

ПЕРИОДИКА И ЛИТЕРАТУРА  
КНИГА ЗА СП. „ЗЛАТОРОГ“ (1920–1943)

*Изследването е осъществено в рамките  
на Националната научна програма  
„Културноисторическо наследство, национална памет  
и обществено развитие“, финансирана  
от Министерството на образованието и науката.*



БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ  
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

*Периодика  
и литература*

Богомил Попов, Елизария Рускова, Елка Константинова,  
Мариета Иванова-Гиргинова, Надежда Александрова,  
Пенка Ватова, Светлана Стойчева

**Книга за сп. „Златороз“  
(1920–1943)**

*Редактор*  
Пенка Ватова



София, 2020

Поредицата „Периодика и литература“ е пръв опит за цялостно научно изследване на литературния периодичен печат от Освобождението до 1944 г. Изданието е и богат източник на непознати факти от българската културна история.

Този том представлява колективно монографично изследване със справочно-аналитичен характер на едно от най-значимите издания в българската култура на XX век – сп. „Златорог“ (1920–1943). Както всяка статия в томове на поредицата то запознава читателите с историята на изданието и с неговите редактори, със социокултурната ситуация, в която то излиза, естетическата му програма и композиционното му структуриране. Подробно се анализират или само библиографски се маркират всички публикувани български и преводни произведения, разпределени по жанрове и рубрики. Книгата определя мястото на списанието в културния живот на времето и му дава съвременна литературоведска оценка. Тя е придружена от именен показалец-речник, който дава сведения за стотици дейци на културния и обществения живот у нас.

Хронологически изследването за сп. „Златорог“ попадеше в обсега на предишния, том V на „Периодика и литература“. През 1999 г., когато беше издаден той, списанието съзнателно беше оставено извън него, за да му се отдаде дължимото специално място в историята на българската култура след Първата световна война. А и чисто физически изследването далече надхвърля обема на студия, така че единственият начин да бъде издадено е в отделно книжно тяло. Надяваме се, че тази идея не накърнява концепцията на поредицата и че с авторските и редакторските си усилия сме се издължили поне малко пред паметта на Владимир Василев и неговите сътрудници 100 години след началото на тяхното културно дело.

© Богомил Попов, Елизария Рускова, Елка Константинова,  
Мариета Иванова-Гиргинова, Надежда Александрова, Пенка Ватова,  
Светлана Стойчева

© Издателски център „Боян Пенев“ – Институт за литература – БАН

ISBN 978-619-7372-32-8

За главата на книгата е използван шрифтът **Timok Bulgarian** на Живко Станкулов, [www.localfonts.eu](http://www.localfonts.eu).

## СЪДЪРЖАНИЕ

<b>ВЪВЕДЕНИЕ</b> .....	<b>9</b>
	<i>(Надежда Александрова)</i>
<b>РЕДАКТОРЪТ И СПИСАНИЕТО</b> .....	<b>13</b>
КРЪГЪТ „ЗЛАТОРОГ“ .....	18
МЕЖДУНАРОДНИТЕ КОНТАКТИ НА „ЗЛАТОРОГ“ .....	21
ПОЛЕМИКИТЕ .....	24
	<i>(Елка Константинова, Надежда Александрова)</i>
<b>ФИЛОСОФИЯ, ПСИХОЛОГИЯ, СОЦИОЛОГИЯ И ПОЛИТИКА В „ЗЛАТОРОГ“</b> .....	<b>32</b>
	<i>(Елка Константинова)</i>
<b>ИЗКУСТВАТА В „ЗЛАТОРОГ“</b> .....	<b>49</b>
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО .....	51
АРХИТЕКТУРА.....	71
МУЗИКА И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО.....	72
КИНО .....	96
РАДИО .....	99
	<i>(Светлана Стойчева)</i>
<b>ПОЕЗИЯТА В „ЗЛАТОРОГ“</b> .....	<b>101</b>
	<i>(Надежда Александрова)</i>
<b>ПРОЗАТА В „ЗЛАТОРОГ“</b> .....	<b>153</b>
ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА .....	153
ЕСЕТА.....	172
ПЪТЕПИСИ .....	173
МЕМОАРИ.....	176
	<i>(Богомил Попов)</i>

<b>ДРАМАТА И ТЕАТЪРЪТ В „ЗЛАТОРОГ“ .....</b>	<b>179</b>
ОРИГИНАЛНИ И ПРЕВОДНИ	
ДРАМАТУРГИЧНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ .....	182
ЛИТЕРАТУРНИ РЕЦЕНЗИИ ЗА БЪЛГАРСКИ ДРАМИ .....	187
ЛИТЕРАТУРНИ ОБЗОРИ	
НА ЧУЖДЕСТРАННАТА ДРАМАТУРГИЯ .....	189
ЗА ПРИРОДАТА НА ТЕАТРАЛНОТО	
И ДРАМАТУРГИЧНОТО ИЗКУСТВО .....	198
ТЕАТЪР, РАДИО И КИНО .....	214
ЗА ТЕАТРАЛНИТЕ ШКОЛИ И РЕЖИСЬОРСКИТЕ СТИЛОВЕ .....	217
БЪЛГАРСКАТА ДРАМА И ТЕАТЪР ЗАД ГРАНИЦА,	
ЧУЖДЕСТРАННИ АКТЬОРИ И РЕЖИСЬОРИ	
В БЪЛГАРСКИ ПОСТАНОВКИ.....	239
ТЕАТРАЛНАТА КРИТИКА (ПРЕГЛЕД ПО АВТОРИ) .....	243
	<i>(Елизария Рускова, Мариета Иванова-Гиргинова)</i>
<b>ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ И КРИТИКА В „ЗЛАТОРОГ“ .....</b>	<b>299</b>
ПОГЛЕД НАЗАД – ЛИТЕРАТУРНО	
И КУЛТУРНО ИСТОРИЗИРАНЕ.....	299
ПОЕЗИЯТА И ПОЕТИТЕ НА НАСТОЯЩЕТО –	
КРИТИЧЕСКО ОСМИСЛЯНЕ .....	328
ПРОЗАТА В ОБЕКТИВА НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА .....	360
	<i>(Богомил Попов, Надежда Александрова, Пенка Ватова)</i>
<b>ЧУЖДИТЕ ЛИТЕРАТУРИ В „ЗЛАТОРОГ“ –</b>	
<b>АВТОРИ, ПРЕВОДИ И КРИТИКА.....</b>	<b>391</b>
	<i>(Богомил Попов, Надежда Александрова)</i>
<b>ЗАКЛЮЧИТЕЛНИ ДУМИ.....</b>	<b>413</b>
	<i>(Надежда Александрова, Пенка Ватова)</i>
<b>ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ.....</b>	<b>416</b>

Златорог. Месечно списание. Изд. на книгоиздателствата Ал. Паскалев, „Образование“ и „Български печат“. Ред. Владимир Василев. София, Придворна п-ца. 8°. Ц. 6 лв., год. аб. 80 лв. 2000 – 3000 – 1500 – 2000 тир.

I – XXIV по 10 книжки годишно ян. 1920 – дек. 1943.

XXIV 10 излиза през юли 1944 поради бомбардировките над София.

От I 8 издават Ал. Паскалев и „Образование“; от II – Ал. Паскалев; от IV – Книжарското кооперат. д-во „Зора“; от VI издател неозначен; от X издава „Хемус“.

От II сред.: Николай Лилиев и Сирак Скитник; от V сред.: д-р Спиридон Казанджиев и Сирак Скитник; от VII сред.: Сирак Скитник и Николай Лилиев; от XXI 7 сред. Николай Лилиев.

Печата се и в п-ци: Художник, Божинови, Радикал, Хемус и Едисон.

Към X, с. 525–544 „Съдържание на I–X годишнина“, към XX, с. 499–520 „Съдържание на XI–XX годишнина“.





## ВЪВЕДЕНИЕ

„Списание „Златорог“ е нещо като антология на най-значителните постижения на литературата ни за периода 1920–1944 година...“; „За Ботев, за Вазов, за Яворов младите хора трябва да четат Владимир Василев, чиито текстове са необременени от никакви политически или други модели, там е доловено и формулирано онова, което е вълнувало поколения българи и което и днес въздейства пак силно и дълбоко...“. Това са думи на Атанас Свиленов, изречени в спомен за Владимир Василев.

В последните десетилетия се натрупа голямо количество литература за Вл. Василев и неговото дълголетно списание „Златорог“. Отричан и заклеймяван във времето на социализма, Василев не можа да бъде напълно заличен и забравен. Интересът към неговата личност и делото на живота му – списание „Златорог“, постепенно запълва голямото бяло петно върху литературната ни история, причинено от полувековната тоталитарна цензура.

Известно е, че Вл. Василев не успява приживе да издаде своя книга, а само отделни негови статии излизат като отпечатаъци на „Златорог“. Едва през 1992 г., по повод предстоящата тогава 110-годишнина от рождението му, е издаден том с негови студии и статии<sup>1</sup>, придружен от забележителната портретна статия на Тончо Жечев за него, за човешките и професионалните му качества, за голямата му критическа дарба и за своеобразната трагика в неговата съдба, превърнала се сякаш в емблема, обобщаваща съдбите на още редица талантиливи български критици – от д-р Кръстьо Кръстев до самоубилия се през 1966 г. Минко Николов. Тази статия на Тончо Жечев, написана само няколко години преди и той самият да напусне завинаги този свят, днес четем като изповед и като изкупление за „участието“ (било то и пасивно и до този момент сякаш неосъзнато) в обществения заговор срещу Вл. Василев, неписан заговор, който бележи със своя знак дори деня на неговото погребение. За този позорен за българската литература и християнска култура ден – 27 декември 1963 г. – Т. Жечев си спомня:

На гробищата се озовахме не повече от десетина души – помня Цветан Стоянов, Лазар Цветков, Кръстьо Куюмджиев, Серафим Северняк, Здравко Петров, Симеон Султанов. Ковчегът беше поставен върху прясно изрозената

---

<sup>1</sup> **Василев**, Вл. Студии, статии, полемики. Състав. Ал. Йорданов, Св. Гюрова, Т. Жечев, Ш. Барух. – София, 1992.

пръст. Започнахме да се въртим и оглеждаме, да се подканяме някой да каже нещо. Разбира се, имало е не само страх. В края на краищата не всеки може да импровизира, никой не беше очаквал, че във времето на суперорганизираността ей тъй ще оставят ние на място да решаваме кой и какво да говори. И все пак, и все пак! И сега като си спомня, преживявам един от най-големите срамове в живота си. В края на краищата тъкмо конфузните обстоятелства можеха да станат искра на вдъхновение. Ако не друго, то поне можеше един от нас да прикани съвременниците да се изчервят за дивите нрави в тая страна, които бяха направили така, че един от първенците ѝ да си отиде като престъпник...<sup>2</sup>

Впрочем за т.нар. от Т. Жечев „заговор“ срещу Вл. Василев и наслоените в годините настроения срещу него и списанието му говори твърде красноречиво и показателно един текст на Здравко Петров, появил се в книгата му „Критици“ (1988)<sup>3</sup> малко преди демократичните промени в България, дали възможност да се реабилитира името на критика, да се пише за него и списанието му без политически и идеологически аргументи и инструментариум.

Сравнението между текстовете за Вл. Василев на двамата приятели и критици недвусмислено показва резултата от променената обществено-политическа парадигма в края на 80-те и началото на 90-те години на отминалия век. Свързан с т.нар. априлско обновление на литературата ни през 60-те години, възходът на двамата критици съвпада с принудителното зачеркване и забравата на името Вл. Василев в българската литература. Докато текстът на Т. Жечев е напълно освободен от идейни укори към Вл. Василев и патосът му е насочен към виновниците (в които включва и себе си, и своето си поколение) за злощастната следдеветосептемврийска съдба на критика, текстът на Здр. Петров, публикуван само една година преди демократичните промени, въпреки своята артистичност, добронамереност и симпатии съдържа всички унаследени от миналото и познати забележки към вече отдавна покойния и „забравен“ критик. Посочен е „грехът“ му, че не разпознал и не оценил навреме таланта на Христо Смирненски, че за това му е попречило „неговото класово зрение“. „Вл. Василев не прояви в ония години идейна и естетическа широта. Той трябваше като Шалда в Чехия да благослови новото естетическо направление. Той научи някои неща постфактум в историята“ – разсъждава Здр. Петров и в самокритичен дух добавя: „Но някои вече нови статии подказваха, че той е способен на идейно и естетическо превъоръжаване, че той може да излекува очите си от известна критическа слепота, проявена в някои години. В това отношение не му липсваше доблест и проникновеност на критическия талант. (...) Колкото и да не е по вкуса ни като цяло сп. „Златорог“ и неговата естетическа линия, не може да отречем, че на страниците на това издание блестят с авторски текстове едни от най-големите български писате-

---

<sup>2</sup> Пак там, с. 8. За смъртта и погребението на Вл. Василев са оставили спомени (в архив и отпечатани) мнозина от присъствалите – Илия Волен, Атанас Свиленов и др.

<sup>3</sup> Цит. по: **Петров**, Здр. Изкуството на критика. По случай 75 години от рождението му. Подбор и състав. М. Тодорова. – София, 2003, с. 52–75.

ли...“ И накрая, пак в духа на своето време, критикът заключава, отлагайки за неопределеното бъдеще тази задача на българската литературна история: „Оценката на сп. „Златорог“ и критическата дейност на неговия главен редактор е една отговорна критическа задача. За съжаление тази задача до ден днешен не е изпълнена като цяло от нашата критика.“

В текстовете и на двамата известни критици от близкото минало се подчертава „сговорчивостта“ и „готовността“ на Вл. Василев да участва в литературния живот след деветосептемврийската промяна и отказът това да се осъществи на практика след поредна забрана и намеса на неведоми партийни фактори. Очевидно трудно обясними и не толкова съществени, за жалост, от дистанцията на времето се оказват човешките терзания и неволи, причинени от обществото (то сякаш никога не пораства дотолкова, че да ги осъзнае и залепи напълно). По-важното е, че въпреки всичко, въпреки готовността на лични компромиси в името на литературата и на любовта към нея Вл. Василев приема участието си, запазвайки човешкото си достойнство и приятелите си, които не се отказват от него и в тези години, белязани от самота и недоимък.

На 6 декември 1993 г., по повод 30-годишнината от смъртта му, Институтът за литература към БАН и Националният литературен музей организираха в Столичната библиотека Ден в памет на Владимир Василев – едно четене, в резултат на което четири години по-късно се появи и сборник, посветен на личността и творчеството на критика<sup>4</sup>. Целта на тази първа по рода си литературна проява беше да се привлечат хората, които го помнят и могат да разкажат спомените си за него. Отзоваха се почти всички, които имаха възможност да го сторят. А някои дадоха текстовете си за сборника по-късно поради факта, че желаещите да говорят бяха повече, отколкото отреденото време позволяваше. Това обстоятелство определи и характера на този първи сборник. В него преобладават спомените на хора, много от които днес вече не са между живите – Блага Димитрова, Иван Богданов, Александър Геров, Надежда Фурнаджиева, Борислав Ленков, Христо Радевски, Петър Стъпов, Климент Цачев, Върбан Стаматов. Те бяха имали възможност да общуват с човека и критика Владимир Василев като сътрудници на списанието му (или потенциални такива), като приятели или роднини, като протагонисти или колеги от времето, когато видният законодател на литературния вкус преди 9.IX.1944 е бил коректор в издателство „Български писател“. Тези спомени, колкото и субективни, в същността си са автентични докосвания до личността на Владимир Василев.

На делото му като литературен и театрален критик и на критическата му съдба са посветени статиите във втората част на сборника. Потърсено е мястото му в историята на българската литература и в неговата съвременност. В случая трудно бихме определили тези текстове като преоценка. По-скоро те са, макар и закъсняла, обективна оценка на литературното наследство на

---

<sup>4</sup> *Владимир Василев* – личност, дело, съдба. Състав. Е. Трайкова, М. Шишкова, Н. Александрова. – София, 1997.

Вл. Василев. Третата част е посветена на архивното и документално наследство на критика. Представено е съдържанието на неговия архивен фонд<sup>5</sup>, който се съхранява в Централния държавен архив, както и различни текстове из кореспонденцията му с приятели и сътрудници на „Златорог“. В сборника е включена и библиография на Вл. Василев, както и съдържанието на 24-те годишнини на сп. „Златорог“.

През 2003 г. по повод 120 години от рождението и 40 години от смъртта на Вл. Василев в родния му град Бургас е организирана следващата национална научна конференция, поставила основата на втори сборник<sup>6</sup>, който, както отбелязва в предговора си неговият съставител Сава Василев, е „в известен смисъл своеобразно продължение на първия“. В него също са включени повече от прочетените на конференцията текстове. Съдържа разделите: статии, спомени, литературен архив и писма. Приложена е и библиография на новопоявилите се през изтеклото десетилетие публикации по темата. Сава Василев, който е автор на много и разнообразни текстове за Владимир Василев и литературноисторическата проблематика около „Златорог“, около неговите сътрудници и опоненти, подчертава в предговора си, че независимо от обема на написаното и публикуваното досега „критическото дело на Владимир Василев и ролята на сп. „Златорог“ са перспективна тема, очакваща своите изследователи“. Ревностният изследовател е подготвил четиритомно издание на критическото наследство на Вл. Василев, което съответства на проектираните приживе от самия критик – в договора му от 25.X.1943 с издателство „Хемус“ – четири книги със заглавия: „Три поколения“, „Литературни фронтове“, „На сцената и зад нея“, „Между двете войни“.

Годишнините на списанието от 1920 до 1943 г., архивите на неговия редактор и на сътрудниците на списанието, както и посочените три издания с библиографиите към тях са основни източници по темата за Вл. Василев и „Златорог“. Все повече новоиздадени документи и исторически изследвания свидетелстват за интереса към нея. За разлика от 80-те години на отминалия век, когато за Вл. Василев се пишеше тук-там цензурирано и в академични издания, днес излиза дълго премълчаваната истина за безпрецедентния психологически натиск, на който той е бил подложен като човек и автор именно в годините на т.нар. разведвяване след Априлския пленум на БКП през 1956 г. Литературната история вече разполага с публикуваните пълни текстове на неговите писма до отговорни фактори в комунистическата партия и държавата, както и с неговото досие в Държавна сигурност<sup>7</sup>.

---

<sup>5</sup> Йорданов, Ал. Епистолярни изповеди в личния архив на Вл. Василев. // *Модерният наратив. Интертекстуални пресичания*. – София, 2006, с. 379–411.

<sup>6</sup> *Владимир Василев*. Критикът, редакторът, естетът. Състав. и ред. С. Василев. – В. Търново, 2005.

<sup>7</sup> Трифонова, Цв. Писатели и досиета. Политико-литературни очерци и документи. – В. Търново, 2004.

## РЕДАКТОРЪТ И СПИСАНИЕТО

Владимир Василев е роден на 4 ноември 1883 г. в Бургас. Баща му Васил Матеев, съдия и читалищен деятел, е от Жеравна, син на известния книжовник Сава Филаретов. Вл. Василев учи в Бургас, Сливен и София, където през 1900 г. завършва класическия отдел на Първа мъжка гимназия. От тази година датират първите му литературни изяви в сп. „Светлина“. Записва и учи славянска филология в Софийския университет, но се дипломира като юрист и дълги години работи като съдия в Радомир, Плевен, Пловдив, Сливен и София. Паралелно с професията си не престава да се занимава с литература и да сътрудничи на литературни издания. Като студент през 1904 г. отпечатва в сп. „Българска сбирка“ статията си „Иван Вазов по страниците на сп. „Мисъл“. С нея младият критик привлича вниманието на „четворката“ – д-р Кр. Кръстев, П. П. Славейков, П. Ю. Тодоров и П. К. Яворов. Въпреки демонстративно изразените си симпатии към критикувания и отричан от тях Вазов, очевидно поради добре аргументираната критика и категоричната авторска позиция, Вл. Василев е приет радушно за сътрудник на списанието. В сп. „Мисъл“ той публикува след това и положителната си рецензия за Вазовата сатира „Японски силуети“, която, както е широко известно тогава, още при появата ѝ, е насочена срещу П. П. Славейков и д-р Кр. Кръстев. Отзивът на Вл. Василев за първата книга с разкази на Елин Пелин в списанието също е поредна изява на самостоятелност в преценките, като се има предвид не особено положителното отношение на четворката към новопоявилия се автор. Сътрудничеството в сп. „Мисъл“ сближава младия Вл. Василев с най-видните представители на българската литература по това време, сприятелява го с П. К. Яворов и Боян Пенев. След спирането на списанието тримата обмислят идеята за издание, което да продължи неговата политика, стратегия и авторитет.

Предхождащите появата на „Златорог“ години за Вл. Василев са време на литературно утвърждаване с не много, но качествени и високо оценени текстове, публикувани в „Българска сбирка“, „Мисъл“, „Демократически преглед“. Той привлича вниманието на елитните и водещи литературни издания с добрата си подготовка и задълбоченост в литературната проблематика, с естетическия си вкус и критически талант. С категоричност и яснота на естетическите си позиции успява да наложи своето присъствие сред значимите имена по това време в българската литература – д-р Кр. Кръстев, П. П. Славейков, Иван Шишманов, Михаил Арнаудов, Божан Ангелов, Боян

Пенев. Сред тези литературни авторитети Вл. Василев изгражда и утвърждава своите критерии за естетически валидното в литературата и изкуството, усъвършенства интуицията и сетивата си, за да го открива бързо, и критическия си инструментариум, за да го аргументира и защитава, да го налага като национална и обществена ценност.

Много целенасочено в годините преди появата на „Златорог“ Вл. Василев наблюдава българската литература и съвременните ѝ автори и пише преди всичко за тях. Кратък и проницателен поглед встрани представлява само статията му върху творчеството на изключително популярния в началото на ХХ в. не само в България руски писател Леонид Андреев (*Мисъл*, 1905, № 1). В нея критикът разглежда проблематиката за модата в литературата, винаги актуален въпрос, който обяснява несъответната популярност на много явления в изкуството, в това число и на този автор – проблем, който може да се проследи в развитие и по страниците на „Златорог“.

Приемствената връзка между „Мисъл“ и „Златорог“ е очевидна на много равнища и достатъчно често изтъквана в различен контекст. Очевидна е общата посока в културната стратегия на двете издания. Но функцията продължител и наследник сама по себе си е различна. „Златорог“ е със своя собствена концепция за родното литературно развитие. И в тази концепция мястото на „Мисъл“ е родово обозначено като пример и посока, като висока традиция, която трябва да се следва, но и да се отстоява и защитава. Късатa историческа дистанция (само едно десетилетие, белязано от войни и национални катастрофи) между последните два сборника на „Мисъл“ и началото на „Златорог“ предполага не просто уважение към традицията, но и нейното утвърждаване – задача, с която сп. „Златорог“, Вл. Василев и неговите приятели и сътрудници Боян Пенев, Николай Лилиев, Васил Пундев, Спиридон Казанджиев, Мара Белчева, Дора Габе и др. се справят по един блестящ начин.

Създаването на „Златорог“ е изключително важен момент от биографията на Вл. Василев, който отбелязва етап в развитието на литературнокритическата му дейност. Преди това в продължение на две десетилетия критикът е най-напред съдия и, по-скоро вторично – сътрудник на литературния печат. Със стартирането на списанието се разместват акцентите и на заниманията, и на целия му живот. „Златорог“ и спорадичните негови продължителни ангажименти като директор на Народния театър (1924–1939, с прекъсвания) свързват личността му завинаги с културното развитие на страната през знаковите десетилетия на 20-те, 30-те и началото на 40-те години. Още с появата си списанието се превръща в център на литературния живот в страната. „Златорог“ и Вл. Василев бяха едно и също нещо. „Златорог“ беше тогава еталон за признание.<sup>1</sup> Тези думи на журналиста Иван Мусаков формулират една истина, изричана и споделяна от мнозина.

Първата книжка на списанието излиза в самото начало на 1920 г., почти веднага след края на Първата световна война. Замислено преди войните, изданието съсредоточава в себе си и непредвидените, и неочаквано избли-

<sup>1</sup> Тодоров, Тодор Ив. Четири разговора. // *Владимир Василев. Критикът...*, с. 215.

кнали силни духовни енергии в българското общество след крушението на идеята за постигане на възрожденския идеал, на миража и копнежа, наречен Санстефанска България. „След като изгубихме всичко и се разувехме във физическата си сила, нам не оставаше друго, освен да се върнем към духовната. [...] Ако не успяхме да разширим пространствените граници на нашата родина, духовните ѝ можем да разширяваме до безпределност.“ („От пет години насам“, 9, 4–5<sup>2</sup>)

В динамичния, пъстър и неравностоен културен пейзаж в началото на 20-те години на ХХ в. самата поява на „Златорог“, а след това и дълголетното му оцеляване говорят за добре обмислени издателски проект и стратегия. „Златорог“ идва не просто да търси или запълва някаква културна празнина<sup>3</sup>, не идва да смайва и без това не особено голямата литературна публика с гръмки откривателства и програми за прокламиране на нови литературни и художествени школи, а с конкретни амбиции и ясни задачи, формулирани много преди появата на първата му книга. „Златорог“ идва с мисия на последовател и продължител на високите дела и постижения на своите припознати и безспорни предшественици в литературния периодичен печат преди войните и с идеята за нов градеж, за постигане на свой облик и на своя защитена територия. Идва с амбицията да бъде съвременен. Тук трудно бихме употребили понятието „модернистичен“. Към модернизма в литературата и изкуството списанието следва политика на информирана изборителност.

Замисълът на списанието, както вече стана дума, датира много по-отдавна, за което свидетелства съхранената кореспонденция на Вл. Василев от годините 1913–1919. В писмата му от 1913 г. до Боян Пенев той пише за ново литературно издание, което ще продължи най-добрите традиции на сп. „Мисъл“. Заедно с П. К. Яворов през същата 1913 г. замислят да издават сп. „Дума“, което с името си да напомня и Ботевите традиции. Семейната драма на поета осуетява този план. Но от споменатите писма става ясно, че през посочения период Вл. Василев споделя с Б. Пенев, който по това време е в Полша, новините около развитието на идеята<sup>4</sup>. Издаването на „Дума“ се отлага „за по-добри дни“. „Вместо това – пише в писмото си Вл. Василев – ще почне да излиза „Звено“, орган на дванадесетте, т.е. Подвързачов, Константинов, Г. Райчев, Димчо Дебелянов, Ал. Радославов, Т. Христов, Н. Янев, Йордан Йовков, Васил Иванов, Людмил Стоянов, Н. Лилиев. Ще канят външни лица – Пелина, Божан и пр.“

„Звено“ (1914) на Димитър Подвързачов наистина се оказва „звено“, т.е. свързващ елемент между „Мисъл“ и „Златорог“. Подобно на Подвързачов,

---

<sup>2</sup> Цифровото обозначение след заглавието на публикация в сп. „Златорог“ следва принципа, възприет от т. 1 на поредицата „Периодика и литература“ – първото число означава годишнината, второто – поредния номер на книгата. – *Б.р.*

<sup>3</sup> Според цитираната статия на Вл. Василев само за периода 1924–1926 са излизали, според статистиката на Народната библиотека, 200 периодични литературно-художествени издания.

<sup>4</sup> **Радев**, Ив. Владимир Василев и Боян Пенев. // *Владимир Василев*. Критикът... Цит. съч., с. 37.



и Вл. Василев още в началото заявява отказа си да следва моди, школи и нови направления в литературата и изкуството. Без да ги отрича, критикът е против това те да се абсолютизират и да се отъждествяват с цялата българска литература, да изместват и зачеркват важни и ценни явления в нейното развитие. „Златорог“ напомня „Звено“ и с патерналистичното поведение на главния редактор. Списанието се явява следваща трибуна за голямата част от сътрудниците на Подвързачовото списание – Николай Лилиев, Георги Райчев, Константин Константинов, Никола Янев, Йордан Йовков, Коста Кнауер, а загиналият във войната Димчо Дебелянов влиза в постоянния мартиролог на високата национална традиция с посветените му статии от Владимир Василев и други критици от списанието<sup>5</sup>. Но връзката с „Мисъл“ е наистина генетична. Владимир Василев и Боян Пенев са сред най-младите сътрудници на „Мисъл“, утвърдени на неговите страници, близки приятели на „знаменитата четворка“. Всички автори в първата годишнина на „Златорог“ са свързани по някакъв начин с „Мисъл“. Ако не са били сътрудници, какъвто е случаят с Н. Лилиев, Й. Стубел и Й. Стратиев, са последователи на естетиката и поетиката, следвана от „Мисъл“. Памет за „Мисъл“, знаци на културната приемственост могат да се проследят по протежение на цялото издание на „Златорог“.

Още в първите си текстове в списанието Вл. Василев, заедно с отказа си да следва всяко идейно, естетическо, художествено и групово разделение в литературата ни, отстоява позициите си да защитава стойностните явления, творци и творби, издигащи престижа на националната ни литература.

Владимир Василев следва принципно две условия за оценката, за критическо осмисляне и интерпретиране на художествените текстове като факти и явления – „авторска личност“ и „художествена същност“. Авторската личност е необходимо да бъде възприета като „творческа личност“, „оригинална и значителна“ с „една съдба, един нов свят, една изключителна чувствителност, с която възприема външния мир“. „Художествената същност“ е проблемът на формата – понятие, в което критикът влага разбирането си за „психологическия строй и организация на писателя“, „начина за възприемане и реагиране“, „пределите на фантазията“, „отношението към природата“, „личната съдба, която в последна степен определя и отношението към *живота*“ („От пет години насам“, 9, 4; 9, 9–10). Това са видимо традиционно познати характеристики и изисквания за естетическа оценка на художествените произведения, неприсъщи на формализма, който му приписват неговите леви идейни опоненти. Но в хъс, в амбиция, в полемични страсти малцина са могли да му съперничат, което е в основата и на озлоблението, преследвало го в пътя му на литератор и театрал, стопанин и редактор на „Златорог“. Това личи в писмата до най-близките му сътрудници. Ето какво и как пише той до Боян Пенев за предстоящата годишнина и книжка на списанието:

---

<sup>5</sup> Пак там, с. 35 и 225.



София, 1920:

Докладна записка:

Основни чърти на днешната ни литература – да бъде готово до 10 май най-късно... Захващаме първата книжка с доста голям хъс и ще предизвикаме върху „Златорог“ големи атаки. Аз не мога да остана сам. Разчитал съм и разчитам на **резервите ти**, които трябва да се намерят и да вземат участие в боя. Най-голямата поддръжка трябва да бъде насочена към това да се запази „Златорог“; ако не по-горе, поне на тая **висота**, на която е тая книжка. Без твое участие това не може да стане. А що се отнася до 4–5 кн., **без твое участие просто не ще може да излезе.**

За това използвай Великденските празници. Инак сме изгубени. Друг няма кой да спаси положението. Послушай ме и ти **веднъж!** (Подч. Вл. В.)

Функцията „продължител и наследник“ за „Златорог“ означава различен и критичен, т.е. заемащ интерпретаторска позиция спрямо традицията. Колкото и да е близко до предшествениците си, които цени и утвърждава, списанието успява да създаде своя концепция за родния литературен развой, не само да следва и да отстоява художествени ценности и принципи във от съвременния му модернизъм, но едновременно с това да привлече и критически да осмисли най-ценното от неговите проявления у нас в балкански и европейски контекст.

Владимир Василев е убеден във „всеобщите и обективни критерии за оценка“ на личностните приноси и достижения на националната култура и изкуство; за него възприемането и отстояването им е въпрос на принцип – въпреки съпротивата на кипящата от силно изразени субективни енергии и лични противоречия среда. Подчертавайки различията, изданието цели да види и да формулира богатството на българската литературна палитра, в която от контрастите и ярко различните тонове постепенно се създават и онези неповторими и уникални нюанси, които могат да бъдат видени и оценени подобаващо само от чувствителните сетива на модерната душа.

Името на списанието – „Златорог“, идва случайно, както сам твърди Вл. Василев. Хрумнало му, като разглеждал една чешка стихосбирка със същото заглавие. В първия момент изобщо не се замислил върху смисъла, харесало му като звучене и като графика. По-късно си дал сметка за неговата многозначност и разказва, че дори премахнал в последния момент, преди появата на първата книжка, замисленото изображение върху корицата. То представлявало рог, от който се изсипват цветя. Редакторът предпочел изчистената корица и полисемантичното внушение, което излъчва самата графика на заглавието<sup>6</sup>.

Списанието никога не е имало редакция, в смисъл на собствена или наета сграда, помещение<sup>7</sup>. Тези функции е изпълнявал винаги домът на Вл. Васи-

<sup>6</sup> *Владимир Василев – личност...* Цит. съч., с. 135; *Владимир Василев. Критикът...* Цит. съч., с. 210.

<sup>7</sup> Започнало като издание на Паскалев и печатано в Придворната печатница, сп. „Златорог“ няколко пъти променя в годините своя издател и печатниците (винаги изписвани

лев на ул. „Цар Борис I“ № 80 в София или някоя сладкарница (на пл. „Славейков“ или „Цар Освободител“), където се е срещал със съредакторите и сътрудниците си. Първият издател на „Златорог“ е Сава Стоянов, бащата на литературния критик Цветан Стоянов. Списанието е издавано от Александър Паскалев и накрая от книгоиздателство „Хемус“. Излиза в 1500 екземпляра, от които 1200 са за абонати. Всички ангажирани с издаването на списанието са помагали на неговия редактор, който в тежки години е плащал хонорари само на най-затруднените материално свои сътрудници. По-състоятелните, освен с труда си като автори, са участвали и в набирането на средства – някои са предоставяли собствени, други са ставали поръчители. Самият Вл. Василев е влагал голяма част от личните си доходи в изданието.

Списанието се печата в печатница на ул. „Цар Асен“. Според Вл. Василев тя е работела „по-качествено от придворната“ и той се ползвал „със специални привилегии сред словослагателите и печатарите“, а те, като го гледали с „какъв мерак работи, му уйдисвали на акъла“ и му позволявали по време на целия работен процес да добавя страници, да сваля други, да внася поправки до последния момент. И въпреки това изданието излизало „технически изправно“<sup>8</sup>.

Първата годишнина на „Златорог“ (1920) е най-обемна като книжно тяло. От тук нататък списанието регулира своя обем, но не за сметка на съдържанието, което следва неотстъпно през следващите години като присъствие и съотношение между жанровете и рубриките. След първата годишнина значително намалява обемът на оскъпяващите изданието художествени илюстрации. В кн. 1 и 2 са представени репродукции на съвременни картини от художниците Борис Денев („Затишие пред буря“, „Балдуиновата кула“), Симоон Велков („Черна“), Михаил Лютов („Отбиване на атака с огнепръскачки и бомби“), Иван Лазаров („Очакващи“), Никола Танев („Свети Крал“), Константин Щъркелов („Витоша“), Сирак Скитник („Черковен двор“).

## КРЪГЪТ „ЗЛАТОРОГ“

Една снимка на кръга (не най-известната им) представя „златорожците“ в техния почти пълен състав. В центъра, седнали с гръб един към друг, заснети в профил, са Вл. Василев и съпругата му Цвета Ленкова, наоколо са останалите; дамните авторки и поетеси са на тяхната редица – Багряна, Дора Габе, Фани Попова-Мутафова, Стела Янева; прави зад тях са мъжете: Сирак Скитник, Николай Лилиев, Йордан Йовков, Георги Райчев, Йордан Стубел, Янко Янев; най-отпред, седнали на пода са най-младите тогава – Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Георги Цанев... Снимката представя една артистична и задружна общност в момент от своя съвместен живот. Пак се налага

---

в долния край на първата корица). След съдържанието в края на първата книжка е отбелязано: „Кориците са изработени от И. Питер; снимките от Г. Георгиев, клишетата от А. Пратер; издание на Ал. Паскалев и сие, „Образование“ и „Български печат“.

<sup>8</sup> *Владимир Василев* – личност... Цит. съч., с. 210.

асоциация с известните снимки на четворката „Мисъл“ – д-р Кр. Кръстев, П. П. Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров. Те сякаш са се консолидирали и застинали веднъж завинаги във времето; снимката им внушава недостъпност и ненарушимост на веднъж очертания кръг. Самата множественост на снимката на „Златорог“ внушава отвореност и динамика и промяна в перспективата на времето. И наистина, в продължение на четвърт век главният редактор успява да поддържа достоен кръг от добри и талантлив сътрудници, да запазва отношенията си с тези, на които изключително много държи, и да обновява състава им с нови и млади хора.

През годините се наблюдават периодични приливи и отливи на автори в почти всички раздели на списанието. Редица от сътрудниците от първите години се отдръпват поради принципи несъгласия с главния редактор. Едни са обидени, други го обвиняват в авторитарност. Сред напусналите по различно време в първото десетилетие са Константин Константинов, Николай Райнов, Васил Пундев, Малчо Николов, Константин Гълъбов. Последният след напускането си на списанието влиза в остри полемики с неговия главен редактор.

Въпреки несъгласията и временните или окончателни раздели, Владимир Василев е сред обединителните фигури на националните културни процеси, протичащи непосредствено след войните. На 11 април 1919 г. той е на първо място в инициативния комитет за учредяване на „Артистически клуб в София“, чиято главна задача е „да създаде по-близка общност“ между „писатели, художници, музиканти, артисти и ценители на изкуството“ и чрез „взаимен интерес в делата им един към друг“ в страната да се развие „един по-широк и по-разностранен култ към изкуството“. Кратък устав<sup>9</sup> представя намеренията на клуба, в голямата си част реализирани през годините, за утвърждаването на столицата като безспорен културен център в страната. А списъкът, в който има и златорожци, е много по-широк<sup>10</sup>.

---

<sup>9</sup> Текстът на устава гласи: „1. На 11 Април 1919 г. се основа в София Клуб на писатели, художници, музиканти, артисти и ценители на изкуството, с цел да се създаде по-близка общност помежду им и чрез взаимен интерес към делото на един към друг да се развие един по-широк и по-разностранен култ към изкуството. 2. Клубът ще уреди свой салон с читалня, зала за музика и пр. 3. Периодически се състоят общи срещи с характер на литературни, музикални и художествени вечери. 4. Петчленен комитет, избран ежегодно в началото на зимния сезон, се грижи за клубния живот. Неговите решения са задължителни във всяко отношение. Той приема и отстранява членовете и определя размера и начина на изразходване на клубните средства. Нему се представляват предварително всички неща, които се четат, продуцират или излагат в артистическите вечери. 5. Един секретар, избран едновременно с Комитета, се грижи за делата и води сметките на Клуба. 6. Средствата на Клуба са: членски вноски, доброволни постъпления и приходи от концерти, изложби и др., устройвани от членовете в негова полза. 7. На артистическите вечери могат да присъстват само членовете на Клуба и техните жени или мъже. За гости се иска особено разрешение и писмена покана от Комитета. 8. Членовете плащат по 20 лв. внос в началото на всеки месец. Същата вноска плащат и техните жени или мъже. За всеки гост се плаща по 10 лева.“

<sup>10</sup> В учредителния комитет, наречен временен, влизат още Константин Константинов, Иван Лазаров и Хераклит Несторов; секретар е Никола Балабанов; в клуба при ос-

В рубриците „Преглед“ и „Бележки“ на списанието се проследява до голяма степен всекидневният (или празничният) живот на тази общност: културните прояви, които тя инициира или в които участва; юбилеите на големите български писатели от миналото; комитетите, фондовете и други проекти, свързани с формирането и утвърждаването им в националната културна памет; първите пълни коментарни издания на П. П. Славейков и П. К. Яворов. В първите 7-8 годишнини на списанието например до голяма степен е проследена научноизследователската дейност на Боян Пенев върху живота, творчеството и подвига на Христо Ботев. Рецензирано е почти всичко, което в началото на 20-те години е написано за поета революционер, проследени са връзките му с европейските революционни борби и с представители на неговата епоха. Това е част от културната политика на списанието, която включва големите имена от националното културно и литературно наследство.

Подобно на сп. „Мисъл“, чието име и началото му веднага се свързва с имената на д-р Кр. Кръстев и Пенчо Славейков, и „Златорог“ отначало докрай е списание на Вл. Василев и кръга от постоянните му съредактори и сътрудници. И все пак нещо в стратегията на „Златорог“ е различно. Макар да държи здраво в ръцете си цялостната политика на изданието, Вл. Василев е отворен и се стреми непрекъснато към промяна. Държи да привлича нови и нови сътрудници, сетивата му са отворени за нови имена и явления в изкуството и литературата. Задачата си редакторът вижда в умението да привлича всичко ново и ценно в поезията, белетристиката, критиката, сценичните и изобразителни изкуства. През времето, когато излиза „Златорог“, това са водещи имена в българската литература и култура.

За разлика от „Мисъл“, „Златорог“ повече е възприеман и обявяван за официозно издание, въпреки че стои много по-дистанцирано от политическата конюнктура, от съвременния му политически дебат. Списанието е над политиката и ако я засяга, то е само върху територията на културата. Главният редактор следва принципите на естетическата критика и подобно на д-р Кр. Кръстев отстоява правото ѝ да бъде професионална и независима от политиката и социалните идейни конфликти. Владимир Василев преодолява дори конфликта „млади срещу стари“ и отстоява идеята за създаване на културни общности от хора на изкуството и перото, преодолели социалните и политическите различия помежду си. „Златорог“ е преди всичко културна

---

новаването му членуват още: Александър Балабанов, Александър Божинов, Адриана Будевска, Атанас Букурещлиев, Дора Букурещлиева, Владимир Бульов, Борис Вазов, Любен Владигеров, Панчо Владигеров, Борис Денев, Виолета Димитрова, Асен Златаров, Спиридон Казанджиев, Елисавета Консулова-Вазова, Михаил Кремен, Трифон Кунев, Николай Лилиев, Михаил Лютов, Иван Малеев, д-р Никола Михов, Димитър Мишайков, майор Н. Николаев, Сава Огнянов, Дора Габе-Пенева, Димитър Подвързачов, Саша Попов, Васил Пундев, Николай Райнов, Георги Райчев, Кръстьо Сарафов, Георги Серафимов, Сирак Скитник, Елена Снежина, Андрей Стоянов, д-р Константин Тодоров, д-р Христо Тодоров, Цено Тодоров, Пенка Тороманова, Добри Христов, Иван Цибулка, Димитър Шишманов, д-р Ив. Д. Шишманов, Константин Щъркелов.

и литературна задруга, в която Вл. Василев има по-скоро организираща, отколкото лидерска позиция.

Списание то се налага като духовен център, продължител на традициите на „Мисъл“, преодолял неговата затвореност и в синхрон със своето време оставил своите знаци и акценти върху културното развитие на страната. По страниците му се изявяват и утвърждават няколко поколения автори във всички жанрове на литературата и всички клонове на изкуството.

## МЕЖДУНАРОДНИТЕ КОНТАКТИ НА „ЗЛАТОРОГ“

„Получих най-после „най-хубавото списание на Балканите“, пише често Лилиев в писмата си до Вл. Василев. Така шеговито наричат „Златорог“ неговите сътрудници. Но тази шега много точно отговаря на стремежите и амбициите на главния редактор. Наред с фокусиране на вниманието преди всичко към съвременната българска литература и критическото ѝ осмисляне в контекста на историческите ценности той се стреми към престиж и значение на изданието и извън този контекст. Международните връзки на списанието се определят в голяма степен от личните чуждестранни контакти, пътувания и информираност на неговите сътрудници. Самият главен редактор е видна обществена фигура и като директор на Народния театър, и като съдия и литератор. На тези позиции той естествено е в центъра на вниманието на чуждестранните културни представителства в столицата. Освен това той непрекъснато подканя в писмата си и очаква от своите приятели и сътрудници активно да привличат за списанието чужди кореспонденции. Това правят, когато са във от България, и Боян Пенев, и Дора Габе, и Николай Лилиев, Анна Каменова, Милко Ралчев. На „Златорог“ сътрудничат и представителите на чуждите културни институти в София Андре Мазон, Енрико Дамиани... Отношението родно/чуждо е решено с категоричен акцент върху родното, но без националистичен привкус. Обратно – родното е подложено на анализ и често на остра критика. Но в голяма степен е преодолян европоцентризмът на „Мисъл“. За европейските културни явления и събития се пише и информативно, и критично, както и от една по-скъсена дистанция.

Интересът към полската култура и литература в списание „Златорог“ се дължи изцяло на Боян Пенев и Дора Габе. За Боян Пенев „Полша беше най-културната славянска страна“<sup>11</sup>, пише Дора Габе. Той е първият български учен със специални интереси към полската литература. За пръв път посещава Полша като гост-професор през 1913 г., а при завръщането си в България е вече радетел за сближаването и опознаването на двата народа. През следващата 1914 г. заедно с проф. Ст. Младенов започва да чете курс по полски език и литература и се включва активно в популяризаторската дейност на пристигналия по това време в България д-р Тадеуш Станислав Грабовски, с

---

<sup>11</sup> Габе, Д. Боян Пенев и полско-българското сближение. // *Вестник* на вестниците, 1935, № 73.

когото основават Славянски клуб и Славянско дружество, имащи задачата да разгласяват полския въпрос в България и да спечелят привърженици за възстановяването на полската държава и за каузата на полската независимост. Няколко години по-късно, веднага след края на войната, Тадеуш Грабовски става и първият посланик на независимата полска държава в България. Полша е първата страна, с която България сключва Ньойския мирен договор, и през януари 1919 г. между двете държави се установяват дипломатически отношения. „Новоосвободена Полша – пише Дора Габе – беше разпратила своите най-активни синове из чужбина, за да изнесат пред света дълго забравената в робство полска култура.“ А „ядрото на полско-българското сближение“ се заражда в кабинета на Боян Пенев, когато двамата с Грабовски решават да създадат Полско-българското дружество и да издават списание „Полско-български преглед“<sup>12</sup>: „Повикани бяха първите хора, общественици, политици, писатели. То стана с едно обикновено заседание... с едно решение „да се основе дружество“. Боян Пенев посегна с едната ръка към сърцето на Полша, а с другата към българския дух, чрез миналото на България... направи това сближение да се роди първо в сърцата на ония, които го почувстваха и разбраха.“<sup>13</sup>

Грабовски влага в списанието амбицията си да запознае българските читатели с историята на Полша и нейната литература, а Боян Пенев очертава неговия естетически профил. „Нещастно-юначната Полша силно го привързва към своята блестяща литература. Докато в останалите славянски литератури търсеше само паралели, върху полската принесе ценни оригинални студии“ – пише за него Йозеф Пата („Покосеният воин“, 8, 7). „На полската литература той бе дал най-хубавото от себе си“ – потвърждава и Андре Мазон след ранната и нелепа смърт на големия учен („За Боян Пенев“, 8, 7).

Естествено е Дора Габе като негова спътница в живота и доказала таланта си поетеса да е сред първите привлечени от Боян Пенев за полската кауза. Тя бързо научава полски език и първа превежда с високо художествено майсторство шедьоври на полската поезия. Участва в редакционната колегия на сп. „Полско-български преглед“ и е една от най-дейните членки на дружеството<sup>14</sup>. За нуждите на списанието поетесата бързо натрупва достатъчно много преводи от най-големите полски поети и издава антологията „Полски поети“ с творби на Адам Мицкевич, Станислав Виспянски, Мария Конопницка, Юлиуш Словацки и др., която е посрещната изключително радушно както от българската, така и от полската литературна критика и появата ѝ е широко отразена в полския и българския печат. З. Дембицки, поет и публицист във в. „Куриер Варшавски“, пише: „Тя със смела ръка е посегнала към

---

<sup>12</sup> Списанието излиза от 1919 до август 1925; спира, когато Т. Грабовски си заминава за Полша; подновено е през юли 1931 и излиза до юли 1935. Вж. повече в: **Карабелова, М.** „Полско-български преглед“ (1919–1925, 1931–1935). // *Периодика* и литература. Т. 5. – София, 1999, с. 219–247.

<sup>13</sup> **Габе, Д.** Цит. съч.

<sup>14</sup> **Бакърджива-Леокова, С.** Списание „Полско-български преглед“ и проникването на полската литература в България. // *Лит. мисъл*, 1977, № 5.



съкровищницата на нашата поезия и във верни, пълни с прелест преводи, които свидетелстват за голямата художествена култура на преводачката, е дала на своите съотечественици поглед върху основните линии в развоя на полската лирика от Мицкевича до наши дни<sup>15</sup>.

Боян Пенев и Дора Габе полагат същите усилия и в обратната посока. Те запознават полската културна общественост с историята и съвременните постижения на българската литература. Изпратена в Полша от Българо-полското дружество, Дора Габе изнася сказки в големите градове на страната върху творчеството на Иван Вазов, Кирил Христов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов и др., изпраща три „Писма от Варшава“, в които описва своите срещи с видни полски интелектуалци, очаровани от големия интерес към полската литература в България; на 15 май 1922 присъства на учредяването във Варшава на Българо-полски комитет, в който взимат участие видни полски писатели и публицисти, между които Владислав Реймонт, Леополд Стаф, Антони Крински и др.

Българската мисия в Полша и полската в България още през 20-те години е високо оценена и в двете страни. Димо Кьорчев отбелязва: „Петдесет дипломати не биха успели да направят в България толкова за Полша, колкото допринесе със своето прекрасно литературно дело Дора Габе.“<sup>16</sup>

На 22 септември 1923 г. Боян Пенев пише на Вл. Василев от Полша:

Уважаеми г-н директоре на Народния театър, редакторе на „Златорог“, правниче в Апелацията, имаме чест да Ви съобщим, че пристигнахме благополучно в града на Ягелоновците. Първата ни длъжност тук бе да Ви се обадим и да Ви известим, че винаги мислим за кръстеното от нас отроче от мъжки пол. Завързахме вече връзки с най-добрите тукашни списания. Снощи бях с редактора на най-голямото краковско списание. Списанието се казва „Przegląd Współczesny“ (представям си как го четеш. Изговаря се Пшегльонд вспулчесны – значи съвременен преглед). Редакторът изяви най-горещо желание да получава „Златорог“ и да изпраща срещу това своето списание, което излиза всеки месец (и през ваканцията) в размер 10 коли...

Няколко месеца по-късно, на 27 май следващата (1924) година му пише от Лвов, за да му изкаже впечатленията си от поредната получена книжка на „Златорог“, за хубавата статия на Спиридон Казанджиев за Кант. Намесва се и взема страна в спор между Малчо Николов и Йордан Стратиев, като по този повод съветва главния редактор да не допуска заради разнообразието „кратки (значи непременно повърхностни и никому непотребни) статийки“.

Връзките на списанието с чуждестранни издания през годините нарастват. В рубриката „Преглед“ през първите годишнини поради по-малкото им количество някои от периодичните издания са аотирани или е представено и съдържанието им. Към десетата годишнина редовно от чужбина са по-

<sup>15</sup> Рецензията е препечатана в „Полско-български преглед“ (1922, № 17).

<sup>16</sup> **Бакърджиева-Лекова**, Силвия. Списание „Полско-български преглед“ и проникването на полската литература в България. // *Лит. мисъл*, 1977, № 5.

лучавани множество издания, които поради нарасналия брой са представени само с библиографските си данни: *Nouvelle Revue Française* (Париж), *Mercure de France* (Париж), *Ljubljanski zvon* (Любляна), *Nove literature* (Белград), *Dom in svet* (Любляна), *Slovanský přehled* (Прага), *Pologne littéraire* (Варшава), *Српски књижевни гласник* (Белград), *Летопис Матице Српске* (Нови Сад), *Slavjanski jug – The Slavonic South* (Ню Йорк), *Централная Европа* (Прага), *Bifur* (Париж), *Književnik – hrvatski književni mjesečnik* (Загреб), *Hrvatska revija* (Загреб), *Rivista di letteratura slave* (Рим), *Südöstliche Warte* (Франкфурт), *World's Press News* (Лондон), *Weekly Newspaper review* (Лондон) и др.

## ПОЛЕМИКИТЕ

Успяло да се установи в безспорния център на литературния живот в самото начало на 20-те години на ХХ в., сп. „Златорог“ се превръща почти веднага след появата си в прицел на множество литературни спорове и продължителни полемки<sup>17</sup>. Предпоставките за появата им по това време са налице – присъствието на много и разнообразни литературни издания с естествените личностни и естетически съперничества между тях, нарастващата идеологическа конфронтация като резултат от ускорените процеси на социално разделение в българското общество след войната. Тези обстоятелства и обществените процеси, предизвикани от тях, се оказват благодатна среда за разгръщането на своеобразния полемичен талант на Вл. Василев, заявен още в първите му публикации. Да припомним, че той се появява в литературата, влизайки в полемика с „Мисъл“ в защита на Иван Вазов, и като аргументира и отстоява различна от тази на списанието позиция, става негов сътрудник. Този факт сам по себе си говори, че макар и изявен полемист, Вл. Василев, за разлика от много от своите опоненти, не влага в полемичните си текстове нещо повече от защита на принципи и каузи, в които е твърдо убеден.

Полемичната дарба на Вл. Василев, разгърнала се истински върху страниците на собственото му списание, му спечелва много врагове и в годините след 9.IX.1944 г. и бележи с трагизъм неговата литературна и човешка съдба. На полемиките в списание „Златорог“ и специално на тези, в които участва той, са посветени в последните години няколко сериозни изследвания.<sup>18</sup> Но самите текстове на Вл. Василев, за разлика от тези на неговите опоненти, в по-голямата им част се познават частично. Полемиките на Вл. Василев и неговото списание отстояват територията на независимата от политика и идеология качествена литература. Мисията на списанието и на неговия главен редактор е откровено дидактична в най-положителния смисъл на това

---

<sup>17</sup> Тук ще коментираме най-общо полемичността като част от облика и духа на „Златорог“. Върху конкретните полемки ще се съсредоточим в хода на изложението за отделните жанрове на страниците на списанието.

<sup>18</sup> **Трайкова**, Е. Българските литературни полемки. – София, 2001; **Василев**, С. Литературният мит Владимир Василев. – В. Търново, 2000, с. 101–190; **Стоянова**, Л. Забравени страници. – Варна, 1994.



понятието и Вл. Василев не се притеснява да воюва за тази позиция именно със средствата и силата на аргументите си в словесните полемки. Тъкмо в името на тази задача – възпитаване на естетически критерии и художествен вкус – той смята, че премълчаването и отминаването на отправените предизвикателства вреди на постигането ѝ и на обществената мисия на „Златорог“. По повод 20-годишнината на списанието казва следното:

Ако се прелистят периодическите издания след войната, пък и ежедневния ни печат, ще се види какво невероятно голямо място заема „Златорог“ в техните писания и до каква низост е довела „борбата“ срещу него. Понякога ние сме били принудени да изоставяме положителната си работа и да излизаме срещу този литературен бандитизъм, когато е ставал много дързък. Някои са считали това под достойнството на списанието. То е негов дълг! „Златорог“ е воюващо списание. Нашата задача е не само да утвърждаваме положителните дела, но и да премахваме пречките, които се поставят насреща им. Ние не пишем, за да се харесаме сами, а за да внедрим в съзнанието на всички нашите разбирания, нашите оценки и стремежи. (20, 10)

Срещу „Златорог“ се изправят противници и опоненти от всякакъв род издания: „Нов път“, „Везни“, „Пламяк“, „Хиперион“, „Стрелец“, „Развигор“, „Литературен глас“, „Пряпорец“, „Наковалня“, „Философски преглед“, „Завети“, „Родина“ и др. Полемиките се водят в широкия спектър както на политическото, така и на естетическото. Владимир Василев проявява широко разбиране и напълно освободено отношение към политическите възгледи и пристрастия на другите, в това число и на своите сътрудници, но е безкомпромисен в естетическите си възгледи и преценки. Той ги налага и отстоява със самочувствието на лидер и културен законодател. Категорично отрича каквито и да било качества на тенденциозната партийна литература, обслужваща конкретни политически и идеологически тези. На тази тема в началото на 20-те години той влиза в спор с Георги Бакалов, имайки предвид статиите му в „Работнически вестник“, „Младеж“ и книгите му „Българската литература и капитализмът“ и „Иван Вазов“ („Между сектантство и демагогия. Статия втора“, 4, 3). За съжаление в центъра на словесната схватка между двамата попада талантливият Христо Смирненски, когото Бакалов нарича „слънчево дете на революцията“ и в когото вижда осъществена мечтата си за български поет, изразител на социалното недоволство и класовата ненавист. Не би могло да се очаква и още по-малко да се изисква от Вл. Василев да споделя мнението на Бакалов за революционната поезия на Хр. Смирненски. Още повече че тази оценка на Вл. Василев се оказва споделена и от други негови съвременници, в това число и с леви социални идеи (като Гео Милев например<sup>19</sup>). Но по времето на социализма заради няколкото негови редове срещу стихосбирката „Да бъде ден“ му е вменен „грях“, който е трябвало да

---

<sup>19</sup> Милев, Г. Кратка история на българската поезия. // Антология на българската поезия. – София, 1925.

изкупва със самокритика и писмени опровержения<sup>20</sup>. Непредубеденото четене обаче може да види логика и достатъчни основания Вл. Василев да изисква повече от току-що появилия се млад поет, който се „откроява“ сред другите пролетарски автори с уменията си „ловко да използва известна поетическа образност“, и всъщност косвено да му препоръчва да използва версификаторската си дарба и фантазията си по-задълбочено. Някои критици споделят становището, че появата на „Зимни вечери“ е знак, че Смирненски все пак се е вслушал в съвета на Вл. Василев.

Същността на спора с Г. Бакалов за Вл. Василев е принципен и се отнася не толкова до конкретния автор, на когото той гледа по-скоро като на жертва на сектантството и лявата партийна демагогия, каквато жертва в крайна сметка Смирненски се оказва наистина, а за реалните достижения на българската литература, отричани тотално от опонента му. Не може да се отрече, че казаното от Вл. Василев в статията му „Между сектантство и демагогия“ се потвърждава от развитието на социалистическата естетика и нейното разкрепостяване в годините след преодоляването на т.нар. сектантски период на комунистическата партия: „Не, господа – предрича в тази статия Вл. Василев и прогнозата му се оказва точна, – вий ще приемете достоянията на българския поетически гений, макар да не са създадени от вас – тъй както вчера приехте Шекспира, както днес приемате един Толстой, както – щете-не щете – трябва да приемете народната песен, тъй различна от вашата. Под какъв претекст, за да не пострада „идеологията“ – това е ваша работа. А до тогаз недейте иска да се възхищаваме от плакатната „поезия“ на политически версификатори. Когато се яви истинският пролетарски поет (това трябва да се очаква, като се има предвид каква голяма част от нашата обществена психика е завладяна от вдъхновенията и патоса на комунизма), нищо няма да ни попречи да го поздравим. Тъй както нищо не ни пречи да приемем един Горки, един Барбюс, и всички истински, които проникват от Русия.“

Всъщност патосът на тази статия е с много по широк критически обхват. Лявото сектантство на Георги Бакалов, Иван Клиничаров, „Работнически вестник“ и „Младеж“ е важен, но не и единствен проблем на фона на всеобщия дух на отрицание, обхванал цялото общество и определящ облика на националната култура след войната според Вл. Василев. Темата за войната и за това как тя се е отразила на облика и развитието на българската литература, на културата и изкуството на страната е основна в текстовете му, особено през първото десетилетие на „Златорог“. Неговото отношение към войната е нееднозначно.

В „Между сектантство и демагогия“ Вл. Василев поставя акцент върху изострената обществена чувствителност в резултат на войната, която „разсича духовния живот“, издига непреодолима преграда между времената преди и след и създава условия за зачеркване на миналото, за поява на нови генерации, възвестяващи ново начало и скъсване с миналото. На първо място в тази

---

<sup>20</sup> **Василев**, Вл. Писмо до Вълко Червенков от 28.12.1955 [от архива на писателя, с коментар от Ал. Йорданов]. // *Отечество*, 1989, № 3; **Йорданов**, Ал. Отношение към комунистическата литература и писатели. // *Лит. форум* № 14, 5 апр. 1990, с. 3.

посока той разглежда естетическата доктрина и поведението на списание „Везни“ на Гео Милев, а след него и на „Хиперион“ на Иван Радославов. Общото между двете издания според анализа на Вл. Василев е тяхното сектантство, фаворизацията на школи и автори, обявяването им за новатори и отрицатели на постигнатото в младата българска литературата („Между сектантство и демагогия. Статия първа“, 4, 2). Но колкото и да не споделя крайните възгледи за символизма на „Хиперион“ и за експресионизма на „Везни“, колкото и да критикува комунистическото левосектантство в литературата, главният редактор на „Златорог“ заявява, че идейно-естетическите сблъсъци имат позитивен ефект върху разнообразието на литературния живот и развитието на литературата. „От борбата между разните „течения“ няма да има вреда за българската литература, наопаки, кога и да е, те ще доведат до едно изяснение и утвърдяване на онова, което трябва да бъде“.

Ако не бихме определили подобна позиция като модерна, то не бихме могли да отречем нейната толерантност към модерността. А естетическите позиции на главния редактор съвсем естествено рефлектират върху целия облик на списанието, върху всичките му жанрови територии – литература, театър, изобразително изкуство, философия и обществени науки, независимо от факта, че той самият пише преди всичко за литература и театър; критическата рецепция на изданието обхваща целия художествен и културен процес в страната и много културни явления, факти и събития отвъд границите ѝ. При всяка възможност отблизо се следят културните събития и процеси в Европа от постоянните сътрудници на изданието: Боян Пенев и Дора Габе от Полша, Николай Лилиев от Австрия и Германия, Милко Ралчев от Италия, Вяра Грусар от Париж, Борис Йоцов от Чехия, Анна Каменова от Англия и Франция и т.н.

Отношенията между „Златорог“ и първия български литературен вестник „Развигор“, между техните главни редактори – Вл. Василев и Александър Балабанов, се определят като „дълъг и сложен конфликт“, като „вражда“<sup>21</sup>, като „литературен дуел“<sup>22</sup>. Тези отношения имат генеалогия, която води далеч преди появата на двете издания и опира наистина до основни разлики в техните идейно-естетически възгледи и позиции, до противоположните им ценности и разбирания за литературата. Корените на враждата между „Златорог“ и „Развигор“ сочат назад във времето и модела на отношенията между „Мисъл“ и пародиращите сериозната естетика на списанието бохемстващи литератори, обитаващи страниците на хумористичните издания и най-вече емблематичното им „Българан“. Ако може да се критикува за нещо съществено списание „Златорог“ и неговите основатели Вл. Василев и Б. Пенев, то е за изначалното им отрицателно отношение към хумора и сатирата в литературата, отношение като към жанрове от нисък разред. То пречи на Б. Пенев да оцени по достойнство сатиричния талант на Алеко Константинов, както и на Вл. Василев да оцени дарбата не само Смирненски, но също така и на Д. Под-

<sup>21</sup> **Трайкова**, Е. Цит. съч., с. 95–108.

<sup>22</sup> **Василев**, С. Цит. съч., 152–161.

вързачов. Във време на разклатени или на неизградени все още според тях духовни национални устои акцентирането върху негативното дестабилизира обществото и пречи на изграждането у него на здрава ценностна система. Затова Б. Пенев оценява образа на Бай Ганьо като безотговорна употреба на словото, а Вл. Василев определя критическото и журналистическото поведение на Ал. Балабанов като безпринципно и „хулиганско“.

Призивът на Вл. Василев да се възприемат и отстояват всеобщи и обективни критерии за оценка на личностните приноси и достижения на националната култура и изкуство се разбиват в съпротивата на кипящата от силно изразени субективни енергии и личностни противоречия среда. Полемиките през 20-те и 30-те години не са просто само идейно-естетически. Те са сложно преплетени с междуличностни отношения, в които трудно се проследява отстояването на последователни естетически принципи. В това време на социално-политически разслоения и конфликти преминаването на някои автори от една в друга, коренно противоположна формация е сякаш част от всекидневието. На този фон фигурата на Вл. Василев, излъчваща стабилност и последователност, убеденост в защитаваните принципи и автори, се възприема и оценява от опонентите му като официозна, като изразяваща властнически и конюнктурни съображения. Това е едно от най-несправедливите обвинения към главния редактор на „Златорог“. От създаването си до последната си книжка „Златорог“ е частно и необвързано с каквито и да било институции издание. Иначе не би могло самото то да се превърне в институция<sup>23</sup> – позиция, за която неговият главен редактор воюва със силата на словото и честните аргументи през всички години на съществуването му.

Владимир Василев винаги има свои предпочитани автори, повечето от които стават и постоянни сътрудници на списанието, но се стреми да не отстъпва от обективността в оценките си и за авторите, свързани с други, дори враждебни на неговото списание издания. Отношението му към творчеството на един или друг такъв автор няма нищо общо с настроението и градус на полемиките с изданието, в което той участва, какъвто е случаят с Теодор Траянов, дори и с Елин Пелин, който в един момент, воден от историческата си ревност към Йовков, се включва по партизански в двубоя на страната на своя приятел Ал. Балабанов. Владимир Василев, както казва Сава Василев, е „предизвикан“<sup>24</sup> да повиши своя критически тон, да осъди постъпката на човека, но без да иска да накърни достойнството на писателя. Критикът не се оставя на злобата на деня, успява да я преодолее в името на високите цели и задачи на своето списание – етични, естетически и хуманни, на идеите, обединяващи нацията.

И все пак, в името на обективната литературноисторическа оценка днес, трябва да се отбележи, че в някои от полемичните си публикации Вл. Василев

---

<sup>23</sup> С излизането на „Златорог“, както отбелязва С. Василев (цит. съч., с 119), се променя конфигурацията на цялото естетическо пространство, институционализира се представата за литературата (както за „пролетарците“, така и за „модернистите“ „Златорог“ е официозно – сиреч буржоазно – издание), очертава се ново съотношение на силите между „модернисти“ и „традиционалисти“.

<sup>24</sup> Василев, С. Цит. съч., с. 105.

не успява да овладее пристрастията си. В подобни случаи си служи с иронични нападки и гротескови характеристики, отстъпвайки от мярата в отношението си към опонента. С обидно пренебрежение се отнася към бездарията, пошлостта, графоманията. Критическа неовладяност той допуска в многобройните си публицистично-полемични бележки, подписани с псевдонима *Н. Р-ски*, както и в статиите „Между сектанство и демагогия“ (4, 2–3), „Дубльор на глупостта си“ (18, 1), „Хулиганство в литературата ни“ (8, 5–6), „Бараж от литературни формули. Един спор с Тодор Павлов“ (22, 1–2, 4–5) и др.<sup>25</sup>

Всъщност не всички спорове и диалози, които водят Вл. Василев и неговото списание в продължение на четвърт век, прерастват в съществени полемики. Със своята политика, издигаща като основен приоритет уважението към творческата индивидуалност, списанието се превръща в естествен притегателен център за талантливите автори както „отдясно“, така и „отляво“ и така едновременно „центрира и разсейва“ полюсните идейни напрежения.

Полемичните статии в „Златорог“ не са дело само на Вл. Василев. Може да се каже дори, че някои особено дръзки текстове не са му били докрай по вкуса, като например голямата студия на Боян Пенев „За литературният плут“ (3, 2), в която се визира и представя като изцяло подражателна поезията на Людмил Стоянов. Критикът споделя в писмо до Лилиев, че студията е много крайна и си задава въпроса, дали си заслужава влизането в този спор. В полемиката върху поезията на Лилиев много по-активно се включват критиците Георги Константинов и Малчо Николов.

На страниците на списанието се дискутират и художествените текстове на неговите сътрудници, но това става напълно умерено. Оценка за тях в много от случаите е самото им присъствие в „Златорог“.

По повод десетата годишнина на „Златорог“ сръбското сп. „Преглед“, което излиза в Сараево под редакцията на Марко Маркович и Якша Кушан, в книжката си от юли 1929 пише следното:

Това е най-хубаво софийско списание, което излиза вече десет години и е успяло да събере всички по-значителни книжовници и писатели. Може да се каже, че всяко по-ярко творение, било от художествената литература, било от другите помощни литератури (философия, критика), е минало през това списание и че тук срещаме само най-добрите представители на духовния живот в България; интересно е да се отбележи, че списанието следи всички прояви

---

<sup>25</sup> Измежду полемичните статии и бележки на критика в „Златорог“ тук ще споменем още: „Един професорски пасквил“ (8, 10) – полемика с проф. д-р Константин Гълъбов; „На зла круша – зъл прът“ (14, 9) – полемика с левите писатели и за „Трудово-спътническа литература“ от Ив. Мешков“ (1933); „Клоуните в литературата“ (15, 3) – критика на седмичника „Литературен глас“; „Един вид българска литература“ (17, 6) – полемична статия за книгата на Иван Радославов „Българска литература (1830–1930)“ (1936); „Именно на ясни позиции“ (21, 3) – полемика по повод статиите на Н. Атанасов и Т. Павлов, написани след юбилея на „Златорог“, и пр. На тях ще се спрем конкретно при анализа на съответните раздели за литературната критика.

на литературното поле у нас, като дава бележки и отбелязва наши книги и списания. (11, 6)

Представа за отношението на списанието към неговите абонати и редовни читатели дават листовките в началото или края на годината, от които може да се съди и за политиката на стимулирането им, и за материалното състояние на изданието, което е разчитало много на абонаментните вноски. За 1930 г. призивът е: „Всеки, който побърза да внесе абонамента си (140 лв.) с пощенски запис или с препоръчано писмо направо в книгоиздателството до началото на м. май, ще получи веднага безплатна премия: Писмата на Пенчо Славейков до Мара Белчева – нова книга, хубаво издадена.“

Изданието е подготвено предишната година, когато две от писмата са публикувани в списанието и е съобщено за предстоящата им поява в книга (10, 8–9). Публикуваните писма са интересни литературни документи. Първото е писано в Харков на 16 май 1899, второто е от Париж на 27 март 1905 г. И в двете личните преживявания, проблеми и чувства са на втори план, изтъкнати са преди всичко впечатленията и размислите от видяното, сравненията с пейзажа, живота, отношенията в България. Неслучайно е отбелязано, че писмата са извънредно ценен материал за „жизнения натюрел и творческата личност на П. П. Славейков“.

„Златорог“ следи и отразява живота на Писателския съюз. В края 20-те и началото на 30-те години в него назряват конфликти, в резултат на които голяма група писатели го напуска. Имената им са съобщени в списанието (11, 3): Елин Пелин, Николай Райнов, Трифон Кунев, Йордан Йовков, проф. Александър Балабанов, Елисавета Багряна, Ст. Л. Костов, Васил Пундев, Мара Белчева, Дора Габе, проф. Стефан Младенов, Рачо Стоянов, Владимир Полянов, Александър Божинов, Димитър Подвързачов, Николай В. Ракитин, Владимир Василев, Ангел Каралийчев, Малчо Николов, Симеон Андреев, Йордан Бадев, Никола Фурнаджиев, Йордан Стубел, Николай Лилиев и Асен Разцветников. Подчертава се, че изброените писатели не желаят да се подчиняват на някакви колективни решения, че всеки поотделно не е доволен от хората, които в момента са начело на Съюза, и че са се „създали отношения, при които не може да става дума за някаква обща работа и подкрепа“.

Независимо от отношенията редакторът и неговите сътрудници участват в иницирираните от Писателския съюз чествания на писатели, които списанието отразява в рубриките „Преглед“ и „Бележки“. На някои от тези вечери и чествания Вл. Василев произнася забележителни слова, част от които след това печата в списанието. За Мара Белчева казва:

Тая вечер бе добър случай да се наруши мълчанието, с което сме навикнали да отминаваме скромността, която не обича да се натрапва. Може би има нещо у самата Мара Белчева, което държи в известна отдалеченост от нея. Това е нейната самота. Нейните песни не зоват, те не са отправени към нас – тя говори за себе си и сякаш само на себе си. Ний сме, които трябва да я приближим. Да бъдеш сам – наистина е героизъм. Самотата е издържима само



от силния дух. Да можеш да бъдеш сам – значи да имаш една вяра, която те крепи, една любов, която грее, значи да бъдеш един свят достатъчен за себе си. Мара Белчева има тоя свят – на съзерцания, на молитви и на истини, които са само нейни. Но зад отшелничеството на Мара Белчева стои един богат опит на живота. Снемете булото ѝ на монахиня и ще се яви изящната светска жена, която е познала цената на всички чувства. Сега тя ги е скрила дълбоко – в смириенето на душата си... (14, 4)

Същата година е организирано и честването на Н. В. Ракитин в Плевен – 25 години творческа дейност, на което Вл. Василев също произнася слово.

През 1933 г., от 25 до 28 май, в Дубровник се провежда XI конгрес на международния ПЕН-клуб. Делегати от България са Елисавета Багряна и Владимир Полянов. Като наблюдатели присъстват Дора Габе и Вл. Василев. За работата на конгреса, на който присъстват делегати от всички европейски страни, пространно разказва Вл. Василев (14, 6), като подчертава, че писателите се стремят към взаимно опознаване и свободно разпространение на книгите, но е трудно да се преодолее политическата конюнктура на разделяне и противопоставяне и настъплението на фашизма.

Владимир Василев посвещава и проблемен материал на дейността на кръжеца „Живо слово“ във връзка с десетгодишнината от появата му. Той подчертава неговата изключително важна мисия да възпитава отношение към красотата на българския език, което липсва в българската култура, за разлика от европейските; подчертава разликата между рецитаторското изкуство и четенето на поезия и проза и играта на сцената, което с малки изключения се удава на артистите и изпълнителите в кръжеца. (14, 4)

На 1 март 1940 г. в голямата зала на БАН тържествено е отпразнувана 20-годишнината на списанието с литературно четене на неговите сътрудници – Георги Райчев, Йордан Стубел, Анна Каменова, Никола Фурнаджиев, Ангел Каралийчев, Асен Разцветников, Светослав Минков, Илия Волен, Николай Марангозов, Стоян Ц. Даскалов и Елисавета Багряна. На 3 март в салона на ресторант „България“ е дадена вечеря, на която също присъстват всички сътрудници, Елин Пелин – в качеството си на председател на Писателския съюз, много общественици, художници, артисти, музиканти и журналисти, приятели на списанието, повече от 100 души. Накратко е представено словото на Елин Пелин. То е знаково:

Не много често сме имали случая да празнуваме културни празници като днешния – да чествуваме едно литературно дело, чиято бразда в нашия духовен живот е дълга цели 20 години. Двайсет години са една трета от нашия 60-годишен свободен живот... „Златорог“ през цели 20 години запази една мярка. Той не отиде в увлечение, той дигна едно знаме на чисто творческа литература. Преди всичко даде място на таланта, на дарбата, не потърси шума, въздържаше се да надценява и беше твърде предпазлив да подценява. Затова около него се родиха толкова литературни спорове, толкова предизвиквания, но затова пък около него пораснаха няколко отлични таланти, чието значение е неоспоримо.

## ФИЛОСОФИЯ, ПСИХОЛОГИЯ, СОЦИОЛОГИЯ И ПОЛИТИКА В „ЗЛАТОРОГ“

В двадесет и четирите годишнини на сп. „Златорог“ редовно се публикуват студии и статии по проблемите на философията, психологията, религията, етиката, естетиката, народопсихологията, социологията и политиката – от д-р Спиридон Казанджиев, д-р Янко Янев, д-р Атанас Попов, Атанас Илиев, д-р Христо Тодоров, проф. Асен Златаров, д-р Найден Шейтанов и други последователи на различни съвременни чужди философи, психолози и теоретици на изкуството, като Фридрих Ницше, Вилхелм Вунд, Емануел Кант, Мартин Хайдегер, Хосе Ортега-и-Гасет и най-често – Георг Хегел, Артур Шопенхауер, Анри Бергсон, Бенедето Кроче.

Първата статия, посветена на философски проблеми, публикувана в списанието, е „Заратустра“ (1, 7) на Пенчо Славейков и в нея поетът анализира личността и възгледите на Ницше цялостно, в единство, като проследява развитието на ницшеанството, стигащо до самоунищожение. Според Пенчо Славейков идеята на Ницше за свръхчовека не е абстрактна идея, а е „едно чувство“. Книгата „Тъй рече Заратустра“<sup>1</sup> е оценена като лична изповед на философа; между Заратустра и Христос е намерено сходство – в учението им за царството небесно, което е вътре в нас.

Между най-редовните сътрудници на списанието е доцент д-р Спиридон Казанджиев, известен философ, психолог и естет, немски възпитаник и автор на редица книги – философски и психологически съчинения. Той е и един от редакторите на сп. „Златорог“ – през 1924 и 1925 г. Философско-психологическите му идеи са дуалистични, те се базират на психо-физическия паралелизъм на В. Вунд, чиято метафизическа система Казанджиев подлага на критически анализ. В книгата си „Критически опит върху метафизиката на Вилхелм Вундт (Научна или историческа философия)“ (1919) той приема схващането на Вунд за физичното и психичното като две самостоятелни вериги, които се реализират успоредно, без да се докосват, но критикува теорията му за „чистата аперцептивна воля“; не приема и „метафизическата му трансцендентност“.

---

<sup>1</sup> Ницше, Фр. Тъй рече Заратустра. Прев. М. Белчева. – София, 1910. Книгата е преведена с активното участие на Пенчо Славейков.



Спиридон Казанджиев разработва главно проблемите за същността и предмета на философията, за отношението между истина и очевидност, за същността на възприятията и на чувствата, за „колективния човек“ и др.

В статията си „Българските преводи на „Тъй рече Заратустра“ (1, 2–3) той оценява конкретно преводите на Д. Дечев, Н. Райнов и М. Белчева и много точно обяснява преводаческите трудности, които тази книга предизвиква с богатството и разнообразието от инстинкти и душевни подбуди, характерни за Ницше, когото определя като художник и мислител едновременно. Авторът тълкува психологическите особености на ницшеанството, неговата алогичност и парадоксалност, доказвайки гениалната проникновеност на Ницше: „Мисленето на Ницше го води към една нова душа в бъдещето; философията му е интуитивна. Той преживява своите мисли, а не ги мисли.“

В обстойната си студия „Възможна ли е една научна философия“ (1, 7) Казанджиев дава отрицателен отговор на поставения въпрос; не дава дефиниции, а се спира само на историческите факти и на тенденциите в тяхното развитие, стремейки се принципно да осветли отношението „научна и философска мисъл“. Той проследява историческите връзки на философията с отделните науки и с практическия живот, обяснява постоянното взаимодействие на религията с философията, признава „историческата“, а не „научната“ философия<sup>2</sup>. Съображенията му се отнасят до отношението на философията към практическия живот, до ирационалните основи на човешката мисъл и до значителната роля на вярата във философската мисъл. Казанджиев посочва и доводите на самата история на философията против научната философия.

Философите, които сътрудничат в „Златорог“, утвърждават субективния идеализъм, но всеки от тях има свои оригинални схващания за основните философски понятия и различно отношение към световната философия. Подобно на Ницше те ненавиждат „студената и безстрастна обективност“, защитават интуитивното начало в човешкото мислене.

По повод смъртта на В. Вунд Сп. Казанджиев пише статия за него (1, 7) като за „най-големия представител на съвременния философски идеализъм“, отделил специално място на експерименталната психология, която е основа на духовните науки, на логиката, психо-физиката и народопсихологията. От особено значение за Казанджиев е това, че Вунд разглежда народопсихологията като предверие на етиката.

В студията си „През извора на живота“ (4, 2) Казанджиев говори за разочарованието на философите от опита на сетивата и за ориентирането им към „живота на битието“, за интуицията като нов начин на познание, за недоверието към логическото мислене и към разсъдъчно-познавателните възможности на духа. Според него и по мистичен път на прозрение може да се постигне истинско познание. Той е категорично против чисто рационалистичната, ме-

---

<sup>2</sup> Спиридон Казанджиев пише за научната и историческата философия още в първата си книга „Критически опит върху метафизиката на Вилхелм Вундт“ (1919). По това време Вунд е сред най-популярните у нас философи. Двама от неговите ученици – Цветан Радославов и Никола Алексиев, изграждат основите на Института по експериментална психология и педагогика към Софийския университет.

ханичната научна философия и отбелязва, че в съвременността отново започва да се отдава голямо значение на личността на философа; на настроенията и предчувствията му и на интересите му към мистиката на древния Изток.

За Кантовата философия Казанджиев казва, че има предимно методологически характер, че не е метафизика, а чиста теория на познанието – в статия по случай двестагодишнината от рождението на Имануел Кант (5, 2). Според него личността на Кант „не познава увлечения и наивност, нито шемета на упоението и мистичното странствуване на душата“. За Казанджиев Кант е представител на немската просветителска епоха и в рационалистичната му философия няма място за чувствата; Кант рационализира моралния живот на човека, за него религията е в границите на човешкия разум. Авторът обаче не приема предразсъдъците на кантианството.

Казанджиев категорично утвърждава „оригиналното творческо изживяване на света“ в редица свои текстове на страниците на „Златорог“ – например в рецензията си „Проблеми на съвременната социална философия“ по повод книгата на д-р Хр. Ю. Тодоров (9, 1). Тук насърчава умението на философа да разрешава религиозни и гносеологически проблеми върху социална основа, насърчава метафизическото задълбочаване на социалните проблеми в съвременната философия. В по-късните си статии той продължава да защитава близката до живота философия и да критикува сухото познание. Например в статията си „В перспективите на времето“ (18, 1) Казанджиев разсъждава върху отношението на философията към задачите на съвременността, която изисква философията да бъде синтез, а не анализ, да организира, а не да разглежда разглобен живота, да бъде там, „където се извършва творческият процес на възплъщението, а не мъртвата вивисекция на познанието“. За него мярката на философията е не логиката, а животът, и не сухата теория, а човешката личност. Тези позиции на Казанджиев се развиват и в трудовете му по въпросите на психологията, естетиката, литературата, на които ще се спрем по-нататък.

Един от най-редовните сътрудници на списанието е и д-р Янко Янев, чиито студии и статии засягат основни етични и естетически проблеми на съвременната му европейска философска и религиозна мисъл. Той е поет, философ, есеист и сътрудничи със статии по философски и културни въпроси и в „Българска мисъл“, „Листопад“, „Училищен преглед“ и др. Изгражда философията си под най-силното влияние на Хегел и е между най-активните поддръжници на хегелианството у нас. Повлиян е и от „философията на живота“ на Ницше, от Шопенхауер, Бергсон и споделя идеите за Дионисовото начало и за свръхчовека в своите разработки. В книгата си „Героичният човек“ (1934) Я. Янев, под влияние на Ницше, ревизира традиционните схващания за любовта и брака, за обществото и човешкия морал, за античната и новата история, изразявайки едно общоевропейско културно-социологическо убеждение от времето непосредствено преди Втората световна война. Тогава пролетарският критик Георги Бакалов публикува статията си „Изобразете

героичното<sup>3</sup>, в която свързва ницшеанството с националсоциалистическата идеология. Пролетарско-революционните среди у нас ненавиждат Янко Янев заради философските му убеждения и заради популярността му като учен в Германия и го обявяват за апологет на немския фашизъм. Пролетарските писатели проявяват нетърпимост и към литературно-естетическите му предпочитания към българския индивидуализъм и символизъм. Той публикува статии за Яворов в „Златорог“ (2, 8) и за д-р Кр. Кръстев в сп. „Българска мисъл“ (1927, № 4), както и биография на Димо Кьорчев – един от теоретиките и критиците на българския модернизъм<sup>4</sup>.

В статията си „Трагедията на човека“ (6, 1) Янко Янев заявява, „че когато човек се откъсне от своето първородно битие, от космичния поток на своята душа“, престава да бъде свободен и като социално съзнание е трагично предопределен. Той нарича социалния човек „паднал от небето в лоното на хаоса и греха“. Според него човешката воля не може да се откъсне от реалността и да потъне в абсолютния свят на идеите, ако се лиши от изкуството и мистиката, от еротиката и философията.

По-пълна представа за Янко Янев като продължител на философията на Хегел и на Спиридон Казанджиев дава студията му „Геният на живота“ (5, 3–4), в която защитава принципите на романтизма срещу схоластиката на XVIII в. (наречен от Й. Фихте „век на свършената греховност“). Янев е против „антирелигиозния морализъм“. Той обяснява романтичния ирационализъм и идеята на романтичната личност за величието на природата като вечно твореща сила, като вечен живот и трон на душата. Според него извън живота не може да съществува творческа личност, а съзнанието е начало на теоретичния човек.

Янко Янев приема твърдението на Фр. Хьолдерлин, че задачата на разума е да вдвоява ред и да предпазва съзнанието от анархия и безсмислие, но поставя по-високо от разума любовта към живота, която за романтизма е най-дълбокото мислене и най-чистата красота на сърцето. Особено ценни в тази статия са разсъжденията на автора за новия смисъл на свръхестественото и за преживяванията, които романтичните мислители влагат в разбирането си за природата и нейния безкраен копнеж към Бога:

Животът е възможен само в неутралната сфера на единството от субект и обект, от смисъл и безсмислие, добро и зло, хармония и дисонанс. Затова той е безпредметен, всякога жадуващ себе си, своята свобода и могъщество. Живот и съзнание са антиномии като свобода и необходимост, факт и същина, идея и плът. (5, 3–4)

---

<sup>3</sup> Бакалов, Г. Изобразете героичното. // *Мисъл*, 1936, № 6.

<sup>4</sup> Янев е автор и на три стихосбирки и на следните философско-есеистични книги: „Антихрист“ (1926); „Върху ирационалното в историята. Опит върху проблемата за историята с оглед към логиката на Хегел“ (1927); „Хегел. Личност, съдба, философия“ (1928); „Хераклит Тъмния. Пророкът от Ефес“ (1928); „Димо Кьорчев. Художествена биография“ (1932); „Петър Чаадаев. Личност и философия“ (1932) и „Героичният човек“ (1934).

За Я. Янев творческият Аз е истинският гений на хаоса и означава единство и тъждество от безкрайно битие и безкрайно чувство. Съществуването на този Аз е винаги признак на интуитивен живот и на воля за преобразование на аморфното преживяване в образ, а светът, в който Азът се обективира със своите съдържания, е новият свят на изкуството и религията. Янев се интересува от освобождения от „интересите на съзнанието“ творец, от неговата воля за унищожаване на осъзнатата индивидуалност и за сливане и samozабравяне отвъд доброто и злото, отвъд истината и лъжата. Тази воля той нарича „вечното Да и Амен на хаоса, на всемогъщия живот, който всякога се ражда, за да изгори в пламъците на своята стихия и да възкръсне като дух“.

Чрез задълбочения си анализ върху философията на живота и философията на изкуството Я. Янков утвърждава Дионисовото и Аполоновото начало в изкуството.

В по-късните годишници на „Златорог“, в публикациите, посветени на философията, се навлиза конкретно в идеите на отделните философи – от Ницше и Кант до Хайдегер и Ортега-и-Гасет. Така например в статията си „Философията на „Бергсон“ (6, 8–9) Я. Янев оправдава тържеството на ирационалното при Бергсон, който „се вслушва в пулса на самото битие“. Метафизиката на Бергсон е определена тук като възкресение на дълбокото прозрение на Гюте за Всемира като природа и божество. Спирайки се на философските възгледи на Гюте и Бергсон за силата на чувството и непосредственото възприятие, Янев пише срещу кинематографичния механизъм на интелекта и срещу научния формализъм. Но той разсъждава и върху гибелните последици на философията, която отрича категорично разума. Според него „романтичната философия на живота“ – с безусловното си отрицание на всички рационални начала, е трагична философия, защото не е в състояние да разреши единството на световното развитие. Отбелязвайки точно и обективно заслугата на Бергсон за развенчаването на всемогъществото на разума, Янев е убеден, и че не бива да се пренебрегват Логосът, Идеята, Понятието.

Янко Янев е сред авторите, определящи философската ориентация на „Златорог“, които търсят обяснението за трагедията на съвременния дух далеч назад в историята на неговото възникване и развитие – от Античността през Средновековието, Просвещението и Ренесанса, до новите модерни времена, проследявайки неговото еманципиране, откъсването му от „лоното на живота“. Но също и съмненията в абсолюта, в скъсването на човека с Бога – в това раздвоение, което възниква с идеята за историята като трагедия на човека. „Но с появата на християнския гений светът престана да се мисли и преживява като хармония и съвършенство [...] трагедията на съвременния Дух е преди всичко от религиозен характер. Издигната над световите и съвремененно слята с пулса на Земята, тази трагедия на Духа е апокалипсисът на едно ново Небе, което не жадува жертви, а само творчество и танц в лоното на живота.“ („Трагедията на Човека“, 6, 1).

В статията си „Пробуждане“ (12, 5–6), публикувана шест години по-късно, Янев нарича философията на Европа „философия на примирението“. „Човекът на отрицанието не принадлежи към Царството на истината и култура-

та“ – пише авторът, спирайки се на мисли на Кант за властта на разума и на Шелинг за „историята, сътворена като поема в духа на Бога“.

Във връзка с рационализма на Кант Янев разсъждава за невъзможността да се примири рационалното с ирационалното, необходимото с хаотичното, защото ирационалното е много по-могъщо и неудържимо. Той е убеден, че не всичко се подчинява на логически формули и че западното абстрактно мислене става безпомощно, когато абсолютизира рационалното начало и стига до безогледно формализиране на живота. Авторът се обявява срещу разрушителната дейност на рационализма в областта на религията, която всъщност се основава изключително на индивидуалното и самооткрито чувство за святост, за божественост.

И тук се говори за философията на Хегел като за „най-силната“, макар и спокойна творческа критика на западната култура“, като се набляга на Хегеловото утвърждаване на живота и на хармонията между разсъдък и емоции. Янко Янев е ницшеанец, въодушевен от стихията на разрушението, но се отнася критично към „най-възторжения романтик и хаотик на Европа“. Основната задача, която според него си е поставила съвременната философия, е практическото организиране на волята и определянето на значението ѝ в единството на света.

Философите на „Златорог“, най-вече в лицето на Янко Янев, се отнасят критично към ницшеанството, но не го отричат напълно поради култа към творческата личност и все по-категорично утвърждават земното, човешкото начало във философията и стремежа ѝ да пробуди човека, за да се върне той към битието и духа.

„Златорог“ отделя внимание и на други мнения по актуални философски въпроси<sup>5</sup>. В по-късните му годишници се забелязва развитие по посока на приближаване до обществените и дори до политическите въпроси на деня. В разсъжденията на златорожките мислители преобладават социологическите, психологическите и народопсихологическите проблеми, не се разискват чисто философски въпроси. По страниците на списанието философията присъства като проблем на културата, на обществените отношения и възгледи за изкуството. В статията си „Хегел и нашето време. По случай 100 години от смъртта му“ (12, 10) Я. Янев пише за пътя, който Хегел проправя пред човечеството за спасяването на културните ценности, както и за приноса му към осмислянето на историческия живот и на ползата от самата философия. Според него Хегел съхранява света на културата, спасява го от катастрофа и вдъхва на човечеството вяра в собствените му сили. Възраждането на Хе-

---

<sup>5</sup> Д-р Хр. Ю. Тодоров. „Един отговор“ (9, 7). Тук авторът се защитава от нападките на Я. Янев, който в сп. „Българска мисъл“ пише срещу книгата му „Проблеми на съвременната социална философия“. Д-р Тодоров се застъпва за утвърждаване на една нова съвременна социална философия, отричайки идеите на философите идеалисти, чиито позиции сп. „Златорог“ по принцип защитава, търсейки все по-категорично и връзките на философията с повелите на времето и обществото. В същата посока на развитие вървят и психологическите, и естетическите, и политическите търсения на авторите в списанието.

геловата философия се обявява за най-голямото събитие в последното развитие на западноевропейския дух, а в новохегелианството се търси онова, което трябва да преобрази хегелианството в името на неговите собствени принципи в духа на новите духовни съдържания. Припомня се, че самият Хегел винаги е бил против всяко буквално и догматично усвояване на идеи, че за него абсолютното е самият исторически живот във винаги новите му и винаги същи прояви.

През 30-те години „Златорог“ утвърждава хегелианството и новохегелианството главно защото тези идеи работят за разрешаването на цялостния проблем за човека, който е проблем за свободата и за културата. Хегел не създава отвлечени формули на разума, а търси смисъла на живота и конкретизиране на духовния процес. В статията „Хегел и нашето време“ категорично се заявява, че философията не е наука, и се въстава срещу наследството на позитивизма и срещу природнонаучния миросглед. Янко Янев се спира върху идеите на Хегел за възвръщането на самосъзнанието и за „света на творчеството и свободата като цел на всички цели“ на човечеството: „Особено днешна Европа има нужда от Хегеловата философия на идеализъм и славословие на свободата.“

След 1936 г., до края на излизането на „Златорог“, в списанието все по-рядко се появяват обширни философски статии. По проблемите на философията по това време пишат д-р Атанас Попов, проф. Атанас Илиев, Иван Богданов и др.

В статията „Философия и философстване“ (17, 7) д-р Ат. Попов разсъждава върху централен човешки проблем. Според него философията е сериозна наука, а не обикновен светоглед, както погрешно смята всеки човек, който има някакво отношение към философските разсъждения. Той се противопоставя на излишното философстване във всекидневния живот и на въвеждането на философски термини във всекидневния език, което според него е свидетелство за заблудите на мнозина по отношение на философията.

В статията на Ат. Попов за книгата на Атанас Илиев „В дълбините на сетивното“ (17, 8) е защитена тезата, че в усещанията е дадена „интуицията за личното ни безсмъртие“, и е направено заключението, че без нас светът не би могъл да съществува, че светът е различен в различните епохи и в различните периоди от личния ни живот, обобщена е защитата на сетивния опит. Авторът оспорва твърдението на старите философи за „света сам по себе си“ като нещо различно от света, който ни е даден в процесите на нашето познание. Кант поставя човешката личност едновременно и в двата свята, основателно твърди Ат. Попов, но не е съгласен с Кант, че светът на дълбокото и вечното лежи извън света на сетивното.

Защитата на сетивния опит е характерна за всички сътрудници на „Златорог“, както и защитата на обществено ангажираната, действената философия.

Рецензирайки книгата на проф. Сп. Казанджиев „Знание и вяра“ (1939) (21, 4), Д. Димов<sup>6</sup> утвърждава философията като практика в съдбата на съвре-

---

<sup>6</sup> Подписът Д. Димов вероятно е на педагога Дамян Димов, който е споменат като автор – сътрудник и на сп. „Завети“ (1934–1940), от Иван Богданов в „Българска литература“



менния човек; застъпва се за философията на равновесието, на хармонията и съгласието, „чрез която човек живее по-пълно, по-цялостен, по-действителен, по-смислен и по-оправдан живот“. Авторът сочи проф. Казанджиев като „представител на такава философия – витална и хуманна, теоретична и практическа, индивидуалистична и колективистична, разсъдъчна и интуитивна“. Според Д. Димов всяка философия е истинска, когато е мироглед, „обусловен културно-исторически и обществено-политически“.

Очевидно е развитието на философските позиции на списанието – особено след избухването на Втората световна война, когато се подготвя раждането на нова европейска философия. „Готви се нов период в европейската философия“ – пише Иван Богданов в статията си „В криза ли е българската литература“ в последната годишнина на списанието (24, 2), като се спира на най-модерните философи на Запада – Хайдегер, Хартман, Ясперс, за които главният въпрос е осъществяването на личността и осмислянето на живота. Според автора тези философи (феноменолози или екзистенциалисти), както и философите от предходната епоха като Бергсон, Джентиле, Кроче, Лоски и др. не могат да разрешат проблемите за ценностите; те критикуват идеалистите Кант, Хегел и Шопенхауер, но не успяват да ги преодолеят напълно. По тази причина Ив. Богданов определя съвременната философия като гранична. Според него съвременните философи още не са развили възгледите си мащабно в система, която да завладява духовете – каквато например е философската система на Хегел допреди половин век. Новият период в европейската мисъл, който се задава, е сложен процес на духовно зрение. Авторът сочи модерните философи – Пирандело, Унамуно, Бърнард Шоу, Пол Валери, които изразяват разколебания дух на съвременния европейски елит. „Това, което преди 25 години Шпенглер нарече „залез на Запада“, е само претворение на Запада“ – пише Иван Богданов и завършва с гениалните прозрения на Хосе Ортега-и-Гасет за новия исторически фактор, който ще направи културата общо достояние на масите.

В „Златорог“ периодически се публикуват статии по проблемите на психологията и народопсихологията – от автори като Атанас Илиев, д-р Найден Шейтанов, Спиридон Казанджиев, Борис Йоцов, Атанас Попов, Симеон Андреев, Любен Русев, д-р Никола Шипковенски, Янко Янев и др. Най-силен тук е интересът към емоционалния живот на личността в крайно динамичното време на промени в културното съзнание на народа и на творческата интелигенция между двете световни войни.

Специално внимание заслужават статиите на Атанас Илиев, Сп. Казанджиев, Янко Янев, Атанас Попов, Найден Шейтанов, които най-често се докосват до психологията на творческата личност и до същността на изкуството.

---

турна периодика. 1878–1944“ (София, 1972, с. 235). Той е автор на отрицателна рецензия за кн. 1 на новопоявилото се през 1929 г. сп. „Философски преглед“ на проф. Димитър Михалчев. Възмутен, Михалчев реагира веднага, още в кн. 2 с.г., със статията „Златорог“ за „Философски преглед“, като сразява автора на рецензията с ирония и неоспорими аргументи.

В „Безсъзнателното в нашия емоционален живот“ (4, 5) Ат. Илиев отделя чисто физиологическите процеси от психологията, защото невини са обосновани от живота на съзнанието, и анализира любовта като най-сложно и най-паразитно чувство (когато се развива за сметка на други чувства). В статията „Пол и литература“ (16, 8) той разсъждава върху една от главните придобивки на психоанализата: идеята за „сублимиране“ на половото влечение. Процесът на „сублимиране“ го интересува главно като превръщане на незадоволеното полово чувство в енергия на духовно развитие. Тук се изтъква благородното влияние на идеята за „сублимирането на пола“ над редица религиозни и морални норми и необходимостта от него се обяснява с целите на духовния живот на човечеството. Илиев отново обяснява любовта и любовния копнеж, който преобразява действителността подобно на изкуството. Вълнува го главно проблемът за любовта и творческото ѝ въздействие в съвременния културен развой:

Фактът, че любовта днес ограничава половото влечение независимо от повелите на половия морал, показва, че тя притежава една нова сила, която е била чужда на човека от патриархалната епоха. Но противоречието между половия морал, който се налага по силата на социалните условия, и любовта, която стимулира културното творчество, създава не малко трагични усложнения в съвременните отношения между двата пола.

За механичната психология и нейните основни принципи Ат. Илиев разсъждава в статията си „Кукла с душа“ (17, 2). Той определя човека машина като регулиран от обществото автомат, а „куклата с душа“ – като жена, която съчетаваща „бездушния механизъм с душата“, цени парите, модата и властта и се интересува само от тези, от които има лична изгода. Тук авторът прави следната констатация за мъжа и жената по отношение на механичните реакции: „Механизмите на повърхностното „аз“ за мъжа са средство за ориентирание и приспособяване, за жената са двигатели на вътрешните пориви.“ Интересни в статията са сравненията на безличното у човека с „мъртвите клетки“ и тълкуването на „безличното“ като онова, което се предава от човек на човек (тук спада и интелектът), което е „повърхностното аз“ на душата, „общественото аз“, което „дава груб и неточен израз на неуловимите душевни трепети и копнежи“. Авторът повтаря твърдението на психолози и моралисти за примитивния човек-автомат, разиграван от обществото.

Ат. Илиев, както и останалите философи – сътрудници на списанието, най-много държи на индивидуалността на личността, която изразява себе си и е вярна на себе си, но се стреми активно да участва в обществения живот. От гледна точка на психологията на изкуството и на творческата личност много ценна е статията му „Автор и творба“ (21, 9), която запознава читателите с едно съвременно философско твърдение – че съвсем не е необходимо да познаваме автора, за да разберем неговото изкуство. Той цитира Бенедето Кроче, според когото биографията на твореца пречи за разбирането на творчеството му и за вживяването в произведенията му.



Идеята, че изкуството отразява някаква автономна „естетическа личност“, съвсем различна от „биографичната“, е характерна за 40-те години, особено в италианската естетика (например драмата на Пирандело „Шест лица търсят автор“).

Философията на днешния постмодернизъм също държи на съществената разлика между „естетическата“ и „биографичната“ личност на твореца и разбира биографичното изкуство по-скоро като изповед, а не като истинско изкуство. Стремещът на нашата съвременна естетика да освободи изкуството от личността на твореца се налага и в творчеството на испанския философ есеист Хосе Ортега-и-Гасет. Според него личността на художника в автобиографичния ѝ вид е подчинена на принципите, които лежат в основите на практическия живот, а изкуството би трябвало да ни постави в едно по-дълбоко отношение към живота – чуждо на практическите ни необходимости в момента. Според Ат. Илиев автобиографичността не пречи на художествеността. Дават се примери с художествените книги – биографии на Лев Толстой, Максим Горки, Алфонс Доде, Тодор Влайков, с поезията на Пушкин и Яворов. В заключение авторът казва, че всъщност става дума за два различни стила в изкуството, „които се взаимно предпоставят, а може би и взаимно допълват“.

В статията си „Интелигентът-парвеню“ (22, 7) Ат. Илиев анализира психиката и поведението на псевдоинтелигента, на интелигента парвеню, който живее с чужди културни ценности и говори на неразбран език.

Спиридон Казанджиев също пише по въпросите на психологията (например статията „Психология на възрастите“, 6, 2–3)<sup>7</sup>. Специално внимание заслужават разсъжденията му върху телеологичността в проявите на най-висшето културно съзнание и върху новата „персонална и реактивна психология“. Спорейки с традиционната аналитична и конструктивна психология, авторът приема за основни субективните преживявания на личността; субективните чувства според него определят характера на личността. Казанджиев е привърженик на психологическата естетика. Естетическите преживявания и естетическата наслада го занимават като психологически феномени. Естетическите му възгледи се развиват под влияние на Й. Фолкелт, К. Ланге, Фр. Ницше, А. Бергсон. Във всичките си статии той защитава нормативно-формалистичната традиция в българската естетика, създадена от кръга „Мисъл“ и, по-специално – от д-р Кр. Кръстев. В статията си „Чувство и индивидуалност“ (11, 3) д-р Казанджиев се спира на телеологичния момент в персоналната психология, защитавайки телеологическото интерпретиране на душевния живот, според което „всяка индивидуалност е една победа на природата, на нейната организираща творческа сила“. Авторът анализира чувството като състояние на съзнанието и като най-лична и неповторима изява на индивидуалността. В тази статия той отделя централно място на телеологичността в проявите на най-висшето – културното съзнание, където

<sup>7</sup> Спиридон Казанджиев издава в отделна книга „Психология на възрастите“ (1925). Следващите му книги по въпросите на психологията са: „Периферната теория за ефекта и репродуцирането на патогенните афектни преживявания“ (1934), „Обща психология“ (1938, 1941, 1946), „Психология на възприятията“ (1940), „Военна психология“ (1943).

тя е осъзната в най-висока степен: „Нашето съзнание тече по няколко телеологични посоки – логическа, етическа, религиозна, естетическа и витална...“

С оглед на основните качества на чувствата, които се коренят в телеологичните посоки на съзнанието, Сп. Казанджиев различава пет типа индивидуалности: интелектуален, етичен, религиозен, естетически и витален. За религиозния тип индивидуалност отбелязва, че на преден план е чувството, че Бог е началото и краят, че Той е истината и доброто, че извън Бога няма битие и няма смисъл.

В повечето статии по въпросите на философията и психологията често става дума за народопсихологията, за колективната психология и за психологията на художественото творчество. За формирането на националното съзнание и за факторите, които го задържат, развиват и съхраняват, пишат Ат. Попов в „Степени на националното съзнание“ (18, 7), Ат. Илиев в „Стадното чувство във времена като днешното“ (24, 3), Н. Шипковенски в „Контр[а]психологичния човек“ (24, 4), Найден Шейтанов в „Динамизирана епоха“ (4, 6) и др.

Името на д-р Н. Шейтанов се появява не само в „Златорог“, но и в списанията „Българска реч“, „Философия и социология“, „Философски преглед“ и др. Студиите и есетата му са главно върху проблемите на народопсихологията, историята и културологията. В „Златорог“ пише за Източната и Западната цивилизация – есетата „Съдбата на славянството“ (11, 2), „Цар Долар“ (8, 5–6), за видни български личности от културната ни история (св. св. Кирил и Методий, Христо Ботев, Петко Славейков). Занимават го характерът и съдбата на националната ни култура, езическите елементи в нея, орфизмът, нестинарството, историческите предания, балканската митология и други народопсихологически и културологични проблеми.<sup>8</sup>

Найден Шейтанов е измежду първите български изследователи, които пишат за значимостта на тракийската античност и по-специално на орфизма за културата на Югоизточна Европа. В студията си „Сексуалната философия на българина“ (12, 3) той анализира българския еротичен фолклор, налагайки своята оригинална теза за „силната еротична отсянка“ в българския менталитет. В анализа на „българския сексопантеизъм“ вплита примери от еротичния ни фолклор, от българската космогония, ономастиката, поговорките, заклинанията, битовите и анималистични народни приказки. Според автора „примитивният езически светоглед на българина“, като се осмисли и извиси, може да стане начало на „движение за оригинална философия, наука, изкуство и литература“.

---

<sup>8</sup> Найден Шейтанов е автор на следните книги: „Цървулиада. Драма в 3 действия“ (1923), „Култ на тялото. Борба за нова култура и нов мироглед“ (1928), „Любов. Светоглед. Начало“ (в съавт. с Мария Шейтанова, 1931), „Принос към говора на софийските цигани“ (1933), „Любов. Вселена. Човек“ (в съавт. с М. Шейтанова, 1933), „Великобългарски светоглед“ (1940), „Великобългарска младеж. Проблеми, организиране, насоки“ (в съавт. с Н. Памукчиев, 1941). Автор е и на редица учебни помагала.

За значителния принос на д-р Найден Шейтанов в българската културология и в цялостния ни духовен живот пише Кирил Кръстев – вж. **Кръстев, К.** Д-р Найден Шейтанов. // Кръстев, К. Спомени за културния живот между двете световни войни. – София, 1988.

В статията „Динамизирана епоха“ (4, 6) Шейтанов анализира епохата след Първата световна война от гледна точка на духовния и обществения живот. В нея разсъждава върху трагедията на „сврѣхчовека“ в Германия и за „решителния възход на славянството“, като не пропуска съществените промени в живота на Европа и на света след избухването на войната. Той се спира на обособяването на евреите, на приобщаването на колониалните народи към европейската култура и на надмощието на социалните конфликти и борби над националните. Авторът говори за „апокалиптичен страх от предстоящ разгром на цивилизацията“, за сгъстяването на градското население, за създаването на различни интернационални и женски движения. Особено ценни и оригинални са наблюденията му върху кинематографа като най-типично явление на динамизираната култура и като резултат от растящия интерес към модерната техника и усвояването ѝ: „Динамизираният човек се готви да извърши даже сврѣхподвига на митичните герои – той навлиза като спортист в недостъпната доскоро сфера на метафизиката.“

Оригинални тук са разсъжденията на Шейтанов за сближаването на науката и изкуството и за светогледа на бъдещия човек и „устрема към трансцендентното“. Наблюденията му върху „благоприятната историческа съдба на Америка“ през последното десетилетие той свързва с особено тежкото състояние на Европа, тълкува организираните масови християнски проповеди в Америка – „център на световната история по финансова сила и материална култура“ (статията „Цар Долар“, 8, 5–6). Интересни са тълкуванията му върху появилия „култ към спорта и към тялото“ след войната – специално на Балканите („Бунт на тялото“, 9, 1), както и върху развихрянето на долни страсти през десетте размирни години след избухването на Първата световна война – в статията „Заупокой над милиони“ (9, 8).

Найден Шейтанов има безспорни заслуги за разкриването на богатството на старославянския език, на материалната и духовна култура на славяните, на тяхното минало и сегашно, на предимствата на славянските езици, на мястото и ролята на славяните в голямото семейство на индоевропейците – в статията „Съдбата на славянството“ (11, 2). В редица свои статии той пише в защита на родното, българското – „Преображение на България“ (6, 4), „Световна България“ (7, 4) и др.

В статията „Към всечовечност“ (11, 8–9) Шейтанов твърди, че спасителните учения са за избраници, а не за широките народни маси: „Никоя религия не е смогнала да претвори човечеството чрез човещина във всечовечност, т.е. в някакъв съюз от народи или държави на земята с еднакви права и задължения.“ Той подчертава, че само в Европа се правят крачки към всечовечността и че българите „са висшите културоносци в стара Сърбия, Румъния, Русия срещу насилието и срещу шовинизма“. В статията си „Халюцинации“ (12, 5–6) напомня, че Тракия, а не Елада е люлката на европейското изкуство.

Етична и естетическа проблематика в „Златорог“ застъпват най-често д-р Хр. Тодоров, Ат. Илиев, д-р Сп. Казанджиев, проф. Ас. Златаров, Я. Янев, П. Войников и др., в чиито философски и психологически статии съдържат множество разсъждения на тази тема. В „Интелигентност и нравственост“

(1, 3) Хр. Тодоров анализира нравствените норми като „несъзнателни творби на колективната душа“. Той защитава социално-телеологическата етика и социално-телеологическия мироглед, според които „абсолютната и безусловна задължителност на нравствените закони“ се обяснява с техния колективен произход. Човешката нравственост се разглежда като напълно спонтанен продукт на живота от най-дълбока древност. Цитирайки моралисти като Едуард фон Хартман (един от създателите на критическия персонализъм в немската психология), Вилиам Щерн, Алфред Фуйе (също представители на критическия персонализъм в немската психология) и др., които доказват, че в живота на отделната личност и на народите пробуждането на рефлексивната мисъл неминуемо води до егоизъм и нравствен скептицизъм, авторът категорично отхвърля твърдението на Ницше (когото нарича „най-смелият аморалист на нашето време“), че „всяка добродетел клони към глупост и всяка глупост – към добродетел“.

Тодоров доказва, че развитието на съзнанието и на субективния разум води до алтруизъм и до себеотрицание, тълкува Сократовото учение за познанието като помагачо за моралното усъвършенстване на човека и признава акта на познанието за заставащ индивида да се дезинтересира от себе си в полза на обективното и универсалното. Авторът вярва в „чародейната сила на обективната научна мисъл над човешкия морал“. Като цитира Фуйе („Който се издига към универсалното съзнание, се издига и морално“), той стига до заключението, че предназначението на субективния индивидуален разум е да служи на скритата в нещата обективна мисъл.

В „Изкуство и морал“ (3, 10) Ат. Илиев поставя въпроса за въздействието на изкуството върху нравствените импулси на човека и се спира на психоаналитичната теория на Фройд.

За етическото направление в естетиката – освен Ат. Илиев – пишат и всички останали философи и теоретици на изкуството в „Златорог“. Така например Сп. Казанджиев във вече споменатата статия „През извора на живота“ (4, 2) пише за модерните писатели, представители на новото изкуство, което е против натурализма, против рационализма, против всяка норма и всяка естетика, против всеки канон; отбелязва постепенното заличаване на границите между изкуствата и връщането им към изворите на природните витални и мистични сили: „Изкуството се връща не към идеята за живота, а към самия живот“. Казанджиев характеризира изкуството на модернизма от двадесетте години, посочвайки характерните за него черти: абсолютен плурализъм, утвърждаване на динамичната промяна, култ към първичните сили на живота, възприеман „като радостна и стихийна хаотичност“, преодоляване на традициите, интерес към съвременността и т.н.

В публикациите, посветени на крупни мислители и политици на ХХ в., сътрудниците на „Златорог“ винаги отбелязват и техните морални личностни качества – така например проф. Асен Златаров в статията си „Нравственият гений на Жореса“ (6, 2–3) анализира моралния облик на големия френски философ Жан Жорес – педагог, политик, „социалиста, апостола на мира, визионера на бъдещето“.

С актуална политика „Златорог“ не се занимава. Много рядко се споменава за диктатора Сталин и се напада Хитлер и пропагандата на хитлеризма. В статията на Есто Везенков „Мисли за демокрацията“ (18, 10) категорично се заявява, че „пропагандата прави хората несамостоятелни“. Според автора процесът на демократизиране постепенно създава „една нова, господска и организирана на универсална основа **аристокрация на разума**“ (подч.а., Е. В.). Везенков е срещу революцията, но одобрява „новите хора – полезни граждани с трудови добродетели“. И пише: „Руският народ поведе борба за себе си. Демокрацията, като проявление на една масова воля, започна да се осъществява в Русия.“

Когато в „Златорог“ се заговаря за световните политически събития, то става дума за „нашето (българското) емоционално, нереалистично отношение“ към тях. В „Световните събития под наш ъгъл“ (21, 1) Петко Войников се обявява срещу онези, които гледат света с чужди, небългарски очи, и констатира отсъствието на „българска идея, на собствен път на националната ни култура“. Но и този автор, както останалите сътрудници на списанието, е оптимист по отношение на българската политическа участ, защото вярва в „първобитната мощ на българския дух“. „Запазил се е – констатира Войников – първичният здрав смисъл и природният усет към истински ценното и подходящото за нас.“

В статията си „Динамика на съвременните обществени движения“ (19, 5) Ат. Попов определя политиката като динамика и разсъждава върху личните качества на съвременния политик, за необходимостта от твърдост и преданост, от творческа енергия у водача, чиято главна цел трябва да бъде обединението на нацията. „Силата и динамиката на съвременните движения се създава от големи водачи, които имат ясен и определен път и го следват неотклонно. В такива водачи народите днес могат да вярват, а тази вяра може да премести планини“ – пише Попов. Той апелира за активно участие на младото поколение в обществения и политически живот и за прости и ясни политически формулировки „в сложните обществени и стопански условия“, в които се намира тогава България. И тук, както винаги в „Златорог“, не се говори конкретно за нито един от българските политици и за позициите и дейността на нито една политическа партия.

Единствено за заслугите на цар Борис III „Златорог“ пише в редакционния некролог на първа страница (24, 7) и отбелязва „трогателните прояви на почит и на скръб“ от страна на народа и „свързаността на отечествените съдбини с личността на царя“, „самообладанието“, с което той е ръководил люшкация се български кораб, „времето на цар Борис III, отбелязано с възвръщане на българина към себе си“, както и българския напредък и културно самоутвърждаване. „Дойдоха решителни години. Не от нас зависеше да ги възпрем. Светът се хвърли в нова, страшна война. Царят чуваше зова на историята, но чуваше и нейното предупреждение“ – се казва в некролога.

„Златорог“ съхранява докрай своето родолюбие и своята аполитичност, утвърждавайки пламенно демокрацията и правата на личността. В статията си „Съвременните демокрации“ (2, 4–5) Петко Стайнов говори за личната

свобода и за народния суверенитет като най-важни в демократичното управление и сочи опасността от властта на мнозинството, която може да се превърне в терор на мнозинството. Стайнов нарича демокрацията „скъп народен блян“, цитира Емил Фаге, който обявява демокрацията във Франция за „култ на некомпетентността“.

За жаждата за знание у нашия народ и за засилващия се негов интерес към културни прояви пишат мнозина автори. В статията „Културни прояви“ (2, 2) д-р Асен Златаров<sup>9</sup> обяснява възторга на гражданите към сказките във Велико Търново с неутолимата жажда за знание у нашия народ и подчертава: „Време е да свалим науката на земята от нейните мъгляви висини, за да стане живо слово и храна за всички.“ Той отправя призив към академичите и университетските професори да организират сказки и народни четения из цялата страна и приканва интелектуалците – „тези отшелници от евтините блага и охолството на живота“, да отидат сред народа, който „е жаден да ги чуе“.

За общокултурно следвоенно строителство в България апелира и литературният критик Георги Константинов<sup>10</sup> – един от най-редовните сътрудници на „Златорог“ през цялото му съществуване. Той забелязва „ново възраждане“ сред нашата интелигенция, която според него трябва да излъчи духовни водачи на нацията и да се намеси „чрез авторитета и престижа си в обществения живот, но „не с декрети и напътствия, а с професионални анализи и оценки“. За Константинов най-важно е „да вложим в европейските културни ценности нещо ново и неповторимо свое“ („Национален романтизъм“, 11, 5). В тази статия авторът се спира на ролята на българския университет в културното устройство на държавата и акцентира върху ролята му за нравственото издигане на нацията.

В множеството статии, в които се обсъждат въпросите на културата и изкуството, става дума и за образованието в България, като винаги се подчертава, че „хуманитарните предмети са главни“ – и в гимназията, и в университета. В статията „Духът на нашето образование“ (14, 9), обяснявайки етимологията на думата „образование“, проф. Сп. Казанджиев открива пресечните му точки с художествената дейност. Целта на образованието според него е да изтръгне индивида от кръга на личното съществуване и да го въведе в обществената и историческата действителност, да го приобщи към

---

<sup>9</sup> Асен Златаров е професор в Софийския университет от 1924 г. Увелича се от натурфилософията и изпитва известно влияние от махизма, но основните му философски позиции са материалистически. Той е и активен политически деец – демократ и хуманист, просветител и популяризатор на научни знания сред народа. Пише художествени творби, студии и статии по обществени въпроси и за литература, изкуство и култура. Симпатиите му към идеите на социализма и към СССР не са пречка да бъде приет за сътрудник на „Златорог“.

<sup>10</sup> Георги Константинов редовно сътрудничи на „Златорог“ с литературни статии и рецензии. Той утвърждава традициите на Възраждането, не откъсва личността от историческите условия. Винаги следи съвременното състояние на българската литература, познавайки основно цялостното ѝ развитие. Литературните му изяви започват през двадесетте години. Автор е на около тридесет отделни книги и на цялостна „История на българската литература“ (от Кирил и Методий до средата на 40-те години).



изграждането на националната и общочовешката култура, „където действат религията и изкуството“. След като се спира на необходимостта от изучаване в гимназията на математически и природни науки, Казанджиев констатира: „Постоянното общуване с компютрите ни най-малко не благоприятства естетическия, моралния и религиозния живот на личността, в който се състои и нейната духовна същност. Този кибернетичен, компютърен интелектуализъм с рационализма си създава условия за умъртвяване на духа и душата; смазва ирационалните сили на душата; изпуска играта на духа, която в изкуството създава нови светове. Компютрите като приложна област в нашето образование не освобождават и не обогатяват човешкия дух, а по-скоро го механизират и това е опасно. Те трябва да се познават и да се владеят само като средство за познание, а не като самоцел и не на мястото на общото образование.“

Казанджиев изтъква предимствата на хуманитарното образование и дава за пример съвременното класическо европейско образование, което „организира личността, култивира не само теоретичните, но и практичните потребности на духа, утвърждава естетичните, морални и религиозни ценности“. В този дух е и статията на Я. Янев „Идеята на университета“ (6, 7), в която се утвърждава западният тип образование в „трагичното време, в което живеем“.

Статиите в „Златорог“, посветени специално на изкуството и културата, се пишат от известни изкуствоведи и културоведи като Петко Войников, Христо Тодоров, проф. Константин Гълъбов, Янко Янев, Симеон Андреев, Кирил Кръстев, Атанас Илиев, Николай Райнов, Александър Филипов, Есто Везенков, Петър Йорданов, Борис Тричков и др., които са продължители на идеите на Ницше за значението на ирационалните пластове на европейската култура, за изкуството като важен компонент на човешката култура, като „доброволен стремеж към илюзия“ и главно като съдържащо в себе си конструктивното начало на културата – поради факта, че се намира много по-близо до живота. Тук често се припомнят ранните етапи на човешката цивилизация, когато изкуството е имало първостепенна роля в живота на обществото. В редица статии като образец на истинската култура се сочи досократовата епоха в Гърция, свързана с признаването на равнопоставеността на Дионисовото и Аполоновото начало. Когато става дума за твореца на изкуството, то обикновено се посочва благо на колектива, духовното развитие на колектива като смисъл и цел на творчеството.

В статията си „Творчество, колектив и еволюция“ (3, 9) К. Гълъбов говори за творческото възплъщение като наслада за твореца, а не като резултат на етическо съображение: „Творецът създава, защото създаването е придружено с радости, които ние, хората на сивата ежедневност, не познаваме... Колективът е против свободното творчество, както е против всичко, което не разбира.“ За най-продуктивно начало в живота на твореца Гълъбов сочи неговата религиозна вяра в собствената му божествена мисия. Обожествяването на творческата личност е характерно за възгледите и на Я. Янев („Религия на творчеството“, 5, 6–7), на Ат. Илиев („Книгата на Христиансен върху философията на изкуството“, 4, 7) и на други сътрудници на списанието, които не са преодолели влиянието на естетиката на Ницше. Културологическите

материали в „Златорог“ значително по-рядко засягат проблемите на религията (в сравнение с изкуствоведските), разглеждайки човешката история като история на множество различни култури, свързани помежду си: Хр. Тодоров („Война и култура“, 1, 8), К. Гълъбов („Шпенглер за упадък на западната култура“, 4, 1), П. Войников („Култура, цивилизация и демокрация“, 18, 4; „Културен елит“, 20, 1), К. Кръстев („Що е културен развой“, 19, 1), Ат. Илиев („Духът-вампири в съвременната култура“, 20, 2; „Човекът-маса като творец на нова култура“, 20, 9), Н. Райнов („Ръорих в борбата за култура“, 14, 7), Е. Везенков („Езическата култура“, 17, 2), П. Йорданов („Към културна самобитност“, 21, 9). В статиите, посветени на българската култура, винаги се акцентира върху борбата за родното, върху съхраняването на самобитността, но идеята за родното се интерпретира също в съприкосновение с всемирния, всечовешкия идеал. Налага се мисълта, че фанатизмът и сектантството са най-опасни за културата, чиято главна мисия е да обедини човечеството. Авторите предупреждават за опасността културата ни да остане затворена само в един тесен, елитарен кръг.

В статията „Пред истински национален изгрев“ (2, 1) Борис Тричков проследява положителното въздействие на западната култура над българската от Възраждането насам, отрича подражанието и „външното влияние от формите на евтината чужда култура“ и издига новата директива – „Към родното“. „Интересът към нашето, към народното творчество, към природата и народа, е от грамадно психологическо значение за развитието ни като нация, пише той. Този интерес е първият признак на нашето национално самосъзнание; ние търсим, откриваме вече себе си, чувстваме, съзнаваме своето народно „аз“ като нещо отделно от външния свят, от света на другите народи.“

Подобно на Борис Тричков, мнозина културолози сътрудници на списанието, пишат за метафизичната основа в народния дух, характеризираща и процеса на връщане към родното в културата и изкуството. Основната идея във всички тези статии е свързана с констатацията, че реалният живот на едни народ започва от момента, когато започва да се създава самостоятелната народна култура, когато народът заживее като културна нация не с грубата сила, а с Духа.



## ИЗКУСТВАТА В „ЗЛАТОРОГ“

Една от отличителните черти на списание „Златорог“ е програмната му насоченост не само към литературата, но и към всички изкуства. По това можем да го сравним със сецесионно-естетското „Художник“ (1905–1909), макар за претендент в това отношение да се сочи и списание „Хиперион“ (1922–1931). И „Художник“, и „Хиперион“ обаче са по-маломасщабни по отношение на включените изкуства, а и периодът на излизането им е по-кратък. За да бъде „Златорог“ „златният рог“ на изобилието на изкуствата, голямо значение имат както културните натрупвания преди Първата световна война, така и новият културен подем във връзка с новите задачи, които стоят пред културата ни след края на Първата световна война.

Ако трите десетилетия, в които излиза „Златорог“, можем да наречем „десетилетия на българския културен синтез“, списанието има голяма заслуга за осъществяването на този синтез, и то като осъзната културна политика. От една страна, в него се публикуват основополагащи концептуални статии с манифестно звучене както върху изкуството изобщо, така и върху отделните изкуства (рубриката „Статии върху изкуството“). От друга страна, се долавя амбицията за отразяване на почти всичко случващо се в столичния артистичен живот, като се дава пространство на оперативна критика (рубриката „Преглед“). Критерият, който се прилага при оценяването на конкретните творби, следва същия „аршин“, който градят общите изкуствоведски статии. Тази си „регулираща“ политика списанието отстоява от самото начало до последната си книжка.

Синкретизмът на „Златорог“ съответства на широката културна скроеност на самите му редактори и сътрудници: Спиридон Казанджиев публикува освен философски есета, пространни текстове върху музиката; Чавдар Мутафов и Николай Райнов имат почти по равно количество статии върху литературата и изобразителното изкуство; Сирак Скитник следи най-вече изобразителното изкуство и театъра, но пише рецензии и върху другите изкуства; Владимир Василев рецензира литературни, театрални и музикални произведения (включително опера и балет). Това „покриване“ на изкуствата от едни и същи наблюдатели също има значение за провеждане на единния естетически критерий на „Златорог“. В този смисъл разбираме и използване-

то на един и същ псевдоним от няколко автори в рубриката „Преглед“ – тъкмо в критическата рубрика<sup>1</sup>.

Политиката на списанието е ориентирана най-общо към търсенето на формула за българско (родно) модерно изкуство при запазено „огледало“ на актуалните културни тенденции в Европа. Функцията на „огледало“ изпълнява рубриката „Кореспонденции от чужбина“, добавена от втората годишнина на списанието, а от третата преименувана в „Писма от чужбина“. Очевидна е идеята за паралелното отразяване на случващото се у нас и в чужбина; за напомняне на общата база и мяра; за контакта (при това съвсем неформален) между българската и европейската култура.

През първите годишнини се дискутират две основни теми: за пътищата на родното изкуство и за преодоляването на импресионизма и съответно на-

---

<sup>1</sup> Става дума за псевдонима *П. Рудевци*, с който в рубриката „Преглед“ се подписват различни сътрудници на списанието. Ръкопис на Вл. Василев, намиращ се в архива на Иван Богданов, уточнява материалите и истинската самоличност на авторите в „Златогор“, подписани с този псевдоним. На **Вл. Василев** принадлежат текстовете: „Най-българският скулптор (Ив. Лазаров)“ (23, 3), „Егмонт“ в Народния театър“ (13, 3), „Магията на музиката“ от Андрей Стоянов“ (14, 3), „Хора в хотела“ (14, 8), „Мария Стюарт“ и нейните герои на сцената“ (15, 1), „Орлето“ от Едмон Ростан“ (15, 5), „Много шум за нищо“ от Шекспир“ (16, 2), „Опечалена фамилия“, комедия от Бранислав Нушич“ (16, 3), „Улица“, пиеса от Елмер Райс“ (16, 3), „Две се млади залибиле“, картини из народния бит от Т. Г. Влайков“ (16, 4), „Кредитори“, комедия от Балзак“ (16, 8), „Кучето на градинаря“ от Лопе де Вега“ (17, 5), „Матура“, комедия от Ф. Ласло“ (17, 8), „Артисти от Орéга Comique“ (18, 3), „Прилепът“ от Йохан Щраус“ (18, 5), „Мигове от две пиеси“ (19, 7), „Любов“ от Пол Жерарди“ (20, 3), „Д-р“, комедия от Бранислав Нушич“ (19, 5), „Народният театър под знака на релативизма“ (21, 1), „Бенковски в един сценичен образ („Призори“ от Славчо Красински)“ (21, 2), „Един автор търси актьори“ (22, 1), „Керамиката на Г. Бакърджиев“ (22, 9), „Нестинарка“ като начало на българския балет“ (23, 1), „Какво ни показаха италианските певци“ (23, 6), „Нашият балет в „Аполон и Дафна“, „Франческа“ и „Болеро“ (24, 5). [На това място Вл. Василев е сложил бележката: „Да се попита Д. Кърджиев не я ли е писал той.“ Не е изключено текстът всъщност да е на Мария Димова, ако Вл. Василев мисли, че и тя е ползвала този псевдоним. Вж. бележката и по-долу при името на Мария Димова.]

От **Драган Кърджиев**: „Камерни танци на Лида Вълкова“ (14, 10), „Шехеразада“ в нашия балет“ (17, 2), „Цар Калоян“ от Панчо Владигеров“ (17, 4), „Оберон“ от Вебер“ (17, 7), „Таис“ от Масне“ (19, 1), „Спящата красавица“ от Чайковски“ (19, 2), „Това, което можехме да научим от Франкфуртската опера“ (19, 5), „Пръстенът на Нибелунга“ във Франкфуртската опера (19, 10), „Резултати от „поощрителните“ критики“ (21, 6), „Фалстаф“, певци и режисура“ (24, 6).

От **Мария Димова**: „Българските балети „Герман“, „Приказка“ и „Тракия“ (24, 8). [Тук следва бележката на Вл. Василев: „не съм сигурен това ли беше, или друго“, ала текстът е негов – най-малкото защото критикува изпълнението на Мария Димова.]

От **Боян Дановски**: „Света Йоана“ от Шоу“ (15, 3), „Гонитба на сцената в Шилерова пиеса“ (21, 8).

От **Мила Данаилова**: „Лебедово езеро“, балет от Чайковски“ (18, 2).

Ръкописът се съхранява в НЛМ, Фонд „Иван Богданов“, инв. № а 1870/02, Владимир Василев.

В Речника на българските псевдоними (**Богданов**, Ив. Речник на българските псевдоними. 3. осн. прераб. и доп. изд. – София, 1989) срещу този псевдоним фигурират само имената на Владимир Василев и Драган Кърджиев.

лагане на новото направление – експресионизма. Безспорно направленията са най-ярко изразени в изобразителното изкуство и литературата, но отражението им в останалите изкуства е не по-малко интересно за наблюдение. „Златорог“ дава именно тази възможност – да се видят различните измерения на дадена естетическа тенденция в различните изкуства, да се наблюдава широкоспектърно културният диалог между тях и в крайна сметка да се умножат гледните ни точки върху случващото се в културата ни между двете световни войни.

## ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО

Изобразителното изкуство е на второ място след преимуществения дял на литературата в списанието. Безспорно Сирак Скитник (който използва и псевдонима *П. Кобалт*) има най-голяма заслуга за акцента на „Златорог“ върху новите явления. Наричат го културен феномен заради силните му изяви и в други области освен в изобразителното изкуство. Няма да е пресилено да се каже, че буквално възплъщава идеята за синтеза на изкуствата. Неслучайно Владимир Василев го кани за съредатор на списанието още от самото начало. Именно тук Сирак Скитник помества най-значимите си изкуствоведски статии, които го утвърждават като един от идеолозите на движението „Родно изкуство“, и десетки бележки в рубриката „Преглед“, правещи впечатление с открития си критицизъм. Разглеждайки ги във времето, можем да проследим и еволюирането на собствените му възгледи за изкуството.

Още в първа книжка Сирак Скитник се включва в общата тема на броя – войната – със статията „Изкуството ни през войната“ (1, 1). Тя е написана по повод на първата изложба у нас, посветена на Първата световна война. Според критика изложените картини показват ненамерена адекватна на темата естетика – все още нашите художници използват „мирновременни средства“, а резултатът е „недисциплинирано, простодушно и твърде предметно изкуство“. Общата му оценка е: „...етап на недорасъл и недвиждащ човек, на недорасъл и невиждащ художник“. По същество Сирак Скитник апелира за нова естетика с нов художествен обект – *човека-маса*, родил се във войната (една тема с продължение, която поставя „Златорог“). Поотделно разгледаните художници са: Борис Денев, Симеон Велков, Цено Тодоров, Михаил Лютов, Димитър Гюдженев, Никола Кожухаров, Станьо Стаматов, Васил Димов, Дечо Мандов, Никола Танев, Константин Щъркелов, Александър Божинов, Владимир Димитров-Майстора, Георги Велчев, Дончо Занков. Отбелязани са и Петър Морозов, Иван Славов и Яким Банчев. Скулптурата според Сирак Скитник надвишава постигнатото от живописиста. За пример дава творбите на Иван Лазаров, Ангел Спасов, Пандо Киселинчев, Димитър Хадживанов, В. Найденов, Марин Василев. Многото разгледани имена доказват тезата му: „Изведнъж България беше подавена от художници.“ За „подавянето“, т.е. за нарасналия брой на художниците според него голяма заслуга има служенето на масовия вкус с „дребнобуржоазен сантиментален наивитет“.

Още в тази му първа статия се появява ключовата дума за естетиката на новото изкуство след войните – *синтез*. В „Художникът и видимостта“ (3, 7–8) той разглежда синтеза не просто като метод, а като „необходим израз на самобитно, голямо творчество“. В „Пътища в нашата живопис“ (11, 1) го оповестява за единствения възможен път на художника в търсенето на уникален творчески мироглед и на нови пътища за нашата живопис: „Трайното изкуство е било винаги синтетично.“

Почти без изключение статиите на Сирак Скитник са посветени на „родното“ изкуство. В „Легенда и живопис“ (2, 4) разглежда може би най-важния „роден“ материал за българския художник – приказката и легендата. Опитва се да вникне в магията на пречупването им през естетическите форми на живописиста и превръщането им в „иррационално видение“. Стилът му на писане също демонстрира ирационалната интуитивна мисловна нагласа: „Светът престава да бъде будност: зад всяка форма бди една душа, едно чудо, молитва или страх от една изненада...“ От българските художници, интерпретатори на фолклорното, посочва Никола Михайлов („Самовила на сур елен“), Димитър Гюдженев („Змей“, „Гюрга Самовила“), Никола Кожухаров, Георги Машев и Гошка Дацов. От Николай Райнов „очаква“ най-много. Към „родния материал“, освен приказката, добавя и българската иконопис и стенопис. В „За религиозната живопис“ (7, 1) интерпретира иконописиста като „истинско единение с бога“.

Обръщането към старината, фолклора и чрез него – към *примитива* – за Сирак Скитник не е въпрос само на естетически търсения. Една от програмните му статии, „Тайната на примитива“ (4, 1), показва явно радикализиране на възгледите му, оповестявайки края на естетиките и новото „очовечаване“ на изкуството: „Никога изкуството не е било тъй малко „естетично“ и толкова човечно както днес. То даже като че не иска да създава нова естетика...“ Като алтернатива на естетизацията авторът издига примитива, разглеждайки го като „чисто вълнение на душата“. Обхватът на това понятие се оказва твърде широк: „съвременен примитив“ той нарича „италианския футуризъм, немския експресионизъм, английския имажинизъм, испанския креатонизъм и универсалния дадаизъм“. Общото в тях е стремежът към освобождаване от външната форма и завръщане „към първичното ясновидство“. В „Утрешното изкуство“ (12, 1) продължава с настояването за „етичната основа и динамизъм“ на изкуството, формулирайки етичския тезис: „Любов и човещина в третирането на човешкото страдание и мизерия.“ Това той нарича по-късно, в статията си „Изкуството не е формула“ (17, 2), „борба за мироглед“. Според него естетиката предлага преди всичко формули, а талантът най-малко се нуждае от такива: изкуството не е овладяване на техника, а изявяване на проблематиката на духа.

Една от интересните теми, зададени от „Златорог“ чрез статиите на Сирак Скитник, е омасовяването на изкуството след войните. В „Утрешното изкуство“ (12, 1) пряко е поставен въпросът за връзката на бъдещото изкуство с „живота на масите и на улицата“. Във „Властта на шаблона“ (16, 2) шаблонизирането на изкуството се обяснява с налагане на „властта на масата“. В

„Изкуство и улицата“ (18, 7) е поставен големият въпрос за разграничаването на съвременното изкуство от изкуството на улицата, за очертаването на собствената му самостоятелност и отговорност пред бъдещата култура. В „Изкуство без проблеми“ (20, 2) темата е продължена: „изкуството на улицата“ е лесният и печеливш „артикул“. През тази тема особено ясно прозират стремежите на списанието да бъде културен регулатор.

Както през концептуалните статии на Сирак Скитник, така и през критическите портрети на отделни художници може буквално да се „чуе“ полифонията на художествения живот от 20-те и 30-те години. Художници, които днес ни изглеждат като истински легенди и чието творчество разглеждаме като затворено и окончателно, в статиите на критика се разглеждат като все още лутащи се и търсеци, белег и на самото ни изкуство тогава. В поредицата от статии за художници (по повод техни поредни изложби) може да се проследи и творческото израстване на тези творци, и еволюцията на собствените търсения на критика.

Борис Денев е един от тези художници. Първата публикация на Сирак Скитник за него е есеистичен етюд върху новите му платна: „В тях се лута душата на поет – неосвободена, безсилна да каже болката си, възторга си, включена в безличието на суровите форми.“ („Изложбата на Борис Денев“, 3, 1). В следващата статия за художника („Последната изложба на Борис Денев“, 10, 8–9) разглежда синтеза на лирическото му чувство с усета за сюжет и неговия „детски наивитет“ пред природата. Третата („Годинашната изложба на Борис Денев“, 14, 4) е посветена вече на зрелия Денев, „поискал да бъде по-суров, брутален дори някъде, за да постигне техниката, плътността на земната твърд и неопитомената красота и своеобразие на нашия пейзаж“. Преценката му напълно отговаря на задачата, която той поставя пред нашата живопис в статията си „Нашата земя в живописата ни“ (14, 1): постигане на пейзаж, „наситен с мощта и мистиката на земята“.

Константин Щъркелов е другият художник, към когото Сирак Скитник проявява траен интерес (отзивите му „Акварелите на Щъркелов“, 7, 8; „Щъркелов и Денев“, 21, 2). Най-високата оценка, която дава на художника, е обявяването му за „учебник“ на художниците акварелисти.

Борис Георгиев е художникът, спрямо когото променя мнението си през годините. Първоначално той вижда картините му „студено японизирани“, с подчертан „разсъдъчен пунктуализъм“ („Изложбата на Борис Георгиев“, 3, 4). „Колорирана графика“ нарича рисунките му, „едно от най-опасните стъпала, където може да спре изобразителното изкуство“. Критикува го за все още неовладяната „тайна“ на иначе характерната му линия, за „малката амплитуда на творчески преживявания“ и „чертежната техника“. Висока оценка дава на портретите му. Само след няколко години обаче в новата си статия за художника, „Изкуството на Борис Георгиев“ (8, 9), Сирака смекчава критицизма си и преоценява първоначалното си мнение, посочвайки го за един от малкото художници, чиито рамки надхвърлят границите на българското.

Критическите оценки и определения на Сирак Скитник и днес не са изгубили давност. За Иван Милев: „...едва ли има художник „по-наш“ – не в

битовия, а в митологичния смисъл“ („Виденията на Ив. Милев“, 9, 5–6); за Владимир Димитров-Майстора: „с душа на съвременник и навиците на отшелник“ (10, 2–3); за Стоян Райнов като мистификатор и дилетант, съчетаващ „илюстрирана карта с Верлена“, дадена по повод изложбата му от 150 рисунки върху картон, илюстриращи или илюстрирани с цитати от поезията на Пол Верлен („Приказките на Ст. Райнов и легендите на П. Киселинчев“, 1, 1); за „анекдотичната“ реалност в пейзажите на Константин Каварналиев („Морето у Каварналиева“, 1, 1); за градските пейзажи на Никола Танев, видени като един „илюзорен, самостоятелен свят“ („Последната изложба на Никола Танев“, 1, 3); за „новата предметност“ в художествения свят на Бенчо Обрешков („Изложбата на Бенчо Обрешков“, 15, 7); за иконичността в картините на Кирил Петров („Изложбата на Кирил Петров“, 16, 1); за Стоян Венев: „Нито в литературата, нито в живописата имаме работник с такова сурово, жизнено чувство към битата на селото и природата, свързана с него, каквото има у Венева.“ („Художествени изложби в края на сезона“, 16, 6); за Кирил Цонев („Изложбата на Кирил Цонев“, 14, 9), Вера Недкова („Изложбата на Вера Недкова“, 15, 4), Жорж Папазов, Стоян Венев, Иван Фунев, Кочо Гърнев („Три художествени изложби: Папазов, Венев и Фунев, Гърнев“, 15, 5), Андрей Николов („Скулптурната изложба на Андрей Николов“, 3, 9).

Критицизмът се превръща в стилев белег на отзивите му за общите художествени изложби още от първия, „Критически бележки върху пет изложби“ (2, 3): у Щъркелов не вижда нищо ново, Н. Милиоти, „затрогващ“ романтик, „с нищо не изненадва“ и т.н. „Юбилейната изложба“ (2, 8) е критически отзив за голямата изложба на 120 творци по повод 25-годишнината на Рисувалното училище и преименуването му в Художествена академия: „Би казал човек, че България е някакъв щастлив рудник на дарования, където всеки ден блясва една звезда.“ Въпросът според него е как неформално ще отговори това учебно заведение на новия си статут, как ще се заличат следите на „властваща посредственост“. В „За провинциалните изложби“ (8, 10) Сирак Скитник намира уреждането на изложби в провинцията (конкретно в Пловдив и Варна) за хубаво начало, тъй като провинцията „е запазила по-чисто, по-идеалистично отношение към културните прояви в страната ни“. В „Изложбата на жените художнички“ (18, 5) препоръчва на всичките 35 художнички да търсят „чисто женски подход към работата си“, с повече духовност и непосредственост на виждането и чувстването.

Критическите отзиви на Сирак Скитник за общите художествени изложби са показателни за състоянието на родното изкуство и за новите идеи за него. Според него Четвъртата обща художествена изложба (9, 5–6) показва, че изкуството ни все още е „с младенчески дух“ и е в етап на търсене; в Петата обща художествена изложба (12, 7) отделя „най-интересната и патетична работа“, макар и „неестетична“ – „Село“ на Стоян Венев (очевидно импонираща на тезата му за по-малко естетичност и повече човечност в изкуството); Седмата обща художествена изложба (14, 7) представя българското изкуство „такова, каквото не е“: преобладаващата безвкусица в картините от насила създадените „художнически“ той си обяснява с буквалното „реене“



на „художнически дружества“ у нас; в Осмата обща художествена изложба (15, 7) вижда проблеми в самата уредба на изложбата и „едно ново самочувство, което определя пътя на новото ни изкуство“, без това „самочувство“ все още да означава път и мироглед. Тук споделя и мнението си за преливането на границите на отделните изкуства: „Както в чистата живопис графиката е чужд елемент, който руши цялото, тъй и живописните елементи в графиката намаляват силата на нейните специфични внушения.“ В отзива „За общата изложба, за публиката и за художниците“ (17, 8) критиката му вече е насочена главно към сервилната и некомпетентна публика.

Като един от идеолозите на „Родно изкуство“ Сирак Скитник отразява в „Златорог“ всички изложби на сдружението (1, 4; 6, 4; 7, 4; 10, 6). „В салона на „Родно изкуство“ (1, 4) е първият положителен отзив на критика с изрази като „би трябвало да зарадва“. Конкретните му бележки задават цели теми за изследване или се възприемат като критически аксиоми: „мъченичеството“ в картините на Ст. Иванов, оживяването на човешката маска в портретите на Ц. Тодоров, „стилизаторската похватност“ на Ал. Божинов в „Златна книга за нашите деца“, „хипнозите на плътта“ у Н. Ганушев, „бездушно красивите пейзажи“ на Щъркелов, заложеното „утре“ в картините на Б. Денев и т.н. В отзива му за изложбата на „Родно изкуство“ от 1925 г. (6, 4) са споменати имената на всички от сдружението: Ст. Иванов, Ив. Лазаров, Ал. Божинов, Ал. Мутафов, Н. Маринов, А. Белковски, К. Щъркелов, Е. Консулова-Вазова, Е. Карамихайлова, Д. Узунов, Н. Танев, В. Захариев, М. Кръстев, Н. Кожухаров, Ат. Михов и самият той. Всъщност това са и имената на художниците, чиито отделни изложби следи критикът. Прегледите си обича да започва със скулптурите на Иван Лазаров („Родно изкуство“, 7, 4) – един от най-силно респектиращите го творци. Критерият му се основава главно на виртуозното „синтезно“ равновесие между форма и образ.

В някои от отзивите му могат да се открият твърде интересни тези върху конкретни жанрове от изобразителното изкуство и перспективата им в България. Един от тях е карикатурата. В „Александър Божинов и нашата карикатура“ (5, 5) той споделя, че това е жанр, който тепърва ще си пробива път като сериозно творчество. За карикатурата има една мяра, ако е предназначена за всекидневник, и друга, когато е за изложба, е отправната му точка в отзива „При карикатуристите“ (11, 4). Открояващите се добри български карикатуристи според него са Ил. Бешков, Ал. Добринов, Н. Тузсузов, Р. Алексиев. За графиката е още по-категоричен: „вкус към графиката ние почти нямаме“. („Изложба на чехословашката графика и художествена книга“, 16, 2). В „Полска графика“ (17, 7) отново поставя въпроса за възможностите на приложната графика, все още неоценени у нас.

Трета книжка от последната годишнина на списанието, изцяло посветена в памет на Сирак Скитник, акцентира върху многостранните му изяви и приноси. Ненко Балкански е автор на статията за художника Сирак Скитник („Сирак Скитник и новата ни живопис“, 24, 3). Оценява го като „етап“ в историята на българското изкуство, преодолял „криворазбрения академизъм“ на българската живопис. Публикувана е библиография на статиите и рецензиите

на Сирака от цялото течение на „Златорог“. Книжката е неговият златорожки „паметник“, признание за фундаменталното му присъствие в списанието.

Чавдар Мутафов също публикува в различни отдели на списанието статии по изкуствоведски въпроси – колкото в областта на литературата, толкова и в областта на изобразителното изкуство. Тъкмо с неговата критическа бележка се открива рубриката „Преглед“ в първа книжка на списанието. За отбелязване е остротата на критиките му, напомняща тази на Сирак Скитник и придаваща радикален облик на цялото списание: „Морозов не е вече художник: той само произвежда картини за публиката...“ („Изложбата на П. Морозов“, 1, 1). Метафорите му са унищожителни: изложбата е определена като „колориран харем от картини за продан“, излъчваща, в противоречие със здравия български вкус, „похотливата ирационалност на едно свръхчувствено и екстатично въображение“.

Присъствието на Ч. Мутафов в изкуствоведския отдел на „Златорог“ е особено ефектно с есетата му върху философията на изкуството. „Пейзажът и нашите художници“ (1, 2) е опит за пречупване на пейзажа през философската призма на пантеизма. За него пейзажната картина е „стремление на душата да се съедини с всемира“. Четирите типа пейзаж: импресионистичен, определен като „заместване на съдържанието на обекта със съдържанието на субекта, или проектиране на душата в природата“, естетичен, определен като „крайното тържество на субекта, познал, постигнал, преодолял и заместил действителността“, експресионистичен, определен като „освобождението на съдържанието на външния свят от съдържанието на душата.(...) превръщането на субекта в обект“ и примитивистичен, Мутафов илюстрира с творбите на четирима български художници: Н. Танев, К. Щъркелов, Б. Денев и Сирак Скитник. Опитва се да докаже, че предложените от него четири формули на отношение между пейзажа и художника са универсални и могат да се използват при характеризирането и на други художници. Интересни са и теоретичните му разсъждения върху формата и съдържанието: „...съдържанието търси преимуществено пространствени и колоритни отношения, когато формата иска преди всичко линията и линеарното“.

В статията „Линията в изобразителното изкуство“ (1, 4) Мутафов също се стреми към абстрактна теоретизация, като използва не толкова терминологичен, колкото оригинално метафоричен език. Това превръща текста му в своеобразна „философска импресия“. Линията е видяна като „първият копнеещ импулс към воля и първият ритъм на битието“; не можейки да влезе в отношение с времето, тя е принудена да приеме метаморфозата на кривата линия, „за да постигне все пак lika на живота“. Кривата линия, от своя страна, е всичко: „и движение, и воля, и самото битие“. Тя се явява в разновидностите на кръга/елипсата, „като вечно възвръщане в себе си“, като синусова вълнообразна линия, изразяваща ритъма на живота, като спирала, „ирационален стремеж към безкрая“. Развитieto на изкуството е видно като борба между правата и кривата линия: „В модерното изкуство, особено в кубизма и футуризма, правата линия най-сетне тържествува, макар и обезобразена от борбата. Вълнообразната линия тогава се изпъва в остри и тъпи ъгли...“



За Ч. Мутафов с победата на правата линия първият кръговрат е направен, остава отворен въпросът за следващите тенденции в изкуството.

В статията „Плакатът“ (2, 3) той се опитва да предложи философия на „баналното изкуство“, за каквото приема, че е плакатът. Отново впечатлява не само с тезата, но и със стила си, увлечен в създаване на словесна метафорична картинност и изненадващи гледни точки: „Смесен с хилядите взаимности на баналното, плакатът получава сила като че ли само през насието върху ни – изпреварвайки погледа ни със светкавицата на своята саморазбираемост, растящ в колосалните размери на стените, за да покрие ъглите на зрението ни със своята протяжност.“ Това е Чавдар-Мутафовата битка за „красота, която не ще се профанира тъй безполезно между тъпите гримаси на мнозинството“.

Него можем да наречем „естетът“ на „Златорог“. Дори в отзивите му за текущи изложби, като „Изложбата на Дечко Узунов“ (13, 7) и „Изложбата на Иван Христов“ (13, 8–9) ще открием философско-естетическите възгледи, от които тръгва в преценките си за авторите.

Следващото голямо име, което се появява в края на първата годишнина в „Златорог“ и възплъщава не по-малко от Сирак Скитник идеята за синтеза на изкуствата, е на Николай Райнов. Статиите му в „Златорог“ не са толкова абстрактни и теоретични колкото на Мутафов – те внасят в списанието тежестта на историята на изкуството, базирана на собствения му художнически опит. В статията „Художествени школи“ (1, 10) аотира всички художествени направления от древността насам, за да защити тезата, че както и да се нарекат буквално роящите се школи около Голямата война, всички те могат да се сведат до две основни: символистична и реалистична. Разграничаването им е свързано с двата основни начина, по които художникът гледа на света: като наблюдател или като съзерцател. Според него символизъмът – като убеждение или като стил – не е липсвал у големите майстори, а и всяко истинско изкуство е „символно“. На школите у нас специално Н. Райнов говори гледа като на „неизкрystalизирали“: „Освен реализъм – нашенски полуреализъм – друга школа не е властвала над изкуството ни.“ Въпреки че експресионизъмът активно се популяризира, според него е „наивно“ да се мисли, че у нас има експресионизъм: „Още го няма в книжнината ни, а може ли да го дирим в пластичните изкуства?“ Въпросът е реторичен и показва разбирането, че литературата изпреварва изобразителното изкуство в търсенето на новото. Сирак Скитник споделя същото мнение в „Изкуството ни през войната“ (1, 1), като се позовава на личната си кореспонденция именно с Николай Райнов. Тази и другите допирни точки в естетическите възгледи и тезите на златорожците отново доказват общата естетическа платформа на списанието.

Напълно обяснимо Райнов сочи за „най-здравото сдружение“ у нас „Родно изкуство“, подкрепяйки становището на Сирак Скитник. И той настоява за извличането на началата на българския художествен стил от паметниците на нашата старина: иконографията и стенописите, миниатюрата и ръкописната украса, резбарските творби, архитектурните останки. Оттам трябва да се тръгне за постигането на българска композиция, българска колоритна хармония, българско взаимоотношение между линия и форма, българско стилизи-

ране, българско тълкуване (често апокрифно и затова самобитно), български канон за фигурата. Създаването на съвременна същинска българска школа Райнов свързва с раждането на такова българско изкуство, което „мощно да преодолее временните и местни граници чрез дълбоко заспалия творчески гений на племенното...“ Ето защо в бележката „Културен празник“ (2, 6), написана по повод 25-ата годишнина от откриването на Рисувалното училище, ратува за създаване на дисциплини като „История на българското изкуство“ и „История на българския стил“. Адресирането на идеите към действащите културни институции е практика на „Златорог“, един от начините за превръщането на списанието в действителен културен регулатор.

Статията на Райнов „Пейзаж и пейзажисти“ (4, 6) почти повтаря заглавието на статията на Чавдар Мутафов от първата годишнина. Той обявява пейзажа за „едничката област, където имаме завършени творци; той е нещо като лириката ни в нашата книжнина“. Подобно на Мутафов обявява анахроничността на импресионистичния пейзаж, който „изобразява, а не изразява“. Един от най-големите пейзажисти за него е Н. Ръорих: „сякаш фотографира картината и образите на своя несъществуващ свят. (...) зрителят сякаш стои пред собствената си душа“. Макар да признава талантивите български пейзажисти (особено Сирак Скитник), той не вижда все още голямата творческа личност у нас (нарича Иван Милев „незрял стилизатор“). В „Портретната живопис“ (3, 5) тезите му очевидно се основават на собствените му художнически и езотерически възгледи. Според него, за да се изрази вътрешният живот на модела и неговият „метафизичен миг“, е потребно „вътрешно видение“. Българска голяма портретна живопис обаче нямаме – нашите майстори (включително Майстора) са все още далече от големите задачи пред портретиста. В „Илюстрацията“ (8, 1) Райнов отново демонстрира своята ерудиция в историята на изкуството, разглеждайки го в световен и в роден мащаб, очевидно черпейки и от собствения си опит. Пътят на илюстрацията е видян от него не като „тълмеж“ (тълкование) на текста, а като художествен „превод на декоративен език“.

Андрей Протич впълщава живата връзка на „Златорог“ с най-влиятелното списание у нас преди войните, сп. „Мисъл“, откъдето някога започва. С обзорната му статия „Художествените дружества у нас“ (1, 1) завършва първият брой на „Златорог“. Тук е очертана „картата“ на художествените дружества в България и зараждането на „Родно изкуство“ (1920) през гледната точка на автора. Протич се опасява от „академичната“ насоченост на дружеството, която би го довела до застой. През същата година се появява и Дружеството на независимите художници, обявено от него за „новаторско“. Откроява и „Дружеството на южнобългарските художници“, основано още през 1912 г., но придобило популярност с експресионистична изложба на тримата художници Ив. Бояджиев, Вл. Димитров-Майстора и Сирак Скитник. В стиловата им близост критикът вижда реалния зародиш на едно бъдещо истинско художествено сдружение.

Пространната му публикация „Майстори на битовата ни картина“ (10, 7–9) допълва „жанровите“ статии от изкуствоведския отдел на „Злато-

рог“. Тук разглежда създателите на българската битова картина и развитието ѝ в работите на Ц. Тодоров, Майстора, Ив. Милев. Майстора (и то в експресионистичния му етап) сравнява с Микеланджело (на базата на обстоен изкуствоведски анализ). У Ив. Милев признава вродените му, но останали „заключени“ творчески сили поради ранната му смърт (1927); вижда го „повече поет, отколкото художник“, „единственият, у когото моделът не се чувства“. Експресионистичните белези открива в „екстазността, религиозността, възбуждението, движението, полетът, монументалността, големия формат (даже за малки илюстративни, приказни, религиозни или народни сюжети), изпълването на композицията до самите краища на картината, разточителността на линии и бои“. Статията му „Майсторите на българския пейзаж“ (14, 7) е развитие на темата, подета от Мутафов и Райнов. За майстори на българския пейзаж А. Протич определя Хр. Йончев-Крискарец, К. Щъркелов, Б. Денев и Н. Танев. Тях посочва като връзката между създателите на импресионистичния пейзаж, Ат. Михов и Н. Петров, и най-младите, представени от Вл. Димитров-Майстора, Сирак Скитник, Д. Узунов и Б. Обрешков.

Статиите, популяризиращи най-новите направления в Западна Европа и на първо място експресионизма, подчертават ролята на „Златорог“ в естетическите трансформации на културата ни през 20-те години на XX в. Константин Гълъбов е проводник на възгледите на Ландсбергер за експресионизма (в „За експресионизма“, 2, 3), нашироко цитирайки статията му „Impressionismus und Expressionismus“ от 1920 г. Акцентът е върху универсалния характер на направлението („...експресивно е въобще всяко изкуство, за което възпроизвеждането на външния свят е нищо, отражението на вътрешния свят, на против – всичко.“), обявено и за език на съвременността („То е бунт срещу човека на новото време, с неговото губене в действителността и повик към вътрешно съсредоточаване.“). Темата за експресионизма продължава в следващата книжка с превода на Васил Пундев на статията на П. Фехтер „Експресионизъм“ (2, 4–5). Освен принципите на експресионизма, тук е добавена и типологизацията „интензивен и екстензивен експресионизъм“. Двата вида експресионизъм са илюстрирани с творчеството на В. Кандински и М. Пехщайн. Около Пехщайн се формира кръгът на севернонемско-саксонския, а около Кандински – кръгът на южнонемско-мюнхенския експресионизъм. За градове на новото изкуство се сочат Дрезден (дружеството „Мост“) и Мюнхен (дружеството „Синият конник“). Представителите на направлението са изредени и характеризирани, но все пак накрая критикът метафорично заключава, че „течението е по-важно от отделните вълни“, и пояснява, че в съвременното изкуство „индивидуалното отстъпва в полза на голямата анонимност на общото“.

Спиридон Казанджиев се заема с популяризиране на друго нашумяло модернистично направление – дадаизма, перифразирайки автобиографичните записки на Р. Хюлзенбек, един от неговите основатели („Дадаизма в изкуството“, 3, 1). Да си дадаист означава да си осъзнал „до върха на пръстите си проблемите на времето“, да си „в пълния смисъл съвременен човек, чиято вяра в днешния ден означава един нов наивитет“; „Дада е издигането на

света в едно трансцендентно съзнание; космическата музика на Протагора и същевременно гласът на пастиря из селските улици.“

Казанджиев попълва интереса на „Златорог“ към съвременните световни явления, представяйки новите тенденции в изкуството на Съветска Русия през книгата на Артур Холичер „Три месеца в съветска Русия“ („Изкуството в съветска Русия“, 2, 6). Обясненията на понятия като „пролеткултовщина“, „коллективитет на пролетарския дух“, „пролеткултни мастерски“ насочват към феноменалния характер на новото изкуство. Особено му допада мисълта на немския автор: „Никъде другаде не се чувства тъй много натегнатостта между идеята и нейното прилагане.“ Народните вечеринки и „всенародните“ празненства на съветите са описани с любопитството на чужденец, наблюдател от напълно различен свят.

В ярко манифестен стил разработва новата експресионистична картина на света Иван Перфанов („Природата в новото изкуство“, 4, 5). В тезите си той се опира на сериозна библиография: „Методът на експресионизма“ от Георг Марцински, „Немската експресионистична култура и живопис“ на Екарт фон Сюдо, „Върху експресионизмът в живописата“ на Вилхелм Хаузенщайн, „Импресионизъм и експресионизъм“ на Франц Ландсбергер, „Въведение в модерното изкуство“ на Фриц Бургер. И той, след Н. Райнов, приема идеята за пътя на изкуството като диалектика на символизъм и реализъм, на дух и материя, божествено и земно. Според Перфанов опознаването на света и себе си в новото време не е възможно без тази нова метафизика на духа. В друга, отново манифестно звучаща статия, „Новото немско изкуство“ (5, 1), той характеризира съвременното изкуство в Германия като отричащо „всякакви връзки с миналите столетия“. Всички досегашни направления, включително импресионизма, разглежда като доразвиващи идеи още от времето на Ренесанса. Търсенето на нова метафизика, нов мироглед, нова религия, нова култура, дело не на единиците, а на масата – в това той вижда смисъла на новото изкуство. Първа немската живопис прокарва тенденцията на разкъсването на индивидуализма и откриването на „първоосновното“ (О. Кокошка, В. Кандински, М. Пехщайн, Фр. Марк, Ж. Мецингер, А. Глайцес, А. Мелцер), следвана от литературата, пластиката и архитектурата, „огледало на душата на времето“: „Прави, широки улици; безбройни, еднакви, безлични здания...“.

Върху модерната немска живопис, макар и доста общо, но с религиозна вяра в немския дух пише и немският възпитаник, философът Я. Янев: „... може би съдбата на света от нищо друго не е така зависима, както от съдбата на немския дух.“ („Художествената изложба в Карлсруе“, 5, 2)

Общата позиция „за“ експресионизма, не може, разбира се, да бъде разбита от дребната бележка, която публикува редакторът на списанието за посещението на Ф. Т. Маринети в София („Маринети в България“, 13, 1). Цитирането на корифея на футуризма само намеква за пренареждане на модернистичния ред: „С право забележи Маринети в първата си сказка, че всички тия течения: експресионизъм, дадаизъм, сюрреализъм и пр. идат от него.“ Нарича го носител на „новата енергия на времето“ и, по-късно, „абсурден обединител“ на италианския фашизъм и руската революция.

Преосмислянето на традиционното противопоставяне импресионизъм – експресионизъм продължава и в следващите години. Дистанцията във времето дава възможност на Атанас Илиев за нова гледна точка: „Погледнато от разстояние, импресионизмът и експресионизмът съвсем не изглеждат тъй противоположни, както ни се струваха преди петнадесет години.“ („Импресионизъм и експресионизъм“, 19, 10). Разглежда ги като „два метода за проникване зад видимото, зад емпиричния поглед на обикновения наблюдател“. Основа за прехода от индивидуално към свръхиндивидуално вижда във философията на Кант, а в развитието на изкуството търси предвестника на ново философско познание. Според него художниците използват метафората и парадокса като средство за проникване в недостъпната за интелекта област на действителността. В „Човекът-маса като творец на нова култура“ (20, 10) Илиев се включва в дебата за културата в епохата на техническия прогрес на ХХ в.: „Човекът-маса, нека го кажем направо, не е враг на културата, както се представя на Ортега-и-Гасет...“. За него маса е психическа категория и като такава подлежи на развитие. Важно е предупреждението, че ако се елиминира от интелектуалния елит, тя ще си създаде свой елит.

Никола Мавродинов, дълбок познавач на средновековното изкуство, също намира изява в „Златорог“. В статиите си той търси естетически прилики между източната средновековна живопис и експресионизма („Експресионизмът на средновековната източна живопис“, 9, 2–3) и ги намира в „идеопластичния“ характер на средновековните фрески, в образите, носещи „душите си отвън“: „Нещо повече – те сами са души, голи души“ (тук двамата с Николай Райнов са много близко не само идейно, но и реторически). Професионалната ерудиция на Мавродинов се разгръща истински в статията му „Боянската стенопис“ (10, 1). „Чудото“ на боянските фрески за него е плод на съчетанието на елинизма и „тежкия дух на Изтока“ (Египет и Асирио-Вавилония), или на преплитането на пластично и „идеопластично“ изкуство. Интересни са редовете, посветени на неизвестния иконописец: „Докато душата на иконописеца е била насочена към небето, а сърцето му в живота, той е отправил поглед към изкуството си.“

Във „Възвръщане към сюжета в живописата“ (16, 3) на фокус вече е съвременното изкуство. Тук Мавродинов констатира тенденцията за завръщане към сюжета в живописата, започнала от Париж, „сърцето на света“, като ѝ възлага сериозни „родни“ задачи: „Сюжетът единствено може да предаде в живописата един национален дух“.

Статията „Нашата детска илюстрация“ (11, 2) разглежда илюстрацията за деца в контекста на експресионизма. За автора ѝ всички големи илюстратори са експресионисти. Темата се вписва и в контекста на търсения културен синтез – едва ли българските художници и писатели са имали по-благодатна среща от тази на полето на детската книга. Александър Божинов е посочен като първия, който слага началото на стойностната родна илюстрация със „Златна книга за нашите деца“ и илюстрациите към „Трите баби“ на Елин Пелин. Следват Сирак Скитник (илюстрациите му към „Неродена мома“ на Ран Босилек“), Дечко Узунов („Шарена книжка“ от Й. Стубел), Вадим Лазар-

кевич, Георги Атанасов („Златно Сърце“ на Калина Малина), Пенчо Георгиев („Мадарският конник“ от Д. Панчев). Специално внимание е обърнато на Илия Бешков („Веселите роднини“ от Й. Стубел, „Малки песни“ и „Калинка-Малинка“ от Д. Габе, „Приказан свят“ от А. Каралийчев). След тази статия не можем да смятаме за случаен и отзива на Мавродинов за изложбата на детски рисунки, устроена от Дружеството на новите художници (17, 4). Аналитичната част е базирана на спецификата на детското възприятие – именно детето възприема света такъв, какъвто е, а не какъвто го виждаме ние.

„Нашата скулптура“ (13, 10) е обзорна статия за българската скулптура за периода от края на XIX до 30-те години на XX в. Защитаваната теза е, че няма изкуство, което да не е основано на живота на един народ и да не е обвързано със специфичния характер на епохата на създаването си. По силата на отражението на живота Мавродинов подрежда изкуствата в следния ред: литературата, живописата и след нея скулптурата. Скулптурата обаче според него най-правдиво отразява живота. Статията съдържа творчески портрети на Жеко Спиридонов, Андрей Николов и Иван Лазаров.

Никола Мавродинов се утвърждава и като един от най-активните оперативни критици в „Златорог“ от деветата годишнина нататък. Може да се каже, че заедно със Сирак Скитник взаимно се заместват (а някъде и дублират) в рецензирането на текущите събития. Дублажите неминуемо диалогизират гледните точки към един и същ културен факт или явление.

В рецензията „Изложбите на Борис Георгиев и Бенчо Обрешков“ (9, 5–6) Мавродинов преоткрива чара на „славянската сантименталност и идеализъм“, vyplъщаван от Б. Георгиев. Разглежда го като художник между Изтока и Запада, във от съвременната западноевропейска живопис. През първата изложба на Б. Обрешков критикът все още не усеща „единна личност с ясен художествен светоглед“. Пет години по-късно той вече говори за оформения стил на Обрешков, макар и с още „колеблив рисунък“ („Втората изложба на Бенчо Обрешков“, 14, 1).

За Борис Денев също има два отзива, написани през няколко години: „Изложбата на Борис Денев“ (12, 2–3) и „Борис Денев, 25 години български художник“ (15, 3). Първият е по повод на ретроспективната юбилейна изложба на художника след 10-годишен творчески път. Мавродинов определя първоначалния етап на художника като „експресионистичен“. В следващия вижда трансформация на „поетичния поантилизъм“ в „живописен романтизъм“. Във втория отзив поставя знаково равенство между творческия път на художника и пътя на „създаването на българския пейзаж“.

По повод на Втората обща художествена изложба (9, 7), на която са представени няколкостотин творби, Мавродинов прави заключението-препоръка към българските художници, че дори и да не създадат собствена школа в европейската живопис, трябва да се научат поне „да пеят на свой глас“. В отзива си „Трета обща художествена изложба“ (10, 7) не отбелязва появата на нещо изключително, а шестата критикува за организацията ѝ без жури, подредбата ѝ в „ориенталско безредице“ и отсъствието на творби на най-добрите („Шеста обща художествена изложба“, 13, 7). Констатациите му за деветата (16, 7) и



за единадесетата (18, 8) почти съвпадат – без шедьоври, но все пак в единадесетата отличава салоните на „Родно изкуство“ и на „Новите художници“.

В контекста на паролата „родно изкуство“ „Златорог“ публикува и статии върху българска етнография. Евдокия Петева е етнограф, с докторат по история на изкуството, защитен в Германия. Първата ѝ статия в „Златорог“ е на тема „Народно изкуство и художествена индустрия у нас“ (9, 5–6). Авторката акцентира върху качествата на нашето народно изкуство – примитивност, ярък колорит, източен тип стилизация, колкото стара, толкова и звучаща модерно. Проблемът за нея е в комерсиализирането на народното изкуство, което по принцип би трябвало да е израз на „най-интимно отнасяне на народа към външния свят“. В „Народно и примитивно изкуство“ (11, 4) Петева анализира близостта на понятията „народно“ и „примитивно“ изкуство и поставя проблема за западането на народното изкуство под напора на западноевропейската култура и индустрия, въпреки обективно нарасналия интерес към него през последните 50 години.

Евдокия Петева се реализира и на критическото поприще. В отзива си за „гръцката“ изложба на Сирак Скитник („Живописни скици и впечатления от Гърция на Сирак Скитник“, 16, 3) прокарва интересна гледна точка: тя намира тази изложба на Сирака по-интересна от психологическа гледна точка, отколкото от художествена. В „Новите художници“ (18, 4) дава положителна оценка на най-младите: Б. Елисеев, А. Стаменов, П. Младенов, А. Сорокин, Б. Ангелушев, Ст. Венев, К. Гърнев. Интересен е и отзивът ѝ за изложбата на групата на белградските модернисти „Облик“ („Югославската изложба на д-во „Облик“, 15, 1) с програмни принципи космополитизъм, интернационализъм, експресионизъм, примитивизъм, екзотика, абстракция. Петева акцентира върху „спиритуалния“ характер на експозицията и запознава българските читатели с имената на художниците Йован Белич, Миленко Шербан, Игнат Йоб, Марино Тарталя, Бранко Попович, Лазар Личеноски, Никола Мартиноски, Светислав Страла, Антон Хутер и др.

Налице е интересът към съвременната култура на другите балкански държави. „Златорог“ показва как традиционната незаинтересуваност към съседите и съответното фаворизиране на западноевропейската и руската школа може донякъде да се преодолее. Освен отразената сръбска експозиция, Н. Мавродинов отбелязва гостуването на художници от гръцкото модернистично дружество „Техни“ („Гръцки художници у нас“, 17, 5). Констатацията му за битката им с „баналното и академичното“ и с импресионизма доказва общността на културните процеси в двете страни. Ефектът на приближаване на географски близката култура се повтаря и при популяризацията на културата на славянските държави. Статията на Н. Мелникова-Папоушкова „Съвременните чешки художнички“ (17, 9) е поглед (до известна степен феминистки) към съвременното изкуство на чешките художнички. Тезата на авторката е, че те „не създават женско изкуство, но изкуство за жени – изкуство, което става общочовешко“. Никола Танев е автор на бележка за бурния художествен живот в Румъния, който според него изпреварва по интензивност българския („Художественият живот в Румъния“, 8, 1). Изброява над

двадесет имена на големи съвременни румънски художници, започвайки от най-познатия, Николае Григореску, и свършвайки с Макс Макси. Но и те не са решили според автора въпроса за родното: „...липсва още национален стил в изкуството им.“

Д-р Богдан Филев внася академична тежест в списанието със статиите си по въпросите на античното, византийското и старобългарското средновековно изкуство. Той е първият, който отваря дума за уникалния характер на старобългарското изкуство в сравнение с византийското („Старобългарско и византийско изкуство“, 3, 6). Уникалността му свързва с влиянието на ориенталската култура на Централна Азия, намерила път през северните брегове на Черно море. Позовава се на трудовете на виенския изкуствовед Йосиф Стжиговски и на влиянието, което старобългарското изкуство оказва върху румънското. Статията му „Старорумънско и старобългарско изкуство“ (6, 4) може да се приеме като разработка на последната теза. В търсене на една обща сравнителна основа на балканското изкуство във византийската култура историкът намира много общо между българското и румънското изкуство след XIV в. В „Златорог“ той публикува и статиите си „Старобългарските фрески“ (8, 2–3), „Произхождение на старобългарското изкуство“ (10, 6), „Старобългарските миниатюри“ (15, 5), „Архаизмът на старобългарското изкуство“ (14, 4). Вълнува го и темата за началото на новобългарското изобразително изкуство (статии „Захари Зограф и нашето Възраждане“, 17, 4; „Живописецът Николай Павлович“, 11, 7; „Първите десетилетия на съвременното българско изкуство“, 12, 10).

Андрей Грабар, руски изкуствовед, археолог и византолог, е другият вещ познавач на българската средновековна култура, и то не от дистанция (точно в периода 1919–1925 г. живее в България). С публикациите си той също участва в активирането на интереса към старобългарското изкуство: „Два среднобългарски стенописа“ (2, 1–2) и „Живописата на „Червената черква“ (3, 3–4).

Арх. Делчо Сугарев има също забележително присъствие в изкуствоведския отдел на „Златорог“. Можем да го наречем „критикът със „страничното око“. Чрез писмата и статиите, които изпраща от Париж, той сякаш премества гледната точка на списанието в самия „център“. Ето част от тях, поместени от 11-ата до 19-ата годишнина: „Страданията на Христос във френското изкуство“ (15, 7), отзив за изложбите в Сент Шапел и Трокадеро, прераснал в анализ на интерпретацията на една от най-знаковите християнски теми; „Инстинктивните художници в Париж“ (17, 7) по повод на изложбата в Галерията за изящни изкуства на художници, свързани от един общ белег – „инстинктивизмът“ (с включени Шагал, Паскин (представя го като българин от Видин), Мари Лорансен, Модилиани, Пикасо, Морис Утрило (една от най-трагичните фигури на изкуството според него), и „митничарят“ Русо; „Париж, 1937“ (19, 2), есеистичен отзив по повод международната изложба в Париж през 1937. В последния Сугарев споделя собствената си визия за града: „В началото на своята „История на тринадесетте“ Балзак казва, че „улиците на Париж имат някакви човешки качества“. Те са сиви. (...) Но това е в същото време най-пъстрият сив цвят в света...“. Самата изложба според него носи



отпечатъка на френската мисъл, но „облечена карнавално“. С изключение на Франция, всички държави са представени в тяхната „гола съвременност“: „Нито в Италия има последователи на Леонардо или Рафаел, нито в Германия – духа на Албрехт Дюрер, нито в Испания – душата на Сюрбаран, Веласкес или Гоя. Отделени от традицията, държавите до известна степен се приближават, подават си ръка.“ В „Шедьоврите на френското изкуство“ (19, 1) защитава интересно мнение: „От художниците и скулпторите на романската епоха до Гоген характерни черти на френското изкуство остават хармония, последователност, единство. Но единство, което не значи еднообразие, и последователност, която е предимно живот, еволюция, движение.“ Любопитно би било тук да сравним как педагогът Дамян Димов гледа на френското изкуство. В „Есенният парижки салон“ (20, 2), отзив за традиционната обща художествена изложба на френските художници, той се вглежда удивително прецизно в новите черти на френската живопис, като сравнява френския художник с композитор по отношение на уравнивяването на съдържание и форма, яснотата на колорита, вътрешна осмисленост на картините, простота на формите: „Действителността в творбите на днешните френски художници не е геометризирана, изсушена, измислена. Такава е, каквато е в живота.“ В края на краищата той определя съвременния френски художник като „хуманитарен реалист“.

След Сирак Скитник и Н. Мавродинов Д. Сугарев е третият критик на общите художествени изложби. В отзива му „XII обща художествена изложба“ (20, 1) оценката на българското изкуство е направена през гледната точка на европейската живопис и тя е изразена с понятието „догонване“. Влиянията обаче могат да дадат добри резултати на българска почва, само ако бъдат „асимилирани, индивидуализирани в един свой собствен стил и колорит“. Следвайки подредбата на изложбата, можем да възстановим картата на всички български сдружения от периода: „Дружеството на художниците“, „Съвременно изкуство“, „Родно изкуство“, „Независимите художници“, „Модерните художници“, „Новите художници“. Сугарев констатира липсата на голото тяло в картините: „В чужбина то представя петдесет на сто от изложените картини.“

Делчо Сугарев има „свое-чужда“ визия за Вл. Димитров-Майстора („Как вижда природата Владимир Димитров-Майстора“, 19, 4). Според него той заема „съвсем особено място“ между представителите на българската съвременна живопис, тъй като „не е свързан с никоя от нашите школи и тенденции, не подражава на койка художник и изразява изключително българското, битовото“. В същото време изкуството му е „визионерно, без фабули, без алегии“. Знаменателно критикът търси недомашни сравнения: „Докато Ван Гог, Реноар или Матис рисуват повече модерната действителност, Майстора търси своите сюжети в естественото. Откъсва от нашата земя, за да ни я възвърне наново. Одухотворена. В една по-висша хармония.“ Това, че за Майстора може да се говори от много гледни точки и по много начини, доказват и преди това публикуваните статии и редове за него, включително

от А. Каралийчев („Майсторовата изложба“, 6, 8–9 – отзив, написан с лирико-есеистичен маниер).

Със статията си „Орфей – певецът на Тракия“ (17, 10) Сугарев се нарежда до творците на „Златорог“, които търсят мистичните корени на българското. Тръгвайки от митовете за Орфей и присъствието му в гръко-римската култура, авторът стига и до изясняване на философско-езотеричния характер на орфизма.

Последният критик от „щафетата“ на критиката на общите художествени изложби е Ангел Вълчанов (който също е и литератор). В „XIII обща художествена изложба“ (21, 4) той забелязва повече рутина, отколкото истинско творчество: „Художникът заработи картини специално за участие в изложби.“ Следващата четиринадесета обща художествена изложба според него „говори само за един отдавна сбъркан път“ (21, 9). Добавя и видимия конфликт между светоотношението на народа и светоотношението на художниците: активност срещу съзвездателност.

През 30-те години на XX в. публиката („човекът-маса“) категорично обръща много повече вниманието на критиката към себе си. Неслучайно Вълчанов започва отзива си „XV обща художествена изложба“ (22, 10) с желанието да ѝ даде някакво общо определение и с осъзнаването, че това е невъзможно: „Но публиката – това хилядно око, тая многоглава и неизвестна личност без определено образование, обществено положение и нивелиран естетически критерий – невинаги разбира езика на картините.“ Така, дори и да е вярно, че изобразителното изкуство е функция на трите фактора – художник, публика и критика, А. Вълчанов стига до становището, че те по-скоро враждуват помежду си. Пейзажа в живописиста критикът сравнява с поезията в литературата (мисъл, изказана от Н. Райнов години преди него). Оценката му за изложените пейзажи е снизходителна. От портретистите цени единствено Илия Петров. Композиционната живопис нарича „ахилесовата пета“ на българските художници, като все пак отличава Златю Бояджиев. Накрая осъзнава трудната атмосфера за изкуството през 1942 г.: „В годините на продоволствените купони изкуството не е контролирано от никое комисарство. То служи само за самочувствие и проба на донкихотовската издръжливост на българския дух.“

В „Есенни изложби“ (23, 9) А. Вълчанов регистрира небивало количество на открити изложби, несравнимо „с никоя страна, в никое време, през никоя война“. Публикуваните репродукции на коментираните художници вещаят промени в облика на „Златорог“, свързани с дела на визуалното – промени, за които не остава време да се разгърнат, тъй като това се случва в последните книжки на списанието. В сравнение с парижките салони критикът констатира, че българските напомнят „тишината на официално приети музейни галерии – дори и салонът на „Новите художници“ („XVI обща художествена изложба“, 24, 1).

Докато през 20-те години правят впечатление статиите и бележките по естетически въпроси и отразяване на стиловите търсения на художниците, то през 30-те години доминират отзивите за изложбите (самостоятелни или

групови) на вече утвърдените творци, наблюдението на тяхното развитие, с една дума, отразяването не толкова на творческите заявки, колкото на творческите резултати. Появяват се и оптимистични статии като „Нашите художници и нашата публика“ (16, 7) на Георги Папазов, в която художникът регистрира прогрес в българското изобразително изкуство, въпреки липсата на непрекъсната традиция и достатъчни натрупвания. Откритите художници са Сирак Скитник, Б. Денев, Д. Узунов, П. Георгиев, Ил. Бешков, К. Цонев. От друга страна, по-ясно се очертава липсата на задълбочени изследвания на изобразителното изкуство в сравнение с изследванията върху литературата. С това твърдение Кирил Кръстев започва статията си за Б. Обрешков („Живописиста на Бенчо Обрешков“, 19, 4). Намерението на критика очевидно е да предложи нещо по-задълбочено от вече казаното за този художник, макар и поместено в раздела „Преглед“. Последователно са анализирани колоритът, художествената форма, „живописната вещественост“, личността и стилът на художника. Според Кръстев всъщност имаме много повече талантиви художници, отколкото писатели, и „живописиста ни несъмнено се е издигнала по-високо от литературата ни“. Това твърдение навежда на мисълта за динамиката на взаимоотношението между литературата и изобразителното изкуство от гледна точка на културното водачество.

В отзива си „За нашата живопис и за Ив. Пенков“ (19, 5) Йосиф Йосифов добавя името на Иван Пенков към имената на Б. Обрешков и Майстора, за да ги открие като едни от големите налагащи се български художници, и то с проникновеното си отношение към родното. Владимир Василев (псевд. *П. Рудевии*) обогатява листата на водещите с името на Иван Лазаров („Най-българският скулптор“, 23, 3). В скулптурите му той вижда преди всичко идейно търсене, а не възпроизвеждане на модели. Нарича го „скулптор с мироглед“, одухотворен и в същото време по български земен. С литературен рефлекс открива в работите му синтез на Възраждането, Вазов и Йовков. Ще споменем и публикацията на Дора Увалиева по повод втората самостоятелна изложба на Г. Павлов – Павлето („Изложбата на Георги Павлов“, 24, 10) Тя долавя избистрената линия в новите му творби, играта с метаморфозите на цветовете и най-важното според нея – удовлетворяването на „тази наша жажда за лирично пресътворени късчета свят“.

В „Златорог“ думата „вземат“ и някои от художниците, обект на критическо оценяване в списанието. В повечето случаи това са споделени впечатления от изобразителното изкуство в чужбина или от изложби на техни колеги. Но има и такива, като скулптора и преподавател в Националната художествена академия Иван Лазаров, които публикуват сериозни статии с историко-теоретична насоченост (на Ив. Лазаров не му е чужд и импресионистичният стил на писане, доказано в „Манастирски фрески“, 16, 8). „Границите на скулптурната форма“ (18, 5) е голяма концептуална статия, в която, за да подходи към историята на скулптурните форми, той въвежда основополагащи понятия като „форма“, „архитектонична форма“, „негативното предаване на скулптурния образ“ и разглежда обстойно отношението между формата и плоскостта. Ролята на използвания материал в скулптурата разглежда в

„Камък, бронз, дърво“ (10, 5), а в „Декоративната скулптура“ (9, 1) разсъждава върху декоративизма на съвременната скулптура, който обаче не гарантира богатството на съдържанието ѝ. Поставя важния въпрос за необходимостта от засилване на връзката между скулптурата и архитектурата по подобие на старите култури (напр. египетската). В „Голото тяло в скулптурата“ (15, 1) след кратък исторически преглед изказва мнението си за българското отношение към темата: „...култ към голото тяло у българина няма. Потиснатост, скритост, груба, необлагородена еротичност са твърде характерни черти на племето ни и те пречат да използваме голото тяло като изразно средство в изкуството.“ Причините според него са в комбинацията от християнски морал и ориенталска срамежливост (тук разсъжденията му се включват пряко към психоаналитичния дебат на тема етнос между двете световни войни). В „Българската резба“ (7, 8) покрай информацията за историческия развой на българската резба с нейните школи и образци изнася разсъжденията си за жизнеността на българина, вплетена в иконостаса, която обаче го „...отчуждава от духа на черковния стил и става изразител на радостен, жизнен копнеж, вдълбан в твърдото орехово дърво, под стрехата на Божия храм.“ Тук дава най-високата оценка на това изкуство: „Може би най-много, което е дадено у нас в областта на скулптурата, е дадено във форма на резба.“

Към голямата тема на „Златорог“ за „родното“ можем да отнесем и статията на Ив. Лазаров „Изкуството и общественикът“ (15, 8). Настоячивото поставяне на въпроса за нарастващата обществена значимост на художника в съвременността е във връзка с осъзнаването на ролята на изкуството за формирането на националната ценностна система. В „Постройка на паметници“ (17, 2) акцентът отново е върху взаимовръзката между художествената стойност на обществените паметници и националната идея: „Колкото повече пластическият образ покрива колективната идея, толкова повече ценността на паметника е по-голяма.“ Паметникът трябва да има отношение към „духовната структура на народа“. Подобни идеи срещаме и в „Изкуство на делничния живот“ (17, 3), където Лазаров обявява борба за запазване на българския привкус на делничния живот, подобно на борбата за чиста българска реч. Още в „Бит и изкуство“ (15, 6) той изказва тезата, че битът е материалната и духовната опора на народите, като в България преди всичко селският бит пази устоите на народното. В „Нашата скулптура“ (6, 5–6) търси път за свързване на съвременната скулптура със старобългарската култура и това не е случайно, след като Българското средновековие се осъзнава като един от ипостасите на „родното“. В бележката си „В павилионите на Венеция“ (13, 8–10) той споделя впечатления от посещението си на международната изложба във Венеция, поставяйки твърде интересния въпрос: „Индивидуалната свобода тук е в стихията си. Няма ограничения на школата. Няма и спокойствието на стила. Недъг ли е това, или само характерен белег на съвременното творчество?“

Още един голям творец споделя естетическите си идеи в „Златорог“ – Георги Папазов. В „Стремежите на новото изкуство“ (5, 6–7), вземайки като повод парижката анкета „Новото изкуство“, манифестира собствената си

естетика: „Естетиката в изкуството е парадокс, който има значение само за учените.“; „Произведенията на изкуството нямат епоха.“; „Моето несъзнателно „аз“ е това, което създава художествени форми.“; „Съдбата на отделните факти с нищо не е свързана със съдбата на изкуството.“; изкуството е изразител на „обективния инстинкт за любов“. В „Родно изкуство и родни артисти“ (16, 6) отново поставя въпроса за същността на понятието „родно изкуство“, погрешно ограничавано до конкретно видимото: „...български бит, български стил, български пейзаж, портрет и пр. – нямат никакво значение, ако не са израз на спонтанен творчески процес и ако не израстват от духа и фантазията на самия артист.“ И още една важна корекция: „Не е вярно, че артистът е олицетворение на нацията, обаче вярно е, че впоследствие художественото му произведение става израз на неговата нация.“

Един от основните участници в раждането на българската карикатура – Александър Божинов, споделя размислите си върху нея („Как се роди българската карикатура“, 14, 5). Според автора тя се ражда „по крещяща необходимост“ във вестника: карикатурата е продукт на политическите битки. Според него Ботев пръв е употребил сатиричната рисунка, макар и все още да не можем да говорим за истинска карикатура.

Ненко Балкански публикува панорамна статия върху голямата ретроспективна художествена изложба за периода 1820–1920 г. („Сто години българско изкуство“, 16, 7). Критиката му е насочена най-вече към подредбата ѝ. В рубриката „Писма от чужбина“ се появява и бележката му „Париж и Италия през септември 1939“ (20, 9), според която Париж дава линията на съвременността, а Италия пази неувяхващата класика.

Константин Гърнев изпраща от Мюнхен репортажи за събитията в областта на изобразителните изкуства в Мюнхен, Венеция и Рим (18, 9; 19, 10; 20, 6). В „Изкуството в Германия през време на войната“ (21, 10) споделя впечатлението си, че всички изкуства в Германия са „в служба на фронта и зад него“, поради което картините на фронтовите художници се откупуват веднага. Художниците се ползват с привилегии, за да „поддържат престижа на Германия като културна страна и през военно време“. Ето защо изкуството се оказва поощрявано именно от военните.

Васил Захариев пише за колегите си Борис Денев („Дневната изложба“, 7, 9–10) и Христо Йончев (нарича го „един от най-добрите наши пейзажисти“ в „Рилската изложба на Хр. Йончев“, 8, 5–6). Косвено насочен към българското изкуство звучи изводът му в статията „Модерното индийско изкуство“ (7, 7), писана по повод изложбата на репродукции на стари индийски миниатюри и на акварели на съвременни индийски художници, уредена от теософското дружество в София: „...към едно голямо изкуство се отива през старината, през паметниците на далечното минало...“

По повод конкурса на Св. Синод за изписване на икони Дечко Узунов поставя въпроса за отношението на съвременния български художник към иконата („Конкурс за икона“, 10, 1): дали да следва полунатуралистичната икона, характерна за „малките руски иконописци“, или да възкреси традициите на византийската икона, „по която са се учили и нашите зографи“.

Примерът му е изображението на св. Богородица и Христос от Виктор Васнецов в „Св. Александър Невски“. Образецът, който трябва да се следва според него, е на „старата византийска и българска икона“. Така конкурсната задача се трансформира в „задача на родното ни изкуство“.

Николай Шмиргела публикува отзиви за В. Недкова, у която откроява качествата на българка, „възпитана в духа на общочовешката култура“ („Изкуството на Вера Недкова“, 20, 5); за Васил Бараков, когото разглежда като „ярък пример за най-младото изкуство у нас“ („Пътят на В. Бараков“, 20, 5), и за Б. Обрешков, наречен „майстор на замайващата цветност, на пищния колорит“ („Едно пътуване на Бенчо Обрешков по лазурния бряг“, 20, 10). Статията на Шмиргела „За реализма, за Сезан и за новия художествен реализъм“ (20, 4) прокарва възгледа му за тенденциите в изкуството: „...прерастването на сезанизма в художествен реализъм е исторически обусловено и неминуемо.“

Вера Лукова също се намесва в естетическия дебат. „Наивното в изкуството“ (19, 7) е статия за примитивизма в съвременното изкуство, външно напомнящ детските рисунки. Авторката поставя въпроса за различието между „наивното“ и „преднамерено опростеното“.

„Нашата живопис в нови насоки“ (21, 3) е обзорна статия на Кирил Цонев, основана на историята на българското изкуство още от Средновековието. Според него импресионизмът в България е „засегнал повече сюжетното, отколкото същността на миросгледа“: „Нашият художник не излезе от локалния колорит на земята ни, който стои в тясна зависимост от географското ѝ разположение и климатични условия, които създават богати гами от сиви и зелени, убити охрени и кафяви.“ Не е съгласен също и с възприемането на „научни рецепти“, които довеждат изкуството ни до една „интернационална стереотипност“. Изключението е Вл. Димитров-Майстора. Пътищата на модерната българска живопис вижда в две насоки: „уравновесяване на големи, чисто пространствени, колористични петна и подчертаване на вътрешния израз на нещата“. В „Същност на модерното изкуство“ (20, 6) първо изяснява особената вместимост на понятието „модерно изкуство“, отнасящо се до новокласицизма, кубизма, експресионизма и художествения реализъм, както и до „крайностите“ дадаизъм, пуризм, конструктивизъм и абстрактна живопис. Забелязва „небивал досега подем в пластичните ни изкуства“.

Боян Петров реагира по повод на многото изложби, открити през 1942 г. с „Дъмпинг на художествени изложби“ (23, 2). Причината авторът вижда най-вече в липсата на възискателна и направляваща критика и с това се доближава до становището на Кирил Кръстев. Всички изредени имена на включили се в историята, теорията и критиката на изобразителното изкуство в „Златорог“ показват особената ангажираност с развитието му и по посока на универсалното, и по посока на националното.



## АРХИТЕКТУРА

От втората си годишнина „Златорог“ започва да отделя специално внимание на архитектурата, разбира се, не без връзка с идеята за изграждане на модерна европейска столица и изобщо с развитието на модерната градска култура.

Най-голяма тежест тук имат статиите на арх. Александър Рашенов и арх. Делчо Сугарев, провеждащи идеите на „Родно изкуство“ в архитектурата. Двамата се опитват да трасират пътищата за съвременен самобитен български стил в архитектурата (още повече, че Рашенов е архитект по запазване и изучаване на архитектурните паметници към Народния археологически музей).

В статията си „Нашите градове“ (3, 9) арх. Рашенов заговаря за архитектурната „пустота“ и „неинтересност“ на големия български град, както и за лошото му инженерно планиране. Малките градчета според него имат много повече собствена атмосфера. Почти две десетилетия по-късно арх. Сугарев продължава темата в „Архитектурна София“ (20, 9): „...големите градове са духовни ателиета, в които се гради човешкият напредък“. Според него каквато и да е пластичната култура на един град, всичко се свежда до мярата. Човек по природа има нужда от мяра и ред: „Град от пречупени линии измъчва окоето, а само прави линии го отегчават. От неизравнените стрехи небето изглежда нарязано с трион“; „...архитектурата прилича на балета – действа ансамблово, симфонично...“ Ето отново мисленето „в синтез“ на хората около „Златорог“. Според архитекта невежеството, малокултурността и частният интерес са най-голямата заплаха за облика на София. Статията е пълна с интересни гледни точки от рода на тази: „Животът на градовете прилича на човешкия: еволюира, движи се напред и назад, прави скокове. Роман, в който действащи лица са къщи и паметници; поезия, написана в архитектурни форми.“ Каквото и да се импортира в областта на културата, то трябва да премине през „единствената призма на едно създадено наше художествено чувство“.

Особено значима е статията на арх. Рашенов „Стил в българската архитектура“ (2, 7), в която споделя очакването си да се събуди „художественият инстинкт на българина-архитект“, да обърне гледната си точка към собствените народностни традиции, за да настъпи най-накрая краят на епохата на плагиатството. Същата мисъл ще открием и в „Реставриране на старите архитектурни паметници“ (4, 3) – статия, написана по повод току-що реставрираната църква „Св. София“. В „Българският чардак“ (3, 3) се опитва да прокара връзки между „родното“ и „чуждото“, сравнявайки чардака като елемент от българската архитектура от XVIII–XIX в. и архитектурата на Италианския ренесанс. Чистото западно влияние той не изключва, но само при строго запазване на българския дух.

С интереса си към фолклора и старината статията на проф. Б. Филов „Старобългарската архитектура“ (18, 3) отново (както и другите му, вече споменати публикации в „Златорог“) се вписва в общите насоки на „Родно изкуство“. На средновековната българска архитектура гледа като на самостоятелна школа в рамките на византийския архитектурен стил.

Във „Всекидневният декор“ (21, 10) арх. Д. Сугарев разработва темата за съвременната архитектура. Според него усвояването на новите конструкции от желязо, бетон и стъкло позволява на пространството да навлезе в самата постройка, тъй като „фасадата не е вече затворен екран, който изолира външния свят“, а къщата „като че принадлежи на пейзажа, тя е по-въздушна, по-свързана с околната среда“. Темата продължава и в следващата годишнина в статията му „Железобетонът и българският архитектурен стил“ (22, 10), в която той търси начини да избяга от „напиращия“ бетон. И ги открива изненадващо в изобразителното изкуство: „На нашите художници ние дължим опознаването на българската къща. Те първи ни показаха нейния покрив, който свободно слиза до земята, вълнообразната стряха, чардака, двора с цветята и саксиите, уличната стена с тежкия портал и старите тъмнозелени керемиди.“ Архитектът отново стига до идеята за български стил, единственото спасение от „безличието на нашата съвременна архитектура“.

В „Украса и наредба на съвременния дом“ (22, 2) Мара Цончева констатира нарушаването на изконната атмосфера на съвременния български дом, „разводнен“ с градски мебели (дори и в селата). Така нареченият „български кът“, който се обособява в модерния дом, внася още дисонанс и безвкусица. Според авторката „малцина културни хора“ все още пазят връзката между старата българска и европейската култура в жилищата си.

## МУЗИКА И ТАНЦОВО ИЗКУСТВО

Музиката е раздел, попълван с не по-малко усърдие от раздела на изобразителното изкуство, но не достига неговата тежест. Тази особеност е схващана още тогава. С констатацията за изоставането на развитието на българската музика в сравнение с литературата и живописата започва един от отзивите на Драган Кърджиев в „Преглед“ („Композиционен концерт на Веселин Стоянов“, 14, 5). Причините той търси първо в самия характер на музикалното изкуство, но и не само – може да се каже, че истинската им комплексност се разгръща на страниците на списанието.

Статиите върху музиката, с малки изключения, са поместени най-вече в рубриката „Преглед“, т.е. написаните „по повод“ надвишават концептуалните и теоретичните. Разбира се, има и такива, които се отнасят до общи въпроси на музиката. Редакторите на списанието се опитват да компенсират неравностойността на раздела в сравнение с останалите. Множеството рецензии на Вл. Василев върху оперни и балетни постановки, освен че попълват празнината, положително изиграват роля за израстване на българската опера и балет. Въпреки липсата на силна професионална музикална критика публикациите върху музиката са предостатъчни като количество, за да се проследят първите стъпки на симфоничната музика, операта и балета у нас; търсенето на български национален музикален стил и, в крайна сметка, вграждането на музиката в общия културен синтез – българската културна доминанта тогава.



Можем да наречем Владимир Белчев (псевдоним на музикалния педагог и оперен режисьор Драган Кърджиев) музикалния критик на „Златорог“ в първата годишнина (без да спира да публикува и през следващите годишнини на списанието). В отзивите си той ратува преди всичко за по-висока музикална култура на изпълнителите и слушателите. В „Популярните концерти“ (1, 2) поставя въпроса за важната роля на изпълнителите като посредници между композитора и публиката, които, ако неправилно интерпретират първичното творческо произведение, могат чувствително да го променят. Доста по-късно по тази тема взема отношение и Андрей Стоянов („От композицията до инструмента“, 19, 3) като поставя въпроса докъде се простира субективизмът при интерпретацията на музикалната творба и извежда формулата: „Стилет на изпълнението трябва да съвпада със стила на изпълняваната композиция.“ Кърджиев критикува и музикалните програми, в които липсват големите класици. В отзива си „Изтеклият концертен сезон, 1919–1920“ (1, 6) констатира слабата културна политика при изготвянето на концертните програми, липсата на идеи за постигане на „здрава художествена култура“ на обществото, отсъствието ѝ у самите артисти, „чужди на духовната, идеалистична страна на своето изкуство“. Според него благотворителните концерти също трябва да си поставят високи художествени задачи. Одобрява единствено ансамбловите хорови, симфонични и камерни концерти. Отличава хора на Ат. Николов заради ориентацията му към „съкровищницата на старобългарското църковно пеене“ – „източник на творците на българската национална музика“. Критикът изисква музиката да не бъде „само излишно украшение, ненужен лукс, а да стане жива духовна ценност“ и сочи обективната нужда от „личности, които да групират искрените музикални дейци, да направляват музикалния живот към художествени цели“.

В „Камерни концерти“ (1, 9) критикът констатира началото на дирене на „по-трайни ценности“ – вместо тенденцията за доминираща себичност и себеизтъкване на музикалните изпълнители, и то още в едни от първите камерни концерти (изявите на квартета на Саша Попов и триото на Андрей Стоянов). Аргументи намира в самото естество на камерната музика: „...един от най-чистите родове на изкуството. В нея са невъзможни виртуозни фокуси или груби ефекти. (...) Тя пленява с тънката контрапунктическа разработка, с интимния разговор на отделните инструменти и умелото разпределяне на мелодическия материал помежду им, като всеки инструмент запазва своя индивидуален облик.“ Критиката му е градивна – щедрата обяснителност на забележките има за цел, по думите на автора, да помогне и поощри. Триото на А. Стоянов от трудно съчетаемите пиано, цигулка и чело все пак получава много по-висока оценка в сравнение с квартета на Саша Попов. По-късно изпълненията на квартета „Лечев“ и на Софийския камерен духов квинтет водят класацията му („Квартет Лечев“, 14, 4; „Софийският духов квинтет“, 15, 9).

Кърджиев следи отблизо и проявите на симфоничния оркестър на Софийската опера, според него „най-крупният факт в музикалния живот на столицата“, но със забележката, че в България понятието „симфонически концерт“ се покрива все още с понятието „популярен оркестров концерт“,

без да се схваща, че става дума за музика, в която намират израз „музикално-философските прозрения на гениални творци“ („Симфоничните концерти на Оперния оркестър“, 13, 2–3).

Любопитни са оценките му за първите стъпки на музикални дейци, чиито имена по-късно се превръщат в знакови за българската музика. В „Д. Караджов и Панчо Владигеров“ (1, 3) противопоставя двамата композитори. Димитър Караджов „изкуствено прави музика“, а П. Владигеров е „творец с наченки на собствен стил“. За него обаче той е „преди всичко пианист“, който не мисли „оркестрално“. Там, където използва родни мотиви, „окичва народния мотив с чужди, несвойствени нему елементи“. За да се създаде национална музика с общочовешко значение, препоръката му е „да изхожда от духа на народното музикално мислене и преживяване“ (стандартна препоръка за общата насока на времето). И в друг отзив от същото време Кърджиев сочи Владигеров като „голям пианист“, но критикува дълбочината на изпълненията му: „...цели пасажии той само маркира и прошумява с маниерна небрежност или пресилена афектация. Хубавото у Владигерова е само инстинкт, недорасъл още до съзнание за художник.“ („Изтеклият концертен сезон, 1919–1920“, 1, 6).

Тринадесет години по-късно виждаме, че критикът, в унисон с политиката на „Златорог“, продължава да гледа на търсенето на „български роден стил“ като на важен критерий в оценките си. В статията си „Панчо Владигеров и последните неговии композиции“ (14, 1) очертава развитието на твореца, вземайки за отправна точка първите си оценки. Така че през 1933 г. Владигеров за него вече е „най-бележитото явление на нашата музикална действителност“, а най-възхитителното му произведение, „кулминационна, а може би и повратна точка“ в творчеството му е „Втори концерт за пиано с оркестър оп. 22“. Високата оценка на критика е свързана именно с народността на синтеза в тази композиция: „...от европейски модерното, през славянското, след кошмара на ориенталската тривиалност към чисто българското...“ От „Седемте симфонически танци“ особено цени „Голямото хоро“, посочвайки, че може би тъкмо гротеската в него и народният танцов ритъм са съединителното звено между Владигеров и народната музика: „Съществената придобивка на тези танци е, че те поставят на твореца им проблемата за българския стил. И колкото и парадоксално да звучи, може би тъкмо голямата дарба на Владигерова може да бъде една поръчка за скорошното създаване на този стил!“ За домогването до заветния „национален стил“ критикът препоръчва първо органичното проникване до същината на духа на народната песен и после да бъде създаден „липсващият в народното творчество изразен елемент – многогласието, хармонията... Както русите, които създадоха и „руската хармония“. За Владигеров пътят е труден, защото той е израснал като творец и личност в чужбина, опознал „само музикалните прояви на българската селска душа“ и отново българската литература се намесва в решението: обръщането към българската литература като извор на душата на българина би помогнала много. Статията завършва с нериторичния въпрос: „...ще стане ли той творецът на българския стил?“

През призмата на очаквания „национален музикален стил“ е оценен и композиторът Веселин Стоянов. В статията „Композиционен концерт на Веселин Стоянов“ (14, 5) Кърджиев го нарича „западник“ с немски консерваториен стил, без, разбира се, това да го прави по-малко надежден творец: „Нам българският композитор трябва да е много по-ценен със своята искреност: към „български стил“ той трябва да се стреми само по вътрешна необходимост, а не да вижда в него изгодно направление, което да му достави популярност.“ Нека подчертаем този отказ да се вменяват „задачи“ и „каузи“ на твореца.

Към дебата върху българския национален музикален стил се присъединява и Иван Камбуров – следващият активен музикален критик през първото десетилетие на „Златорог“. В „Музикалната академия“ (2, 7) той защитава принципите на академичност в музикалното образование, каквито няма според него в новотрансформираното в Музикална академия Българско народно музикално училище. Смята, че Академията трябва да бъде оглавена от чужд специалист с престиж, да бъдат назначени преподаватели също професионалисти и задължително да бъде обновена програмата поне с липсващия курс по основи на българската народна музика: „А до кога ще оставаме без родна певческа школа и без български стил въобще в нашето тоново изкуство и де трябва да се турят техните основи, ако не в единственото музикално учебно заведение?“

В рецензията си за книгата на Добри Христов „Общо учение за музиката“ (2, 6) неслучайно една от най-високите си оценки дава на теоретичната разработка на българската фолклорна музика и особено на частта, която разработва тоналностите ѝ. Книгата е посочена като „първият сериозен труд, с който се туря начало на нашата музикалнотеоретична книжнина“. А в „Най-новото ни музикално творчество“ (10, 7) очертава стилового развитие на новата българска музика, като изхожда именно от нейната „народна основа“ през трите ѝ периода: „фолклорно музикално съчинителство“, период на „парафразата“ и период на „тематично използване на фолклорната песен“ като градивен материал за съвременните художествени форми. За най-голям български музикален творец в този смисъл отново е посочен П. Владигеров: „Крупно, самобитно дарование с проблясъци дори на гениалност.“ След него е А. Стоянов, който има заслуги и като „педагог, музикален писател, лектор и общественик“, трети, „като диаметрално противоположен със своята чисто народна основа“, е Петко Стайнов. За представители на „модерното направление в европейската музика у нас“ се считат Димитър Ненов и Хераклит Несторов (който живее в чужбина). Най-младият от „младите“ е Любомир Пипков, в когото критикът все още не вижда „определена творческа физиономия“, но провижда чертите на „лирик-песнотворец“.

Синхронизацията със случващото се в Западна Европа в областта на музиката отново се осъществява чрез рубриката „Писма от чужбина“. Иван Камбуров публикува в три части впечатленията си от музикалния живот в „царска“ Виена: „Виена като музикален град“ (4, 2), „Дружеството „Приатели на музиката във Виена“ (4, 5), „Народното музикално изкуство във Виена“ (4, 6). Този „музикален рай“ е представен като мечта/модел за България: „Кога

и ние ще пораснем в музикално отношение (...), кога ще имаме музикални дружества като немските, кога ще подемем делото за народното музикално образование?“ Във „Футуристически концерт“ (4, 3) Камбуров споделя впечатленията си от концерта на „пианиста-футурист“ Георг Антайл, изнесен в „крепостта на класиците“ Виена. Впечатлява се от заглавията („най-сензационни и бомбастични имена“) на футуристичните композиции като „Смъртта на машината“, „Соната на дивостта“, „Нощна тълна народ“, но пианистът собствено е представен като „един слаб, с болезнени черти, млад човек“. Камбуров се солидаризира с реакцията на публиката и критиката, според която пианистът само „окарикурира“ и „осакатява“ класиката, споменава и неговото „ответно“ поведение: по време на концерта „този фанатик на абсурда“ посреща „с олимпийско спокойствие“ дори мяукането на публиката. В „Музикалният живот в Берлин“ (4, 7) музикалният живот в германската столица е преценен като количествено по-богат, но не и като толкова качествен, колкото виенския. В края на отзива забелязваме опита на критика да търси форми на синтеза на изкуствата като една от най-съвременните тенденции в изкуството. Открива я в театъра: „Въобще като че съвременният театър се стреми към идеала за сборното изкуство на бъдещето.“

През втората годишнина излиза изненадващата статия на Боян Пенев „Трагичните симфонии на Бетховена“ (2, 8). Очевидно фигурата на Боян Пенев като голям литературен историк и критик напълно засенчва изявите му в другите изкуства, но пък те са важни, за да си представим комплексните му културни интереси и изяви. Не може да се каже, че музикалният критик Пенев не си служи с мярата на литератора Пенев. Идейният път на композитора е наречен „от страдание към прераждане“ – път, по който преминава и модернистът Славейков, и това сравнение като че ли стои в целия подтекст. Занимава го въпросът, как драматизмът в живота и творбите на великия композитор води до ново отношение към света. Според него началото на Лунната соната, сонатата D-moll, op. 31, № 2, Егoica и Пета симфония най-пълно проявяват вътрешния опит на твореца: „...действителността трябва да бъде превъзможната не като външно осъществена форма, а като отражение на душата ни... Самопобедата е победа над всичко. (...) Новият мироглед е движение на волята.“ В Пета симфония литературният историк вижда „началото на един нов поглед върху личната общочовешка съдба, на религиозно-философски съзercания, в които духът постига безпределната си свобода и висшето си предопределение“. Деветата симфония, от своя страна, разкрива „страшната безмерност на една световна трагедия, която няма равна на себе си в никоя философска система, (...) у никой друг художник и ясноведец. (...) За нас Деветата симфония е не само изповед, но и завещание (...) и предчувствие на онези пътища и посоки, които ще изразят по-нататъшното развитие на музиката“. Чрез „Часове на музиката. Из дневника...“ (23, 6), където са включени импресиите му за Бетовен, Шуман, Шуберт, Чайковски, писани във вид на дневник в Берлин, Прага и София, Боян Пенев внася истинско есеистично начало в музикалната критика. И в критическата си бележка „По повод на една музикална критика“ (7, 2–3) той използва отново сравнения с литературата. Повод

да заговори за „плачевното състояние“ на музикалната ни критика е един бездарен отзив за концерт на Андрей Стоянов. Според него музицирането на Стоянов е окачествено подобно на Лилиевата поезия от някои критици: „голям майстор на техниката, на формата, и не виждат никакво съдържание, никакво“. Сравнението не е случайно: „А. Стоянов е създал редица ценни и оригинални творения за пиано, проникнати от лиризм, напомнящ твърде много на „Птици в нощта“ и „Лунни петна“; композирал е освен това върху текстове от тия две сборки.“ В края на краищата го реабилитира и утвърждава като „художник, който се бори с безвкусието и баналността“.

Димитър Шишманов (*Д. Ми.*) бележи също артистично присъствие като музикален критик. В „Клод Дебюси и музикалният импресионизъм“ (4, 2) намира за най-поразително „пъстрото ориенталско було“, което обгръща музиката на французина. Тъкмо в него намира обяснение на нейния универсализъм: „източната музика в своята същина съдържа нещо общомирово“. Другият автор, на когото посвещава статия, е отново Панчо Владигеров (4, 4). Името на българския композитор Шишманов посочва като първото, което се появява „в съкровищницата на големите европейски музикални издателства“, и го сравнява с Шопен. Полският композитор, изобщо „душата на поляка-романтик“ е очевидна слабост на Шишманов, прозираща в бележката му „Концертите на Станислав Нйедзйелски“ (5, 3–4) по повод гостуването на младия полски пианист, изпълнил виртуозно Шопен. Статията за Владигеров открива четвърта книжка на „Златорог“ (по правило списанието започва с литература) и още в началото се отправя упрек към сподавената българска реакция на голямото явление: „...какъв ликуващ шум биха вдигнали нашите съседни, ако техен съотечественик се издигнеше така високо! (...) За да не ни сметнат „маниаци“, ний предпочитаме мълком да стоим пред всичко ценно, що наш човек е създал...“ Подобно на Б. Пенев, Шишманов също прави опит да вербализира чутото със слуха. Улавя и оценява обръщането на Владигеров към фолклора: „става повече българин“. Десет години по-късно композиторият наистина ще напише прословутата си Концертна увертюра, опус 27, за да прави следващите поколения „повече българи“.

В „Музика на идеала (Берлиоз)“ (4, 7) Шишманов прави опит да преведе слушателите през непроницаемостта на гения: „Трансцендентното, вечно устремено към идеала, като че ли и днес още потиска ония, които слушат някое творение на Берлиоза, въпреки страстната багра и бистрата и устремна мелодика на музикалната му фраза. (...) Но все пак, ще дойдат дни, когато хората ще свикнат да дишат и сред сферите на идеала.“ Но несъмнено за него Вагнер е богът на музиката: „В неговото царство се влиза като в настръхнал тропически лес.“ („Вагнер“, 6, 5–6). Такова е образното възприятие на Шишманов на музиката, която смята, че е адресирана „за избрани“. Усвоилите нейния „таен“ език могат да изпитат „покъртването на вярващия пред светото причастие“.

Шишманов се стреми да улови и ставащото в съвременното музикално изкуство. В статията си „Нови течения в музиката“ (5, 2) разглежда промените в музиката след „гения“ Вагнер, започнали с творчеството на Мусоргски. Него, респ. руската музикална школа, счита за извор на импресионистична-

та музика. От музиката на Мусоргски според него черпи дори композитор като Дебюси. Най-общо музиката след Вагнер върви към опростяване, независимо дали тя носи „новия псевдокласически хитон на Рихард Щрауса, искристото танцувално було на Равел, тежката остроъгълна мантия на Шьонберг и учениците му, националния испански костюм на Албениз и Фалла или арлекинските дрехи със звънчета на Стравински“. Във „Възцаряване на мелодията“ (6, 1) отново посочва руснаците за истинските възцарители на мелодията: Римски-Корсаков, Мусоргски, Рахманинов, Скрябин, Глазунов, Бородин. Подчертава тяхната „дескриптивност, но много по-всеобемна, отколкото у Щрауса“.

Импресията „Оркестърът“ (5, 5) на Шишманов е вдъхновена от онази „велика мистерия“, която може да създаде единствено симфоничният оркестър: „най-съкровени тайни, за които още няма думи, но които трептят ясно в най-късия тон на инструментите, осезават се и влизат в душата на всеки призван, за да я очистят и направят мъдра“.

Особена тежест с философския си подход и с обществения си патос имат статиите върху музиката и проблемите на музиката в България на пианиста, композитора и професора в Държавната музикална академия Андрей Стоянов. Към тях ще добавим и речниковите статии, популяризиращи отделни световни имена в музиката: „Езикът на музиката (Бетховен)“ (9, 4), „Шуберт“ (9, 7), „Поет-музикант (Шуман)“ (10, 2–3), „Моцарт“ (13, 2–3), „Брамс“ (14, 6), „Лист“ (17, 7), „Бах“ (16, 6) и отзивите „Бетховеновите тържества във Виена“ (8, 4) и „Чужди пианисти в София“ (11, 5–6).

Философски размишления върху музиката откриваме в „Музика и музикалност“ (6, 7): „Няма музика вън от нас“; „Написаната композиция, поради строгата определеност и грубото несъвършенство на нотното писмо, е само подсказване или загатване на художествената мисъл, а тя, от своя страна, не е друго, освен един повече или по-малко точен символ на живия първообраз в тайнствените и неизповедими глъбини на творческата душа.“; „Кой познава тайнствените връзки между едно подсъзнание и друго, без което всяко музикално общуване би било невъзможно?“ В „Музика и живот“ (11, 1) размишленията продължават: „Вътрешното съдържание на музикалните творения не се поддава на никакво описание, не може да се предаде посредством понятията на разума“ (тук явно влиза в противоречие с Б. Пенев и Д. Шишманов, които вярват във възможността музиката да се вербализира); музиката е най-жива в сравнение с другите изкуства, защото „като динамично изкуство е апотеоз на движението“; тъй като музиката провежда енергията на човешката душа – и добрата, и лошата – А. Стоянов вярва, че тя е „едно от най-ефикасните средства за отстранение на злото и грозотата от живота“ и път към осъществяване на „някоя дивна утопия“.

Чрез редица публикации А. Стоянов заявява активното си отношение към съвременната музика и музикалния живот у нас. В „Леката музика“ (6, 4) не става дума за осъждане изобщо на музиката, съответстваща на „инстинкта за игра, танц и развлечение“, а за неправомерното ѝ присъствие в обществения живот. На тази база критикът се опитва да поведе битка срещу „фокстроти,



валсове, танго, надути сантиментални романси, празни, изкуствено стъкмени „фантазии“ от тривиални мелодии и други“. Успехът на подобна битка зависи според него само от изместването ѝ от истински художествената музика. За съмишленици призовава т.нар. от него „просветен музикант“ и държавните институции. В „Съвременната музика“ (11, 8–9) отново се насочва към „упадъчните прояви на нашето време“. За него такива са „крайните съвременни композитори“, които „безогледно“ разширяват дисонанса в музиката. Той смята, че това няма нищо общо с потапяне в жизнените гълбини – по-скоро е търсене на повърхностни ефекти. И в „Пътят на музикалния развой“ (12, 4) критикува същите съвременни композитори за дисонантните акорди в композициите им. От друга страна, оценява опитите им да поставят музиката на хармонични основи, различни от сегашните, но се надява техниката да бъде надмогната като цел и изпълнителят да се обърне изцяло към „възпроизвеждане вътрешното съдържание на изпълняваните композиции“. Големият проблем според него е как музиката да се развива в унисон с развитието на човешкото съзнание. Преди това обаче трябва да се реши проблемът е ниската музикална култура – и на изпълнители, и на публика. В „Двата свята на музиканта“ (17, 1) буквално алармира за типичната слаба обща култура, тесния душевен кръгозор, безпринципната обществена позиция, егоцентризма, крайния индивидуализъм, претенциозността и безхарактерността на българския музикант. В „Нашата музикална публика“ (22, 8) обръща гледната си точка към публиката. В годината на публикуването на статията (1941) той все пак констатира значителното нарастване на музикалната култура на българската публика, но без да е достигнала нужното равнище: „Нашата публика, в по-голямата си част, е неспособна на обективно отношение към изкуството на артиста – още по-малко на адекватна преценка.“ След което се спира на целия комплекс от причини за това, в които включва и учебните програми по музика в училищата.

В „Нашият музикален живот“ (13, 8–9), статия по повод излезлия сборник с 4076 народни песни под редакцията на Васил Стоин, А. Стоянов напомня музикалния потенциал на българина, но патосът на статията му е насочен към липсата на държавна политика за развитието на българската музикална култура. След това очертава картината на неособено богатото българско съвременно музикално творчество: само две видни имена (Панчо Владигеров и Петко Стайнов); в концертния живот изпъкват единствено вокалните изпълнители и надеждно преобразуваният оркестър на Музикалната академия; напредъкът в развитието на операта би могъл да се осъществи все пак поради зачестилите гостувания на чужди диригенти; Музикалната академия все още няма ясни музикални художествени цели; музикалните педагози не работят достатъчно; липсва контрол от страна на Министерството на народната просвета; „безжизненото съществуване“ на Българския музикален съюз и на Музикалния професионален съюз. В статията „Държавата ни и музикалната ни култура“ (16, 2) А. Стоянов поддържа позицията си: „Музикалната култура на нашата страна е дело предимно на личния почин, на усилията на отделни



лица.“ Решението, което предлага, е ангажирането на всички възможни институции с музикалното образование на българите и с музикалния живот.

Институционалното обезпечаване на културните идеи, максималното ангажиране на държавата и обществото с културата (и в частност с музикалната култура) не е еднолично хрумване, а политика на „Златорог“. Списание то насериозно се заема с конституирането на триъгълника творец, публика, институция. В този смисъл е любопитно да узнаем, че идеята да се превърне българската филхармония в държавен институт принадлежи на Вл. Василев. Той предлага тя да стане самостоятелен отдел при Народната опера (споменато в статията на В. Стоянов „Симфоничната музика и задачите на нашата филхармония“, 17, 6).

Що се отнася до културните идеи в полето на музиката, най-голямата/ фокусът е идеята за национална българска музика (разбира се, изтеглена от платформата на „Родно изкуство“). В статията „Национална музика“ (15, 8), преди да издигне тезата, че колкото по-художествена е една музика, толкова повече чезнат белезите на националното в нея, А. Стоянов прави опит да разграничи термините „народна музика“ и „национална музика“. Националното трансформира народното – не толкова като мотив, колкото като дух. Започвайки с твърдението, че „националното е иманентно в личността на композитора“, завършва с обобщението, че „всяка гениална музика е национална“, без това да я прави по-малко общочовешка.

Веселин Стоянов (*С. Велинов*) – пианист, композитор, преподавател в Държавната музикална академия, брат на А. Стоянов – също се включва в дебата за националния стил („За българския музикален стил“, 18, 3) с доста провокативни въпроси: дали наистина българският музикален стил трябва непременно да бъде базиран на „родния“ стил на българската фолклорна песен, за да се нарече „български“; какви опасности крие формулата „За да може изкуството да бъде интернационално, трябва да бъде национално“; как „формулата“ може лесно да се превърне в идейна спекулация на недостатъчно надарени личности. Провокативността на мисленето му и широката му културна скроеност му подсказват и друга интересна тема – за ролята на поезията на Пенчо Славейков в развитието на българската художествена песен. Песните по текстове на Славейков той нарича „цяла музикална култура“, като се опитва да обясни феномена („Пенчо Славейков и художествената ни песен“, 18, 6).

Статията на Христо Вакарелски „Кавалът в нашия бит и в народната ни песен“ (14, 6) можем да добавим към народоведческите изследвания в областта на музиката, като част от каузата „Родно изкуство“. Научното изследване на музикалния фолклор е също наблюдавано от „Златорог“ (рецензията на Любомир Романски върху изследването „Българските коледарски песни“ от Ст. Джуджев, 24, 5).

От всички фактори за появата на национален музикален стил д-р Стоян Джуджев – преподавател в Музикалната академия по етнография и музикален фолклор – избира музикалната критика. Статията му „Задачите на нашата музикална критика“ (15, 1) започва с поредица песимистични констатации:

„У нас винаги е имало много афиши, малко изкуство и много малко наука“; „У българския слушател, обаче, винаги е липсвало критично отнасяне към музикалните събития“; „Художественото не вирее у нас“. Вината той търси не само у артистите, публиката и в „просветната власт“. Този път на фокус е печатът, обърнат повече към посредственото в музикалния живот и към „безскрупулната и недобросъвестна реклама“, която може да подведе дори музикалните критици. Любопитен е извлеченият от различни публикации критически музикален жаргон от повтарящи се изрази. Обобщението е ясно и кратко: „Ние нямаме музикална критика“, съответно нямаме и музикално възпитание. Тезата, че българската музикална критика трябва „да възвести художествени идеали съобразно духа на нацията“, се свързва пак с идеята за български музикален стил и българска школа в музиката. Формулата на Джуджев е художествено пресъздаване на „онова, що народната стихия е вече сътворила“.

Статията му „Пътища и безпътица в музикалната ни общественост“ (21, 8) поставя макровъпроси, отнасящи се до липсата на координация в музикалния живот и оттам до хаоса в него. Търсейки причините, критикът очертава твърде интересен портрет на българските музиканти, като цяло „лишени от художническа етика и съвест“. Очевидно разочарован от музикалните организации, той се обявява против тях, защото истинският творец е по правило сам и не може да служи не ниchie мнозинство: „Силата на художника не е в организацията, а в неговата самобитност.“ Другата причина той открива във всеобщата тенденция за механизация и „машинизация“ на изкуствата, в това число и на музиката. Като продукт на този процес посочва масовото производство на „плочи, грамофони, радио-апарати, тонфилми и високоговорители“. Това според него довежда до „пролетаризация“ и окаяно състояние на музикалното съсловие.

От публицистичната му статия „Въпросът за музикалната академия“ (15, 5) разбираме плачевното състояние на Държавната музикална академия, обречена да бъде закрыта поради мизерните държавни бюджетни средства. Ето още един щрих към амбициите на „Златорог“ да бъде културен фактор.

Венедикт Бобчевски също се занимава с жалкото състояние на музикалната критика („Няколко думи за музикалната ни критика“, 11, 10). Бележки, рецензии и ескизи не липсват – липсва им идейна и методологическа база според автора: „Имаме експресии, фрагменти от някакви своеобразни, „критически“ емоционални състояния, субективистични, фразеологични емоции.“ Именно тази липса се отразява върху самото музикално изкуство, както и върху музикалната култура на публиката.

Венелин Ганев, познат повече като правист и политолог, но с професионални музикални интереси и образование, също се вписва в основната насока на списанието. „Стил и български музикален стил“ (21, 9) е поредната публикация по въпроса за български национален музикален стил. Авторът подхожда систематично, захващайки се първо с терминологията. Музикалният стил разглежда като „особен начин на музикално-естетична експресия“, еманация на „чисто личното и индивидуалното“. Националният музикален стил разбира

като форма на „колективен художествен стил“, без „самостоятелна естетична същност“. Отделно систематизира особеностите на българската фолклорна музика (специфичен ритъм, тонови интервали, неравномерни тактови измерения, мелодична линия, композиция), за да направи заключението за трудното ѝ адаптиране към личен музикален стил. Изводът е повече от ясен: простото механично заимстване не би могло да създаде български национален стил. Дори операта „Гергана“ не може да бъде пример за обратното, тъй като според автора ѝ липсва „огънят“ на личните художествени замисли и стил. В областта на църковната музика за пример сочи произведението на Добри Христов „Милост мира“, g-moll. Ганев мечтае за „пленително Adagio“ или „задушевно Largo“ върху „поетичната лирична и задушевна съзерцателност на народната ни елегична песен“, или за Scherzo върху „динамичния сатанизъм, ритмично богатство и разнообразие на някои наши хорови песни, техния преплетен и отсечен ритъм, опростената, но лудо повтаряна и подемана мелодична линия, техните неособено разнообразни, но всякога изразителни тонови интервали, тяхната прекъсвана, но стихийно подемана тематика, вихрения музикален устрем и музикален полет“.

В оригиналната си статия „Музика и организъм“ (19, 1) литературният критик Кирил Кръстев поставя въпроса за психо-соматичното или „душевно-телесното“ въздействие на музиката, и по-специално на „дисхармоничната“ съвременна музика (стана дума и за интереса на А. Стоянов към нея). Според него музиката по принцип е „оригинален вътрешен изказ, който е чисто духовно-органистично изживяване, каквото са танцът и религията...“ Вън от съмнение е, че тя „преработва душевно-телесното ни същество“. Интересно е, че авангардистката му нагласа в литературата не съответства напълно на музикалния му вкус и потребности: „Предвижда се, че модерната, дисхармонична музика, която „илюстрира“ съвременната нервна душевност, ще намери малко място в музикално биологичните препоръки. Тя навярно увеличава хаоса в нервната душа на съвременника, вместо да я извежда в по-хармонични състояния.“

Големият диригент Любомир Романски (през 1939 г. дирижирал виенските симфоници) в публикациите си отразява предимно актуални музикални събития. Някои от най-добрите вести, отнасящи се до музикалната публика, идват от неговото перо: „... у нас вече се създаде концертна публика с изтънчен и възискателен вкус, която се оставя тъй охотно да бъде въведена в най-сериозната и най-отвлечената музика – камерната – очевийно доказателство са препълнените салони тия две вечери“ („Вечери на Моцарта и Бетовена от квартета Лечев“, 16, 2). Нататък следват обяснения защо квартетът е толкова добър и колко е израснал за три сезона съществуване. Отзивът „Първите три симфонични концерти на Държавната филхармония“ (16, 10) е също оптимистичен: възстановената филхармония доказва, че е „материал, годен за използване и от по-големи диригенти“. Диригентите са Мойсей Златин, Исая Добровен (дирижирал при специалното участие на големия френски пианист Ланг) и Херман Щанге. В „Музикалният живот в Берлин“ (18, 10) Романски представя „музикалния кипеж“ в германската столица като система, която

работи именно защото е взаимообвързана: три оперни сгради, Берлинската филхармония и още няколко оркестъра, плеяда от смесени хорове, камерни оркестри, гостуващи концерти, Германската музикална камара като институция, обединяваща всички действащи немски музиканти, една от най-богатите музикални библиотеки в света, Държавно висше музикално училище и частните консерватории, пролетните „Седмици на изкуствата“. Така бележката от отражение на музикалния живот в Германия се превръща в огледало на липсите на българския музикален живот.

**Операта** е специална грижа на „Златорог“, част от програмната задача да популяризира, отразява, стимулира и коригира (когато е наложително) развитието на „младите“ изкуства в България. Да се формира вкус към класическата опера на балканска територия не е съвсем лека задача. Но появата и постиженията на първите родни оперни произведения доказват, че не е невъзможна. В контекста на идеята за създаване на национален стил във всички изкуства напълно логично се появява и идеята за национален оперен стил. Операта, подобно на театъра, се дава като пример за органичен синтез между изкуствата, без чиято „органика“ не би се получил добър оперен спектакъл. С други думи, тя се представя като „новия“ продукт на идеята за синтеза на изкуствата. Критиците на операта са също критици на няколко изкуства и съответно коментарът им често пресича гледните точки на различни изкуства. Да видим обаче как гради източно-западният модел на българската опера.

Един от първите критици на оперното изкуство у нас е Иван Камбуров. Естествено е разсъжденията му да са насочени преди всичко към проблемите на българската опера: качеството на изпълнението на певците, на оркестъра, на хора; необходимостта от спояване на усилията им, за да бъде постигната „здрава музикална постройка и ансамбъл“. Това са задачите пред българската опера според Камбуров, а не осъществените наскоро промени във „външно декоративно отношение“ („Палячи“, 1, 4). В „Народната опера“ (3, 2) критикува съмнителната художествена стойност на оперните представления, разширявайки периметъра на наблюденията си: лош репертоар, „профаниране“ на представленията, надут персонал, слабо оперно режисьорство, липса на „диригент-художник“. Препоръчва (не само в този си текст) наемането на добър режисьор чужденец, но не славянин, за да не бъде податлив „на всякакъв род славянски слабости и демократизъм“. Целта е Народната опера да се превърне в „истински културно-художествен институт“.

В „Новия репертоар на операта“ (3, 3–4) критикът все още не вижда мечтания репертоар, който ще реши кризата на българската опера. От всички заглавия той отличава единствено „Хофманови приказки“ на Офенбах, макар да смята, че липсата на ротативна сцена се отразява зле на темпото на спектакъла. Положително е оценен изборът на „Княз Игор“ от Бородин („Княз Игор“, 3, 7–8) като напълно съответстващ на актуалните задачи, които стоят пред българската опера. Неслучайно Камбуров подчертава, че Бородин е представител на „националното направление в руската музика“. Постановката е добро „пробване“ на силите на българската опера и „мерило“ за крачките напред през краткото ѝ съществуване. Хоровото изпълнение намира за

най-слабо, несравнимо далеч от мощните руски хорове, а цялата постановка – далеч от отражението на „колективната руска душа“. Другият пробен камък за българската опера според критика е „Борис Годунов“ от Мусоргски („Мусоргски и неговата опера „Борис Годунов“, 10, 6). Композиторът е обявен за „най-голям изразител между музикантите на руския дух“, а музиката на операта – за самобитна, изпълнена с „чисто руски расови черти“ и, подобно на руската класическа литература, имаща „миров“ характер. Мусоргски черпи вдъхновението си от руските народни песни и руската църковна музика – посока, съпадаща с търсенето на родното и от българските творци.

Руската опера изиграва определена роля за формирането на българската, както се забелязва и от други отзиви в продължение на течението на „Златоторог“. Н. Балканов също отразява софийската постановка на „Княз Игор“ („Княз Игор“ като изразител на съвременния му художествен идеал“, 3, 10). И този критик е впечатлен от силния народностен заряд на музиката: „Тя е най-богатото хранилище на етническите особености, които дават специфична окраска на творчеството на един народ.“ Скицира историята и идеите на кръга на руските композитори от 60-те години на XIX в. (Мусоргски, Римски-Корсаков, Бородин и Кюи), безспорно повлияни от духа на народничеството. Особено набляга на постигнатото съответствие между литературната основа (древноруският епос „Слово о полку Игореве“) и музикалното ѝ претворяване. Най-голямото достойнство на операта „Княз Игор“ според Балканов е звученето ѝ като „национална музика“. Интересна е и направената връзка с изобразителното изкуство – с живописиста на Виктор Васнецов в стила на руската старина.

Другият любим избор е руският композитор Римски-Корсаков. Като негов познавач (очевидно и почитател) Димитър Шишманов (*Д. Ми.*) предлага интересно становище за характера на твореца и за постановката на неговата „Царска годеница“ (4, 8). Според Шишманов той е преди всичко симфоник и затова в операта му гласът е само „още един инструмент, който се присъединява към оркестъра“. Тази особеност литературният музиколог намира за ключ към композитора, а и към всяка постановка на операта. В тънкости той анализира българското представление и показва респект към диригента руснак Мойсей Златин. Шишманов се спира и на „Майска нощ“ на Римски-Корсаков по едноименната повест на Гогол („Майска нощ“, 5, 9–10). Намира я за „много руска“, „пълна с фантастика, с приказност“, „може би най-изящната между всички опери“ в афиша на българските оперни спектакли, но зле поставена и изпълнена. Нека споменем, че Римски-Корсаков по-късно ще даде повод на Др. Кърджиев да очертае особеностите на жанра „приказен оперен спектакъл“ (за постановката „Цар Салтан“, за която Кърджиев пише отзив, 14, 10).

Години по-късно Любомир Романски отбелязва постановката на друга опера на Римски-Корсаков, „Садко“ („Садко“ от Римски-Корсаков“, 16, 5), наблягайки и оценявайки като положителен самия факт на поставяне на руска опера, по-важно от поставянето на западноевропейското оперно творчество според него – преди всичко поради славянската ѝ основа. Очаква се операта да допринесе за създаване на лелеяния български национален оперен стил.

Операта на Мусоргски „Сорочински панаир“ Романски дава като пример за изграждане на „национална художествена музика“ в руското тоново изкуство – задача, все още неразрешена от българските музикални творци (17, 6). И тук е прокарана славянската линия на близост – това е музиката, която „приемаме едва ли не като своя“. Критикът посочва добрата работа на режисьора Д. Кърджиев, на художника Евгений Вашченко, на диригента Венедикт Бобчевски, без да пропусне и отличните певци. Критикуван е единствено балетмайсторът Ан. Петров. Драган Кърджиев (*П. Рудевиц, Вл. Белчев*) се налага като един от сериозните оперни критици в цялото течение на „Златорог“ (режисьорският му опит положително му е от помощ). Освен професионалният коментар на проблемите на българската опера, текстовете му съдържат изобщо широк познавателен потенциал. В началото критическото му перо изглежда по-благосклонно. Постановката на операта „Вертер“ от Масне на българската сцена оценява като твърде сполучлива (1, 8). Критикува по-скоро самия оригинал като „доста неверно и нескопосно“ интерпретиращ Гьотевиан роман, за да го пригоди към вкуса на френската публика. Високо оценява играта на Петър Райчев, „единственият наш певец, който следи и разбира музикалното развитие в оркестъра“. Нарича го „истински музикант“ на фона на повечето български „певци“. (Кърджиев вече е публикувал отделен ласкав очерк за певица: „Петър Райчев“, 1, 5.) Авторът на статията утвърждава сценичното постигане като път „отвътре навън“, а не обратно. Говорейки за постиженията на Ана Тодорова в ролята на Шарлота, той предлага друга аксиома: „...пеенето е само повишена форма на обикновената реч“. Мнението му е, че „българско пение“ все още нямаме – ще го създадат големи артисти, „които знаят и владеят пътищата, по които се стига от говор до пение“.

В „Златин и диригентството на операта“ (2, 1–2) музикалният критик формулира критериите за оценка на качествата на един диригент, като го сравнява с театралния режисьор: „Диригентът за операта е дори нещо повече от това, което е съвременният режисьор за драмата.“ Важно е според него диригентът да схваща вътрешния смисъл на това, което става на сцената; да познава много добре художествения материал. Смята, че е рано да се поставят максималистични задачи пред диригента на българския оркестър. Високо цени руския възпитаник Златин (Шишмановото мнение присъединяваме към неговото) и усилията му за издигането на българската опера до една истински европейска опера. „Стратегията“ е изпитана: „системен и упорит труд“ и повече „художническо съзнание“. Доста по-късно той се възхищава и от друг диригент – Емил Купер, дългогодишен ръководител на Московската императорска опера. Успеха на трудната за поставяне опера „Таис“ на Масне (19, 1) приписва най-вече на неговото диригентство. В последните сцени музикалното изпълнение според него достига до „някакъв мистичен култ на звука“.

В статията си „Оперният певец като актьор“ (16, 1) Кърджиев очертава артистичния силует на оперния певец, оспорвайки тезата, че са достатъчни само добрите му гласови данни. За него артистът е ритъм, слово, тон и движение. Освен това смята за логично „човешкото въздействие на музикалната драма да бъде много по-силно от внушението на говорената драма“. Ако това



не е така на практика, причината е в неподготвеността на оперния певец да постига своите задачи. В работата си над гласа той изгубва „актьора в себе си“. За критика пеене без овладян мимично-телесен израз и без ясна декламация на словото не е оперно изкуство. Заключение е, че операта има бъдеще само като синтетично изкуство. За пример неслучайно дава Шаляпин: предишната година руският бас гостува на софийската сцена и Кърджиев публикува отзив за събитието в рубриката „Бележки“ („Шаляпин в София“, 15, 8), в който набляга на драматургичната школовка на гласа му, на мощта и свободата на сценичното му превъплъщение. Четири години по-късно Вл. Василев също си спомня концертите на Шаляпин в София („Шаляпин“, 19, 5), за да каже: „Неговото име е достатъчно да запълни един век.“

От постановката на операта „Оберон“ на Карл фон Вебер Др. Кърджиев цени нейната „изящна повествователност“, но не и „прочита“ на символиката на характерите и действието от режисьора Хр. Попов („Оберон“, опера от Вебер“, 17, 7). Музикалното изпълнение не е подчинено на драматичното действие и все още е далеч от изискването да бъде „абсолютен израз на емоционалната същност на героите“. Одобрена обаче е работата на художника Пенчо Георгиев, с изключение на „дисонантната“ комбинация от арабска архитектура и модерни правоъгълни плоскости. Нека подчертаем специалния интерес на българските художници със сецесионен вкус към оперната сценография. Това силно напомня на заниманията на руските им колеги от кръга „Мир искусства“ от началото на XX в.

В „Шванда гайдарят“ и нейната музикална и сценична постановка“ (12, 10) Кърджиев коментира гостуващата постановка на чешкия композитор Яромир Вайнбергер с претенции за модерна опера, наричайки я „еклектика“, а не действително модерна: „той е съвременен, но не и модерен композитор“. В същото време признава операта на чехите, както и на русите за „най-жизнеспособни“ за времето си. По-важното е, че оповестява модела на модерната опера в началото на 30-те години – и той е немската, а не руската опера. Тъкмо тя е сравнителната му база за оценяване. А в тази база крайъгълният камък безспорно се явява Вагнер. Диригентът Любомир Романски ще признае Кърджиев за истински познавач на Вагнеровото творчество, особено след успешната му режисьорска работа в постановката на „Лоенгрин“ („Лоенгрин“ в Народната опера“, 15, 8).

След тежките несполуки на епигоните на Вагнер (за „умората“ от Вагнер той говори и в други публикации) комичната опера „Цар и дърводелец“ изглежда като „освежаващ“ избор. Единствено критикува пестенето на средства, особено в сценографията: „В изкуството, особено в сценичното, въпросът „как се дава“ е по-важен от въпроса „какво се дава.“ („Цар и дърводелец“ от Лорцинг“, 14, 8).

Отзивът на Кърджиев за постановката на операта на Верди „Силата на съдбата“ (15, 3) е изграден на базата на характеристиката на композитора, но през сравнението с Вагнер. Верди гради драматургичната линия върху „страстния устрем на мелодията“, носена почти изключително от чувствения човешки глас. Силната драматична изразителност на неговата мелодия обаче



невинаги може да покрие слабостта на текста (според него причината е, че Верди не пише текстовете си сам, за разлика от Вагнер). Според критика тази точно опера показва най-ярко слабостта на италианския композитор в драматургично отношение. Това налага засилената роля на режисьора на постановката. Режисурата на Илия Арнаудов обаче „показва пълно неведение в тая посока“ и несъобразностите на сцената изглеждат фатални, защото, Кърджиев е убеден, „сценичната логика е по-строга от логиката на живота“. Конкретно: сценографията не отговаря на идеята на произведението, „компромисен мизансцен“, несъгласуване на играта на оперните актьори, дори и да са с най-добри гласови данни. Признава усилията на диригента Ас. Найденов, но той пък редуцира ролята на оркестъра само до акомпанираща, противно на маниера на Верди да използва оркестъра „за самото развитие на музикалната линия“ и за „пластичното моделиране на музикалната фраза“. По-късно, по повод поставянето на „Фалстаф“ (24, 6), Кърджиев критикува самия избор тъкмо на тази опера на Верди – най-малко сценичната и затова най-трудната за поставяне на сцена. Според него българското оперно изкуство още не е узряло за такава амбициозна задача.

В отзива на Кърджиев за гостуването на Франкфуртската опера в България с „Пръстенът на нибелунга“ на Вагнер („Пръстенът на нибелунга“ у Франкфуртската опера“, 19, 9) покрай всичките суперлативи („едно от най-големите и може би и най-голямото събитие от войните насам“) са вмъкнати и мисли за възможностите на сценичното изкуство: „За Вагнер театърът е несъмнено място за разрешаване на човешките и световни проблеми.“ Такава би трябвало да бъде функцията и на съвременния театър, при едно всеобщо обединение на изкуствата. Зрителят също трябва да бъде активно ангажиран: „И зрителят не трябва да се отпусне, носен от чувственото очарование на изкуството, а с цялото си същество да вземе активно участие в представлението...“ Затова, заключава Кърджиев, Вагнер не е за „средния зрител“. За възприемането му той трябва „поне за няколко дни да се откъсне от ежедневието и да заживее по-интензивен духовен живот“. Без това да означава отричане на „по-лекия театър“.

Очевидно темата „Вагнер“ е една от повтарящите се в „Златорог“. По повод поставянето на българска сцена на оперите „Летящият холандец“ и „Ганхойзер“ петдесет години след смъртта на композитора към темата се включва и Венедикт Бобчевски, композитор и диригент с виенска и мюнхенска музикална школовка. Интересни теоретични акценти се съдържат в статията му „Вагнер и музикалната ни култура“ (12, 2–3). Авторът извлича естетическите възгледи на Вагнер от съчинението му „Опера и драма“, отнасящи се до езика на музиката („Музиката се състои от тонови форми, които нямат никакво друго съдържание, освен това, което са...“), до лайтмотива като негово основно изразно средство, метафизичността му, вярата в мистико-религиозния свят и в идеята за „чистата жена“.

Пианистът от немски произход Ото Даубе излиза с отзив за „Летящият холандец“ („Летящият холандец“ на българска сцена“, 11, 3), в който изборът на акцент е драматичната същност на Вагнеровото творчество, воде-

ща до редица предизвикателства при поставянето му на която и да е сцена. Оценява като голям успех поставянето на „Танхойзер“ („Танхойзер“, 12, 1), споменавайки вицовата карикатура, появила се в един от българските ежедневници: Вагнер от небесата, разбрал, че Софийската опера поставя „Танхойзер“, се провикнал: „Невероятно, но факт!“. В отзива му за постановката на „Дон Жуан“ („Дон Жуан“ в Народната опера“, 11, 4) откриваме интересната констатация за пренасочване на българския интерес от италианската към германската опера, което за автора означава ориентация към по-голям драматизъм. В размислите му за „Вълшебния стрелец“ (11, 5–6) се откроява предупреждението за „главната опасност“ при нейното поставяне, „немския елемент на творбата“, тъй като никак не е лесно да се проникне в немската душевност. Тази опасност според него е успешно разрешена с поверяването на постановката в ръцете на големия немски музикант Херман Щанге. Относно постановката на „Хензел и Гретел“ Ото Даубе изразява сериозни съмнения доколкото една публика, която не е имала все още възможността да изживее музиката на „Пръстенът на нибелунгите“, „Майстерзингер“ или „Парсифал“, би усетила спецификата на операта на Хумпердинк като нежно отражение на Вагнеровия „титанически музикален драматизъм“ („Хензел и Гретел“, 13, 2–3). В пространните си статии „Гьоте и музиката“ (13, 4) и „Вагнерова година“ (14, 2) Даубе поставя акцент върху синтеза на изкуствата при двамата творци: Гьоте между музиката и поезията, Вагнер – между музика, поезия, драма и философия.

В периода на „Златорог“ не е пропусната никоя **българска опера**. Извън сполуките и несполуките, които се коментират, се приветства самият факт на създаването им (Кърджиев в отзива си за „Страхил войвода“ от Петко Наумов, 14, 7). Др. Кърджиев всъщност следи най-ревностно родното оперно изкуство. Висока оценка („етап в развитието на българската опера“) получава първият опит на Владигеров в оперното творчество – „Цар Калоян“ (17, 4). Не одобрява обаче театралното пресъздаване на „хубавия сюжет“ на Фани Попова. Критикува и прозодията – не навсякъде е почувстван ритъмът на българския език въпреки великолепните стихове на Лилиев. Остра критика търпи „Саламбо“ на Веселин Стоянов („Резултати от „поощрителните“ критики: операта Саламбо“, 21, 6), наречена не само „несполучлив опит“, но и „опера без музикална същина“. Но в сравнение с „Янините девет братя“ на Любомир Пипков критикът я поставя все пак малко по-високо. За него е категоричен успехът единствено на групата композитори от дружество „Съвремененно изкуство“, но не ги вижда в градежа на родното оперно изкуство. В „Музика и сценична постановка на операта „Крали Марко“ (13, 2–3) поставя въпроса за качествата на оперния драматург и за спецификата на оперното либрето, много често създавано по музиката, а не обратно. Според него и то е по-трудно от написването на една „говорена“ драма. Становището му за либретото на „Крали Марко“ е отрицателно. Припомня мисълта на Пенчо Славейков: „Театърът трябва да работи за постигане най-напред на духовна култура и истинско изкуство, а „родното“ след това само по себе си ще дойде“, за да я отнесе и към операта.

Любомир Романски намира за успешна операта на В. Стоянов „Женско царство“ по Ст. Л. Костов – особено оркестрацията ѝ („Женско царство“ от Веселин Стоянов, 16, 4). Отбелязва я като „първата българска комична опера“ с опит за въвеждане на речитативния стил, макар и оценен като „недоразумение“.

Патосът на статията „Как да създадем българска опера“ (15, 10) от д-р Стоян Джуджев е свързан с (въз)желаната „собствена музикално-драматична школа“. С аргумента „песента на всеки народ е функция от неговата реч“ критикът се стреми да вмени на българските езиковеди задачата за детайлно проучване на фонетиката на българския език. В съвременната опера той е поредният критик, който вижда синтеза на всички изкуства (най-вече на музиката, поезията и танца).

Повикът за „национален оперен стил“ не стихва до края на излизането на „Златорог“. Според Венелин Ганев един народ може да се самопознае и чрез операта, ако тя има национален характер („Операта като фактор на национална култура“, 21, 3). Тезата си той базира върху историята на другите класически опери (италианската, френската, германската и руската). Всички те притежават качеството универсалност, но притежават и определена национална специфика. Според него „национален оперен стил“ все още липсва в България.

Атанас Илиев (познат като една от фигурите на кръга „Стрелец“) публикува интересни впечатления от операта в Грац, насочени към проблемите на българската опера („Операта в Грац“, 4, 8). Оказва се, че и операта на Щаермаркската област в Австрия също не може да запази добрите си артисти, както и българската; и там публиката тачи повече гостуващите артисти, „издържали състезанието на големите европейски опери, отколкото своите собствени артисти“; и там са способни да създадат добри артисти, но не и да ги оценяват и насърчават. Причините за напълно идентичната българска ситуация намира не толкова в липсата на музикално образование, колкото „в слабостта ни към чуждото, която произтича от общия подражателен характер на нашата култура. (...) Страни като България са способни за оригинално творчество, но са неспособни да оценят своя собствен оригиналитет.“ Грац дори е по-благосклонен към своите „отлетели“ творци, защото ги приема радушно, когато се завърнат, така че „все пак успяват да запазят духовните връзки със своята родина“.

Анализите на Владимир Василев (*П. Рудевци*) на отделни оперни постановки в рубриката „Преглед“ са насочени към всички участници в комуникативния акт и се отличават с особена критичност. В тях можем да доловим не само музикалното, но и литературното, а и художническото око на критика. Към рецензиите си пристъпва с изключителна отговорност (а не като на запълване на празнина), още повече че е убеден, че оперен текст се пише по-трудно от драма. Възникват известни затруднения при установяването на авторството на отзивите, когато са подписани с псевдонима *П. Рудевци*, ползван не само от Вл. Василев. Със сигурност обаче отзивът „Прилепът“, оперета от Йохан Щраус“ (18, 5) е негов. Текстовете му можем да отличим по това, че той винаги излиза извън конкретния повод, за да разшири проблематиката до

общественозначими въпроси, отнасящи се до националната култура. В този отзив се констатира по-голямата посещаемост на театъра поради нарасналата платежоспособност на посетителите, но се изказва и опасението същата платежоспособност да не наклони везните към „несериозния“ жанр. Най-вероятно негов е и отзивът „Еро от другия свет“ – пример за оперно творчество върху народни мотиви“ (21, 3) за гостуването на хърватската опера у нас, чието изпълнение критикът разглежда като урок по творческо интерпретиране на фолклорната музика в операта – проблем, който, вече стана ясно, занимава активно мисълта на българските оперни творци.

Може би Любомир Романски е един от най-толерантните критици в преценките си. Дори и да не може да похвали постановката на „Джоконда“ от Амилкаре Понкиели (15, 9), изтъква певческия дар на К. Спиридонова и Т. Маразов. От тази гледна точка може да се каже, че в рецензиите на „Златорог“ се гради авторитетът на певческите дарования в българската опера. Като успех и за певци, и за диригент, и за оркестър, и за режисьор посочва постановката на „Савската царица“ на Карл Голдмарк (16, 7). Постановката (за втори път на българската оперна сцена) на „Дама пика“ (17, 3) с някои забележки окачествява като добра изява на режисьора Христо Попов, диригента Асен Димитров, солистите Петър Райчев, Цветана Табакова, Ана Тодорова и останалите певци, както и на сценографа Александър Миленков. Заключение му е за небивалия, „напълно закръглен, почти неуязвим ансамбъл“, който правят всички заедно.

Ако „Еликсирът на любовта“ от Доницети (16, 1) според Романски не успява да се превърне в „отдушник на масово веселие и радост“, въпреки жанра си, то напълно успешен се оказва според него изборът и постановката на „Луиза“ от Шарпантие („Луиза“, музикален роман от Шарпантие“, 16, 3). Успеха изцяло приписва на добрата режисура на Др. Кърджиев, който „надминава всички очаквания“. И в „Триптих на Пучини в нашата опера“ (17, 1) изтъква пак режисурата на Кърджиев. Тук Романски подхваща и интересната тема за новата тенденция на *веризма* в операта като реакция срещу „вагнерианството“.

След този „неравноделен“ преглед можем метафорично да обобщим, че началото на българската опера носи родилните белези на италианската, немската и руската опера, но е белязано и от осъзнатия стремеж за постигане на „оперен национален стил“.

**Балетното и съвременното танцово изкуство** са обект на „Златорог“ преди всичко в рубриката „Преглед“, където се поместват отзиви за гостуващи балетни постановки. Не е учудващо, че доминира оперативната критика, все още напипваща термините и критериите си, като се има предвид, че началото на професионалното балетно изкуство в България се поставя едва през 1927 г. Де факто отварянето на темата за танцовото изкуство заварва класическия балет в битка с модерността и появата на нови тенденции в танца – в унисон с културните промени след Първата световна война. У нас балетът и модерният танц (или балетът като модерен танц) си проправят път едновременно и „Златорог“ показва амбицията да бъде, фигуративно казано, техният пътепоказател. Поради феномена „закъснялост“ българската крити-

ка проявява различно отношение към случващото се с танца – най-вече към чуждите школи, които диктуват новите естетически тенденции. От друга страна, не можем да кажем, че в „Златорог“ те са представени едностранчиво или неизчерпателно.

През 20-те години доминират публикациите за балета. Първата от тях е със заглавие „Руските балетни артисти в София“ (1, 3) от хиперионовеца Светослав Камбуров (*С. Фурен*), който пише и литературна, и театрална критика. Логично е критикът да започне с началата на това изкуство, които той изненадващо извежда от религиозните танци на Изтока. Патосът му е насочен към култивирането на „това тъй зле гледано и тъй слабо ценено у нас изкуство“. Ю. Слонимска също набляга на незапознатостта на българската публика с балета („Карсавина вечер“, 3, 3–4). Ето защо според нея появата на Тамара Карсавина на софийската сцена добива значението на „откриване на едно ново изкуство“. Балерината въздейства с „нежната крехкост на целия ѝ облик“ и с очарованието на „малко опечалена красота“. Не само през 20-те години на ХХ в., но дори и в края на 30-те критиката продължава да констатира липсата на традиции в балета у нас, съответно и на компетентна публика („Спящата хубавица“, балет от Чайковски“, 19, 3). Причината Др. Кърджиев (използващ псевдонима *П. Рудевиц*) търси в „ориенталското още отношение на нашия „интелигент“ към проявите на човешкото тяло“.

В „Камерни танци на Лидия Вълкова“ (14, 10) Кърджиев излага интересното си виждане за внесената сецесионност в танца благодарение на живописата. Лидия (Лида) Вълкова той причислява към новата школа в танца, която няма нищо общо с механичните движения: „Духовното напрежение на абсолютната музика се превръща непосредно в телесно напрежение, което намира своя израз и своето разрешение в танцовите движения и форми.“ Ключова за него е индивидуализацията на танца и внасянето на „критически интелект“ в него.

Балетната постановка „Шехеразада“, дело на Михаил Фокин и художника Леон Бакст, Кърджиев определя като „един от най-важните етапи за развитието на съвременния сценичен танц“ („Шехеразада“ в нашия балет“, 17, 2). Поставена в България от солиста на императорския руски балет Макс Фроман, сценичната творба изненадва със съвършенството си „за нашите условия“. Все пак критикът констатира и порасналата готовност на българската култура за възприемане на сценичния танц като самостоятелно изкуство и като част от театралната култура. Представена като част от развитието на руския и изобщо на европейския балет, поставянето ѝ на българска сцена тласка развитието и на нашия балет.

Отзивът на С. Камбуров-Фурен „Валерия Кратина“ (2, 8) е посветен на изключителното изкуство на известната балерина: „Нейните танци са най-чисти, но и най-смели идейно-хореографически изпълнения.“ Критикът се стреми да опише тази „хореографическа живопис“: „Красотата на голото тяло, неговата скрита музика, вътрешна и външна хармония празнуват у нея пълното освобождение на пластиката на другите изкуства.“ В изкуството ѝ той открива третиране на едни от най-трудните теми, като „трагическото

освобождение на дъха от тялото“. Ето как вдъхновено вижда синтеза на изкуствата в хореографията на Кратина: „Без музика – тя сама е хармония, без краски – живопис, без думи – най-тънка поезия“.

Докато в края на 20-те години на ХХ в. класическият балет все още си проправя път в българската култура, „Златорог“ се обръща и към неklasическите форми на танца. Излезият превод на концептуалната статия на Хайнц Людеке „Новият немски танц“ (10, 8–9), явно насочен към култивиране на ново отношение към това изкуство, внася дихотомията класически – модерен балет. Авторът на статията свързва появата на новото танцово изкуство с появата на абстрактната конструктивна живопис, с новото сценично изкуство, с филма, с „абсолютната музика“. Танцът се обявява за „най-непосредното и най-свободното изкуство, единственото, което наистина се задоволява със своето първично средство, подвижното човешко тяло“. Освен това се разглежда не само като естетически продукт, а и като отговор на „една етична и педагогична нужда“. Нещо повече: танцът е способен да изрази „новия европеец – човек, който тепърва ще се създаде“. Според автора тези нови идеи за танца, ако не се броят няколкото руски опита, са изключително немска проява. Голяма част от тях са взети от книгата на Рудолф фон Лабан „Светът на танцувача“. Той пък цитира книгата на Емил Утиц „Превъзможване на експресионизма“ (1927), в която „танцуващият човек“ се разглежда като одухотворител на плътта и даващ плът на духовното, или танцувално създаващ „нова предметност“. При балета господстващ художествен принцип е „да се превъзможнат привидно природните закони, особено силата на тежестта“. Целта на новия танц е „да се овладее тялото и неговата тежест, да се овладеят природните закони така, че да не се спира вниманието на тях“. Айседора Дънкан е посочена за предтеча на този вид танц с нейните изпълнения и с книгата ѝ „Танцът на бъдещето“ (1903 г.). От „иллюстративна пантомима“ танцът се превръща в независим самоцелен естетически продукт: „чист, абсолютен танц“. За най-голям принос на Лабан се сочи идеята му да се създаде „танцово нотно писмо“ (хореография). Неговата ученичка Мари Вигман според автора превъзхожда учителя си. Заслужава да отбележим и пророкувания край на класическия балет: „След като веднъж, със смъртта на балета, танцът се е отделил основно от театъра и е станал сам за себе си закон, усилията сега повторно да се слоят, макар и отчасти, двете изкуства върху нова основа, се явяват особено ценни в някои отношения.“ Това чертае появата на едно ново изкуство: „синтез на танц, тон и дума“. Тази теза обезсмисля отук нататък разделянето на балета от танца.

В отзив за „Зелената флейта“ и „Жар-птица“ в Народния театър (16, 6) Л. Романски отразява двете танцови представления, наречени „балетни пантомими“, по музика на Моцарт и Стравински. Това е повод критикът да отвори отново дума за развитието на новото танцово изкуство, „освободено от условностите на класическия балет“, приближено до живота. Но той изтъква руската (а не немската) школа като пътепоказател на българското танцово изкуство. Изредени са гостувалите у нас големи представители на съвременния балет: Визентал, Нижинска, Сахарови, Кратина, Боденвизер, Илбак, Майеро-



ва и др. Според критика едва „тая година“ (1935) в България се обръща внимание на модерния балет, за да се стигне до „първите пантомимни постановки“. Причините търси в късното създаване на българската опера, в липсата на балетна школа, която да формира традиции. Първите пантомими са дело на д-р Лида Вълкова-Бешевиц, която ги поставя и режисира.

През второто десетилетие на списанието отзивите регистрират зачестените гостувания на чуждестранни балетни формации в България. Бележката на Мила Данаилова „Белградският балет у нас“ (19, 6) е за гостуването на белградския балет с „Дявол в село“, „Жар птица“ и „Човек и съдба“, изненадал с успеха си българската критика. В гостуването на големи балетисти като Александър фон Свейн тя вижда начина българската публика да започне да цени художествения танц „с всичката сериозност“ („Танците на фон Свейн“, 20, 1). Според нея неговото изкуство „помиррява двата смъртни врага – класическия балет и новия, свободен танц“ и постига равновесие на тялото и душата. Авторката на статията очевидно е наясно с насоките на новия немски танц. В „Нашият балет в „Раймонда“ (20, 3) отразява бързия напредък и на балетното изкуство в България. В балета „Раймонда“, освен на хореографията и музиката, критичката обръща специално внимание и на сполучливите декори на художника сценограф Пенчо Георгиев. Мила Данаилова (също с псевд. *П. Рудевци*) е автор и на отзива „Лебедово езеро“, балет от Чайковски“ (18, 2), превърнат в защита на класическия балет: „една съвършена система, логично и хармонично построена, уравновесена, царувала цели три века“. Критичката настоява на тенденцията за възвръщане на интереса към него – и то от десетина години. Поставянето на „Лебедово езеро“ на българската сцена разглежда като „ехо“ на тази именно тенденция, макар че „...за този род танци ние нямаме нито сили, нито възможности. Голяма смелост е да се изнесе тая класическа балетна композиция с нашите млади балерини...“. За Данаилова е непосилно на този етап българските балетисти да изразят тази „движеща геометрия в пространството, абстрактна комбинация от линии и форми в движение“, както тя вижда класическия балет. Съвсем не е толкова лесно да се внуши „чудната измама за откъсване от земята“. А за такава „прекрасна, гениална музика“, каквато за нея е музиката на Чайковски, е необходимо създаването на „танцов симфонизъм“, обяснен като „строга хореографическа разработка без никакво случайно движение“. Режисьорът хореограф трябва буквално да се „слее“ с партитурата. Така тя очертава изключителното предзвикателство пред българския балет, с което той все още не се е справил. Не може да не се признае, че за да опише изпълнението им, критичката достига до истинска езикова находчивост: лебедите са „като ученици за гимнастическо упражнение“, балерините подкачат „като пуканици“, белите ивици по главите на лебедите „приличат повече на утринни бонета“. Единствено у солистите, особено руските, критичката вижда приближаване до изискванията на класическия балет.

Отзивът за наречения „първи български опит“, или „балетната пантомима“ „Змей и Яна“ от Христо Манолов е на Веселин Стоянов (18, 7). Критикът се опитва да обясни особеностите на балета като изискващ „едно съгъстено



драматично действие“ (по подобие на операта). Автор на либретото по известния фолклорен мотив е Стефан Савов. Критиката е отправена към драматургичното действие (не е достатъчно ярко), към художествената и психологическата правда и към завръщането към „примитивизма на българското музикално творчество от миналото“.

Проблемът за интерпретацията на българския фолклор е най-добре разрешен в критиките на Владимир Василев, който следи с активен интерес проявите на танцовото изкуство. „Нестинарка“ като начало на български балет“ (23, 1; подписана с псевд. *П. Рудевиц*) е по повод оригиналните интерпретации на Мария Димова на българския танцов фолклор. Мислите на критика неслучайно са насочени към домогване на движението „Родно изкуство“ в областта на балета. И тук той разграничава „примитива“ като стил в художественото творчество от „етнографската достоверност“. Дава висока оценка на балета „Нестинарка“ именно като продукт на българския синтез на изкуствата: „Това е пластична графика, в която се осъществяват пространствено фреските на Ив. Лазаров или картините на Ив. Милев.“ В „Български балети: „Герман“, „Приказка“, „Тракия“ (24, 8) Василев (пак с псевд. *П. Рудевиц*) не одобрява хореографията: „Формите на българския национален танц са по-богати, дори само като суров фолклор.“ В декора на Дечко Узунов не вижда достатъчно фантазия и фантастика. Критикува и играта на примабалерината. В отзива си „Три балетни пантомими“ (22, 2) споделя принципното си отношение към балета като „най-духовното“ и „най-физичното“ изкуство. В текста са включени и исторически бележки за началото и развитието на българския балет, катализирано от гостуванията на първите големи чуждестранни балетисти. За авторството на отзива „Нашият балет в „Аполон и Дафна“, „Франческа“ и „Болеро“ (24, 5) Вл. Василев се колебае дали той самият стои зад псевд. *П. Рудевиц*<sup>2</sup>. Текстът е по повод гостуването на Анатолий Жуковски, балетмайстор по славянски танци в Берлин, и работата му с българския балетен състав. В края му откриваме тезата, че „няма класицизъм, няма модернизъм, има само танцови форми, подходящи за стила и темата на всеки балет – поотделно“.

В „Балетите на Ида Рубинщайн в Парижката опера“ (15, 6) Делчо Сугарев оповестява друга формула за успеха на танцьора – синтез на поезия, музика и танц – основавайки се на връзката на изкуството на Ида Рубинщайн с музиката на големи музиканти, специално творили за нея (Дебюси, Стравински, Глазунов, Равел) и със сценографи от величината на Леон Бакст и Александър Беноа. За връзката музика – поезия той дава пример с „Персефона“ от Андре Жид (либрето) и Игор Стравински (музика), истинска „хореографическа мистерия“, но без музиката да може да достигне мисълта на поета (още повече, че според него за Стравински „музиката не е мисъл“); или със „Семирамида“ от Пол Валери (либрето) и Артур Онегер (музика), където вижда единството на поезия и музика.

Интересни са статиите на балерината Мария Димова, в които тя се опитва да прокара пътя на художника танцьор, опирайки се на своя собствен танцува-

---

<sup>2</sup> Вж. бел. 1.

лен опит. Противопоставя се на класическия балет, предлагащ „суха виртуозност, която само удивлява, но лишена от дух“ („Художественият танц“, 18, 9). Художественият танц според нея трябва да пресъздава „вътрешни образи“. Авторката дава за пример голямата школа на Вигман с нейните танцови композиции, чийто предмет са „отвлеченият свят, неизяснимите, подсъзнателни мисли“. Накрая утвърждава единствения танц – художествения. Публиката не се интересува дали школата се нарича класическа, или модерна (тезата на Вл. Василев пет години по-късно). Дори е склонна да гледа на модерните форми не като противопоставяне, а като „вдълбочаване на старата танцова форма – балета“. Художникът танцьор трябва да има техниката (каквато имат в излишък балетистите), но тя да бъде одухотворена (каквато при тях не е). В „Художествени танци върху народни мотиви“ (21, 2) Димова прави опит да изведе практическа формула за танцовата интерпретация на фолклора: „Голяма екстазност е необходима при нашите хороводни. И за тия сложни и бързи ритми – безкрайни репетиции.“ Уникалността на фолклора тя поставя на първо място и смята за „безстиленост“ преиначаването му, а интерпретацията вижда като плод на „впечатлението“ или „преживяването“, което може да поставя всякакви акценти в оригинала. Интересно е „повествователното“ ѝ виждане за композицията на танца като „увод, изложение и заключение“. Така че не е случайно, че като източник за интерпретации тя вижда не само песенния и танцовия фолклор, но и фолклорната проза: „предания, обичаи, нрави, напевния стон на нашите полета“. Не по-малко ценен е опитът ѝ да опише творческия процес при конкретна танцова интерпретация (на танца „Мене ме, мале, змей люби“). Тази смислена хореография от „сериозни композиции“ тя противопоставя на „наивните балетни пантомими“. Статията може да се приеме за сериозна крачка към създаване на българска танцова традиция. В „Защо започнах да танцувам“ (22, 3) Димова извежда всички необходими качества на танцьора артист, но заключава, че ние нямаме разработена традиция за систематичното му култивиране: „Ние сме надарен народ, но импровизираме.“

Петър Увалиев също се включва в спора за танца с мнението, че тялото може да изрази вълненията на духа („За и против танца“, 19, 8). Защищава тезата за извънредните възможности на танца, позовавайки се на една сказка на танцьорката Клотилда Сахарова: „...танцът е полет на плътта над самата нея. (...) ... танцьорът изживява мигове на просветление, в които усеща, че носи в себе си нови жизнени форми. Едва тогава започва непосилният му труд: избистрянето на тези усещания и превръщането им в телесни движения.“ И тук отново идва синтезът: за да изрази тези жизнени форми, артистът трябва да бъде „и скулптор, и живописец, и музикант“. Техниката никога не трябва да взема превес в танца, музиката и костюмът също нямат самостоятелно значение – всичко е насочено към постигането на „триизмерния дух“ на танца.

Д-р Стоян Джуджев констатира изостаналостта на хореографията в сравнение с музиката при танца („Танцът като вълшебство“, 18, 5). И той споделя идеята за трансцендентната природа на модерния танц, който може да „обае“ така зрителя, че да го доведе до „едно вдъхновено състояние, близо до екстаза на мистика“. „Вълшебството“ се търси в сплавта между жест, мисъл и

чувство, добре позната на древните „жреци, влъхви и звездобройци“. Танцът е начин да се вслушаме в космическия ритъм. Съвременните тенденции авторът нарича търсене и копнеж „към нещо непостигнато и непостигаемо“ – това е всъщност танцът след Дягилев и Айседора Дънкан.

Патосът на статията на Джуджев „Българският народен танц“ (17, 8) е свързан с констатацията, че „нашите селски танци загиват“. Статията му има практико-институционална цел: опитва се да убеди представителите на Министерството на народното просвещение да се погрижат за запазването на „святая светих“ на танца. В стремежа си да обърне вниманието на институцията авторът добавя дори Платоновото определение за танца: да танцуваш, значи да изпълняваш оная функция на демиурга, която се нарича „геометризирам“. В българските танци той вижда „прояви на един праславянски и прабългарски атавизъм“.

Преводната статия на Артур Михел „От придворния балет към живия танц“ (15, 2) исторически проследява и оповестява „агонията“ на театралния балет още от 1720 г. Авторът не вижда нищо национално в него – един важен за политиката на „Златорог“ аргумент. Разкрива и творческите заслуги за обновяване на танца на такива легенди като Мария Сале, Франсоаз Прево, Франц Хилфердинг, Дейвид Гарик, Салваторе Вигано, Мария Медини, Михаил Фокин, Айседора Дънкан, Рудолф фон Лабан, Мери Вигман.

Сирак Скитник внася източен полъх в дебатите за танца с бележката си „Танците на Нимура“ (17, 2), отразяваща посещението на Йеихи Нимура, „син на жълтия изток“ и на американката Лизан Кей, „със странна маска на индианка“. Представлението според него остава почти незабелязано от изкуствоведите, очевидно втръчени в западната или руската школа в танца. Нимура е наречен един от малкото „танцьори художници“, които са гостували в България. Сравнява танците му с обред, който въвлеча зрителя, без да може да му се противопостави. Отзивът му „Танците на Свейн“ (18, 5) констатира също твърде малко публика за славата и „блестящото дарование“ на Александър фон Свейн. Заслужава внимание описанието на танца му: „Едно дервишно самоуглъбяване и напрежение съпровождат танците на Свейн, в които не липсва хумор и познание на човешката душа. Свейн – това са оживените формули на съвременния танц.“ Сирак Скитник приема тезата не за равновесието, а за противопоставянето между класическия и свободния танц: „Той само влива живата кръв на освободеното тяло в свободния танц, изсушен от чисто стилови и формални задачи през последните години.“

## КИНО

Киното е най-младото изкуство, отразено на страниците на „Златорог“. Популяризирането и навлизането му в българската култура го превръща в една нова тема за списанието, в началото изглеждаща екзотична и на самите му наблюдатели. Няколкото публикувани статии и бележки показват, че вниманието е ангажирано все още със самия феномен „кинематографа“ (ако

и първата прожекция да се е случила доста отдавна в Европа – през 1895 г.) и оразличаването му преди всичко от театъра. Театърът и киното се схващат като „скачени съдове“ (по израза на П. Увалиев) и техните взаимни гледни точки се използват за осмисляне на проблемите и на едното, и на другото изкуство.

Текстове върху кинематографа в „Златорог“ започват да се появяват от третата годишнина (1923). Очевидно бързото разпространение на това изкуство особено след Първата световна война налага вниманието към него. Статията „Кинематографът“ (3, 6) на Йордан Мечкаров започва с един очевиден факт: „мълчаливото изкуство завладя публиката“. Веднага идват въпросите: какво представлява новото изкуство, защо се появява, ще измести ли театъра. Още тогава се слага граница между „художествено“ и „популярно“ кино. Според автора първият художествен филм, прожектиран в София, е „Кабинетът на доктор Калигари“. Мечтата за идеалния филм е формулирана по следния начин: „кинематографическа опера, цветен и пластичен филм“. Споменати са опитите, правени в Париж, с „филмо-театър“ – според автора това може да „срине цялото съвременно театрално изкуство“. За разлика от неуспешните опити да се „кинематографират“ пиеси на Стриндберг и Хауптман, романи на Достоевски и опера на Вагнер, популярният кинематограф е в пълния си разцвет. Статистиката е също налице: през 1921 г. Германия е изнесла в чужбина филми за 80 милиона златни марки. Риторичният въпрос е: „А какво е Америка, дето няма друго изкуство освен кинематографа?“ Отчита се и особеното битие на киноартистите: тези, които са напуснали театралната сцена, за да се снимат, получават грамадни възнаграждения, но всички те „са били похабявани“. Статията завършва с нов риторичен въпрос: „Кое е за предпочитане?“

В „Репертоар и актьори на кинематографа“ (7, 2–3) Ю. Слонимска извежда появата на кинематографа от традицията на старата пантомима „с акробатически трикове“ като твърди, че „това е техниката на народния актьор през всички времена“. Сравнява филмовия и народния актьор по „обречеността“ на мълчанието и еднаквото им изразно средство – мимиката. И отново ги сравнява по клишираните („неизменните“) образи, които създават, и първичните страсти, които изобразяват: „Кинематографът избягва полутоновете, психологичните усложнения, неясните, двойствени чувства.“ В резултат и двете изкуства показват склонност към стилистиката на преувеличаване и подчертаване. Интересна е мисълта за влиянието на кинематографа за възкресяването на такива драматически жанрове като сантименталната комедия и романтичната мелодрама. Прогнозата в края на статията е още по-интересна: „Машинната работа е по-лоша от ръчната и едва ли кинематографът ще създаде нещо истински художествено, (...) но може да изиграе друга роля: да напомня на театъра кое е вечната негова същност...“ Използваните метафори са също паметни: кинематографът е „властител на тълпата“, носи „душата на народния театър“, но „скрита под дрипите на грозна прислужница“. Успеха си кинематографът дължи на обръщането му, „въпреки интелекта“, към чувствата. Заключениеето се отнася по-скоро към театъра: „За съвременния, из-

искания, лесно уморяващ театър не е безинтересно да се вгледа в своя беден съсед, за да види в неговите груби черти вечно младата странница – душата на народния театър – и от нея отново да чуе в какво се заключава неизменната същност на сценичното изкуство.“

Сирак Скитник се опитва да обясни кризата в театъра като се насочва и той към различието в драматургичните и сценичните принципи на киното и на театъра („Сцена и екран“, 15, 2). Тезата му е интересна и напълно логична: „Кинотекстът е схема, даваща канавата на едно събитие, което тепърва ще се роди и утвърди. Драмата е едно напълно утвърдено събитие, което само трябва да получи едно сценично преображение при определени творчески рамки и при една обстановка, различна от тая на кинопродукцията.“

Развитието на младото изкуство е предмет на статията на д-р Ханс Хелвиг, „Насоки на модерната филмова режисура“ (17, 3). И в нея се започва с разграничаването на „оптическото изкуство“ от близките му изкуства (този път не само театър): „Епичното средство във филма е картината, а не думата, и това е единствено, което го различава от романа.“ В статията се съдържа информация за продукцията на първите големи филмови режисьори.

Интерес към киното проявява и Петър Увалиев. Публикацията му „Международната филмова награда: Уалт Дисней“ (19, 8) е отклик на „забележителното събитие“ на нарочно създадената награда на филмовия фестивал във Венеция за „бащата на рисувания филм, на трик-филма“ Уалт Дисней (по неговата транскрипция). Впечатлен е от „поезията“ във филмите му – повече „от който и да е обикновено снет филм“. Наясно е, че принципно филмът не може да бъде сравняван с поезията, „израз на мигновени усещания, огледало на великолепни творчески прищевки, които дават нов образ на действителността“, а по-скоро с романа, „отражение на тази многолика действителност с всичките хора, събития, вещи и движения, които я изпълват“. Рисуваните филми на американския творец обаче за него са „поетическа страница в антологията на киноизкуството“, „нещо като весел сън, който не повтаря живота, а все пак таи в себе си толкова жизнена щедрост“. Увалиев отваря дума и за социалната критика във филмите на Дисни срещу американския начин на живот: „Мики Маус е бунт срещу потъпкването на личността, срещу автоматизирането на живота (...) един неспирен протест пред свеждането на хората под един и същ знаменател. Ала все пак американски протест – жизнерадостен, наситен с вяра в бъдещето.“

В статията „Недостатъчният театър“ (19, 9) същият автор комбинира познанията си върху театъра и киното и коментира кризата на театъра като недостиг на публика, а на киното – като недостиг на творци. Този път сравнява възприемането на театралното представление и на филма с четенето на поезията и прозата: за прозата не е необходима особена „температура на вниманието“, докато поезията изисква повече усилие. Филмовото изкуство „не отразява, а изразява света“, режисьорът замества зрителя в театъра, който сам трябва да отбере същественото, като върши тази работа вместо него, предлагайки му своите акценти. В тази именно илюзия за „виждане“ според автора се крие успехът на киното, но този успех се корени не в „реализма“

на филмовото изкуство, а тъкмо обратното – в „умелото избягване от този реализъм“. И той гледа на всичките тези особености на киното като урок на по-младото изкуство към театъра, който да послужи за обновяване на театралната естетика.

Една от най-обективно написаните статии за разликата между театъра и киното предлага театроведът Боян Дановски („Филм без театър“, 23, 2, 5). Филмовото изкуство му изглежда все още „нещастна незаконна рожба“ в сравнение с театъра, но той отчита „дръзкото“ му вмъкване в живота на хората. В два броя на списанието Дановски се опитва теоретично да оразличи изразните средства на киното и театъра. Според него истинският филм трябва да се гради със собствените си средства, които да не се бъркат с театралните – затова нарича статията си „Филм без театър“. Заслужава внимание обяснението му за появата и успеха на киното с индустриализацията на живота и промяната в начина на мислене на хората: „Филмът, изкуството на гладното и жадно за разнообразие ново време, гълта пространства.“ Нещо повече: филмът „владее пространството“. Авторът навлиза в подробности и спрямо различието между филмовия и театралния сценарий, за поведението и даже за тона на театралния и филмовия артист.

Що се отнася до първите български филми, Кирил Кръстев ги сравнява изненадващо с българския футбол: „далеч под прага на понятието филм: досегашните ни филми са ужасно наивни като игра и режисура, патетични, неотмерено свързани“ („Футбол, филм, култура“, 19, 4). Авторът вижда изобщо цялата ни култура в една истинска кохерентна връзка: „Сравнете английската политика с нашата, за да ви стане ясна отведнъж разликата в „качеството“ на английския и нашия футбол.“

## РАДИО

След началото на първото „радиоразпръскване“ в България през 1929 г. държавното „Радио София“ се създава през 1935 г., а негов пръв главен ръководител става Сирак Скитник. Не е нужно да казва колко бързо радиото набира популярност – важно е, че „Златорог“ веднага реагира на новото културно достояние с поредица статии.

Една от първите публикации, посветени на новата тема, е на Георги Георгиев. В статията си „Радио и тонфилм“ (15, 4) той определя радиото („радиофонията“) и филмовото изкуство като новата култура – слухова и зрителна, – която властно се налага пред умозрителната слухова култура на книгата.

Д-р Стоян Джуджев поставя темата за „просветните“ възможности на радиото („Радиото в националнокултурното ни строителство“, 16, 5) и особено важно: за поставянето му „в служба на националното превъзпитание“, „подчинено на българския творчески гений“. Тук, разбира се, попада в „обертон“ на проблематиката на „Златорог“ – националното културно строителство.

В „Радио и радио-сцена“ (18, 1) Сирак Скитник разсъждава върху разликата между радиопиесата (нарича я „слухова пиеса“) и театралната пие-



са. Радиопиесата вижда като нова творческа област за съвременния писател: „Писателят трябва само да намери събитието, тежестта на което лежи в психическата динамика, във въздействието на думата, на репликата...“ Спира се подробно и върху особеностите на радиорежисурата. Разсъжденията му съответстват на две години по-рано публикуваната статия на немския критик Йохан Клепер „По що се различава радио-пиесата от драмата“ (16, 9; прев. Д. К. – Драган Кърджиев), който също акцентира върху по-голямата значимост на словото и звука в радиопиесата, отколкото в драмата. В статията могат да се открият интересни оразличавания: „Авторът на говорената слухова пиеса трябва да изхожда от лириката, авторът на построената върху шумове пиеса – от музиката.“ „Слуховата пиеса“ авторът разглежда като най-близка до драмата, но маркира връзките ѝ с филма и романа. „Препредаваната пиеса“ е театрална пиеса, приспособена за радиото. „Дидактичната драма и проблемната поезия“ („ухото обича да бъде поучавано“) са базирани на слуховата пиеса. В музикалната пиеса пък намира сходство с декламацията и ораторията – все теми за цели изследвания.

Статията на Есто Везенков „Сирак Скитник в радиото“ (24, 3) освен че провъзгласява Сирака за строител на националното радио, а самото радио за негов „паметник“, съдържа и доста информация за конкретната дейност на Сирак Скитник. Той е съставител на първата радиопрограма, когато все още никой не осъзнава истинската важност на тази институция. Направеното от него отново се оказва възможно само за интелектуалец, който знае как се прави културен синтез: „Музиката да се вземе от концертната зала, науката от университета, словото от улицата и книгата, политиката от държавната дейност и народните потреби, за да бъдат съпоставени и насочени.“ И още: „От новата държава като опит и схема трябваше да се стигне до народната общност като одухотворен организъм. От изкуството се искаше обществена служба, от народния фолклор – художествен подтик, а от политиката – възродително отношение...“ – истински патриотична и романтична постановка, бихме казали днес. Везенков напомня и проблемите за търсенето на специфични форми на общуване с разнородната радиопублика (в отделната статия, „Радио-публика“, 19, 6, обяснява кога „слушателите“ се превръщат в „публика“), политиката със сътрудниците и слушателите. Конкретизира програмата на Сирак Скитник: „Възкреси народната музика, подхвана голямото възпитателно дело на селото, подпомогна българската национална кауза, даде поука на младежта, подхвана идеята за строителство и подпомогна новото обществено организиране. (...) ...свърза се с българите по широкия свят.“ С една дума, истинско служене на българската национална културна кауза, истинско културно строителство. С тази мисъл ще сложим финала на този преглед.



## ПОЕЗИЯТА В „ЗЛАТОРОГ“

Първата годишнина на сп. „Златорог“ (1920) разчита до голяма степен на познати имена в поезията и поставя акцент върху формулиране, осмисляне и утвърждаване на традициите в този жанр. Независимо от своята разнородност и различна величина в утвърдения литературен канон, поетите, сътрудничили през годините на списанието, са обединени под неговата аура. Те образуват странна *плеяда*. „Златорог“ е *място/пространство*, в което се раждат и се отглеждат *звезди* на българската поезия в продължение на четвърт век. Разбира се, не всички, които са имали възможност да публикуват поезия по неговите страници, са били и са останали звезди, в смисъл на безспорни и популярни автори в своята съвременност или днес. Те не са естетическа общност с обединяваща ги програма, а тъкмо *плеяда, съзвездие* от индивидуалности, всяка със собствено излъчване и присъствие. Използвам това понятие не като термин, познат от френската литературна традиция, а метафорично, за да означа не толкова сходно културно явление, колкото литературната практика на едно дълголетно периодично издание. Защото „Златорог“ не е списание за поезия, но поезията в него присъства неотменно във всеки брой. Присъства строго дозирано като текст и като жанр, чиито съвременни прояви и развитие се наблюдават зорко от главния редактор Вл. Василев и от неговия – в годините перманентно обновяван или попълван – критически екип. Ценностните ориентири – висока традиция, оригиналност и нови открития, са в основата на тази практика.

Малцина са големите български поети, съвременници на списанието, които по различни причини не са станали негови сътрудници. Между тях са Теодор Траянов, който е водеща фигура в сп. „Хиперион“, идейно отстояващо ценностите на символизма и неоромантизма; Атанас Далчев и Димитър Пантелеев, които предпочитат да са в групата на поетите – антагонисти на символизма, но странно насочват критиките си повече към сп. „Златорог“, което не се ангажира пряко с проповядване на символистичната доктрина, както е „Хиперион“ например. По причини от идеен характер не стават сътрудници на списанието и поети като Никола Вапцаров, Блага Димитрова. Но пък Александър Геров, Невена Стефанова и Богомил Райнов, въпреки идейните си разминавания с тези на главния редактор, попадат тук в числото на т.нар. „*плеяда*“.

Именно различието на поетическите индивидуалности, а не обединяващи ги естетически или идейни позиции оформят впечатлението от после-

дователния прочит на златорожките поети в реда на появата им по страниците на списанието. Трудно е те да бъдат подведени под какъвто и да е общ знаменател, освен литературния вкус на главния редактор, който се оказва в синхрон с естетическите изисквания на времето, и усета му за непреходните стойности в този жанр. Вкус, които не следва читателските нагласи, а си е поставил задачата да ги формира и възпитава. Така разнообразието на поетическите таланти в списанието се превръща в качество и на техния откривател. Защото и такива автори на поетически текстове, като например Илина Петрова или Георги-Асен Дзивгов, които не са популярни нито в своята съвременност, нито по-късно, са интересни от гледна точка на модерността поети, със свои естетически търсения, със свой свят, претендиращ за уникалност в рамките на националната традиция, като едновременно са и преводачи с принос в българската литература и книжовност<sup>1</sup>.

Общо 32 са имената на поетите, публикували в списанието. По реда на появата им това са: Дора Габе – с 6 публикации на поезия, Никола Ракитин – 8, Йордан Стратиев – 4, Йордан Стубел – 17, Николай Лилюев – 9, Елисавета Багряна – 30, П. К. Яворов – 2, Мара Белчева – 3, П. П. Славейков – 1, Николай Райнов – 1, Асен Разцветников – 15, Никола Фурнаджиев – 13, Тодор Харманджиев – 2, А. Вежен – 3, Иван Хаджихристов – 3, Славчо Красински – 10, Иван Мирчев – 6, Илина Петрова – 7, Николай Марангозов – 22, Георги-Асен Дзивгов – 5, Георги Караиванов – 1, Петър Йорданов – 2, Димитър Подвързачов – 1, Александър Вутимски – 9, Богомил Райнов – 2, Невена Стефанова – 1, Александър Геров – 2, Константин Гиндев – 1, Офелия Касабова – 1, Анна Петрова – 1, Михаил Лъкатник – 1, и Мария Стремска – 1.

В десет от 24-те годишници на „Златорог“ е публикувана само българска поезия<sup>2</sup>. Сред изброените по-горе поети са и преводачите на чуждестранна поезия за списанието.

По отношение на поезията възпитаникът на сп. „Мисъл“ Вл. Василев пренася култа към П. П. Славейков и П. К. Яворов и по страниците на „Златорог“. Тяхното присъствие в списанието няма само юбилеен характер. Темите Пенчо Славейков и Яворов са ценностни ориентири и в много от критическите текстове, които не са им специално посветени. В концепцията на списанието отношението към високата традиция на кръга „Мисъл“ е дълг и етико-естетическа мяра. Въпрос за морал и за културна стратегия е първенците на българската литература не само да не бъдат забравени, но и делото им да бъде вградено в темелите на новия културен градеж. Същото се отнася и за образците на възрожденската поезия и на старобългарското изкуство. Владимир Василев има верни съмишленици и сътрудници в това отношение в лицето на Боян Пенев, Спиридон Казанджиев, Васил Пундев, Борис Йоцов, Мара Белчева, Дора Габе, Сирак Скитник, Николай Лилюев, по-голямата част

<sup>1</sup> Вж. Пенчева, Р. Един забравен български лирик (100 години от рождението на Георги-Асен Дзивгов). // Пенчева, Р. Литературният архив – недоразказаната памет. – В. Търново, 2003.

<sup>2</sup> Това са год. I, VI, VII, XII, XIV, XV, XVII, XX, XXI и XXII.

от които носят в себе си традицията и самочувствието на „Мисъл“ и култа към кръга.

Въпреки откровено демонстрираната приемственост със сп. „Мисъл“, подчертана в множество ритуални и дълбоко съдържателни текстове, посветени на представителите на знаменитата четворка, в „Златорог“ мярката съвременност е спазена именно в жестовите на осмислянето, а не на повторението; в точно уловените потребности на промененото време и променения български човек, пораснал в годините на войни, страдания и скъпи загуби до нови степени на себепознание като индивид и народна общност.

Но тъй като връзката с „Мисъл“ е генетична, индивидуализмът на предшествениците, модифициран, продължава и по страниците на „Златорог“. Памет за „Мисъл“, знаци на културната приемственост могат да се проследят по протежение на цялото течение на „Златорог“.

Пенчо Славейков и П. К. Яворов се явяват като поети само с някои свои непубликувани приживе текстове, но затова пък опитът и делото им са предмет на множество статии, на прецизна и обективна литературнокритическа и историческа оценка. Трябва да отбележим също, че в началото на 20-те години, едновременно със стартирането на „Златорог“, именно тримата златорожци – Вл. Василев, Б. Пенев и Н. Лилиев, подготвят първото многотомно издание на Пенчо Славейков, а сам Вл. Василев като главен изпълнител на Яворовото завещание подготвя и издава неговия първи многотомник с коментар.

Личности като Б. Пенев, В. Пундев, Сп. Казанджиев са живата връзка с кръга „Мисъл“ и неговото списание, обявило своя край точно едно десетилетие преди появата на „Златорог“. Самият Вл. Василев не следва сяпао и безкритично традициите на четворката. В двете си известни статии<sup>3</sup>, публикувани в сборниците „Мисъл“ (1910), в критическата си позиция той е по-близо до новите млади – поетите и литераторите от кръга около сп. „Звено“ (1914), сред които фаворити са му Лилиев и Дебелянов. Подобно на тях той споделя естетическите възгледи на Пенчо Славейков, но заявява и различието си, отчитайки и заслугите на Вазов. Тази своя позиция той отстоява по-късно като политика и в сп. „Златорог“.

По страниците на „Златорог“ понятието „модерност“ е напълно равнозначно на „съвременност“. Новите авторски попълнения по презумпция и по условие е необходимо да са припознати като творчески личности, чиято индивидуална чувствителност, мислене и език са в синхрон с духа на времето, натоварено с модерност, която според главния редактор не отменя категорията художествена ценност. Това е видно в редуването и застъпването на поетическите присъствия в списанието: Дора Габе, Мара Белчева, след тях Лилиев, Ракитин, Стубел, Стратиев, после дълголетната Багряна, до нея Разцветников и Фурнаджиев, паралелно – модерните поетически визии на Николай Райнов, следват Славчо Красински, Николай Марангозов, Илина

---

<sup>3</sup> „Мотиви из нашата любовна лирика“ (сб. *Мисъл*, кн. I) и „Японски силуети“ (сб. *Мисъл*, кн. II).

Петрова, Георги-Асен Дзивгов, и накрая почти – Богомил Райнов, Невена Стефанова, Александър Геров и Александър Вутимски.

Без да се търсят поколенчески различия и особености, всеки от поетите в „Златорог“ носи нещо свое ново и различно не само като субективна характеристика, но и в обективен план, като израз на общото усещане за времето, за съдбата на човека, за общността и човечеството в своя историческия момент.

Първата годишнина на изданието е своеобразно програмна, тя поставя стабилно началото на пътя в развитието му през годините. Ако съдържанието ѝ като цяло е много свързано с равносметката от току-що отминалите войни, с драмата на националната общност, поезията внася своеобразен контрапункт. Тя е вгледана в личностното и индивидуалното. Имената на поетите от тази годишнина – Дора Габе, Мара Белчева, Пенчо Славейков, Йордан Стубел, Николай Лилив и Йордан Стратиев, свързани с традициите на индивидуализма и символизма в българската поезия, потвърждават това. В „Златорог“ Дора Габе и Мара Белчева преживяват своеобразна еволюция. Дора Габе след дълголетна пауза се връща към поезията, превежда и пише за редица от модерните полски поети; публикува в списанието два от химните на Ян Каспрович, най-яркия поет на „Млада Полша“; започва да пише и своята проза („Някога“), която критиката не само у нас определя като модерна. Мара Белчева в „Златорог“ преживява своя успокоен в духовното залез; с книгата си „Сонети“ тя сякаш излиза от сянката на П. П. Славейков и в залеза на живота си постига своето мъдро себепознание.

Николай Лилив изстрадва в чужбина книгата си „Лунни петна“; започва да пише и своите поеми, изповядващи нови етични и естетически ориентации в посока на задълбоченото, лирико-философско осмисляне на човешкото време-пространство под благотворното влияние на Рилке и Хуго фон Хофманстал. Поезията му към средата на 20-те години се превръща в повод за полемики преди всичко върху въпроса – що е модерно точно в този момент, който практически продължава около две десетилетия. Поетиката на Багряна се свързва с акмеизма, на Фурнаджиев и Разцветников – с имажинизма и импресионизма, на Богомил Райнов и Вутимски – с новото европейско декадентство...

Правилото във всяка книжка да има цикъл стихотворения само от един автор почти не се нарушава през годините. Това правило включва и представянето на преводна поезия, и авторите от литературното наследство, което се случва значително по-рядко. Така в „Златорог“ се поддържа постоянно присъствие на малко по количество, но висока като качество поезия, почти винаги публикувана за първи път в списанието. По принцип като главен редактор Вл. Василев не допуска случайни сътрудници. Всички са внимателно подбирани и допуснати веднъж, стават постоянни. Това правило особено стриктно се следва при поетите. Редакторът нито за миг не се отказва от предизвикателството да открие и отгледа поета с главно П на страниците на своето списание. И може да се каже, че успява, вписвайки „Златорог“ в биографиите на много от най-значимите български поети от времето между двете световни войни.

В списанието се появяват за пръв път поетически текстове, оценени не просто като лични постижения за своите автори, но и като етапи в развитието на българския поетически език и лирическа поетика. Първенството в това отношение се пада на Елисавета Багряна. Крачката ѝ от „Вестник на жената“ в „Златорог“ през 1922 г. е решаваща промяна в посоката на творческия ѝ път. Елизабета Белчева се превръща в Багряна. Търсенето на свой образ е постигнато.

Появата на **Елисавета Багряна** в последната книжка на „Златорог“ от 1922 г. е знаменателна. Като литературно събитие напомня появата на П. К. Яворов в „Мисъл“ през 1900 г. Но за разлика от „събитието Яворов“, метеорно изгряло за изпепеляващ живот, „събитието Багряна“ бележи дълголетна звездна парабола в историята на българската литература. Категориите внезапност и мигновение не подхождат като сравнения за нейното плавно начало, самоуверено развитие и тих самовглъбен заник на столетница, надживяла много близки и любими, много приятели и връстници. Едно около петгодишно познанство и приятелство с Вл. Василев предхожда нейното сътрудничество в списанието. За пръв път името Багряна в „Златорог“ се появява под стихотворния цикъл „Юг“ (3, 9). И тя, подобно на Яворов, припознава себе си в измисления от редактора псевдоним, който се превръща в нейна същностна творческа легитимация, в име, обхватно назоваващо я, озвучаващо събирателно нейната зряла жизненост, мъдра овладяност и уравновесеност.

Оценките за нейната поезия и за мястото ѝ в българската литература, многократно изречени, се свързват преди всичко с прозвучалите в стиховете ѝ нови лирически интонации и поетически открития, с разкрепостяването на българската женственост, но и с конкретната жена, заявила дръзко своята личност, дарбата си и готовността да следва себе си, своята съдба, със съзнанието за трудност, обреченост и отговорност.

Почти през цялата 1921 г., докато Елисавета Белчева под няколко псевдонима печата стихове във „Вестник на жената“, Вл. Василев следи и наблюдава нейните изяви. „Той ме потърси. Не зная дали изобщо бих започнала да печатам в „Златорог“, ако не ме бе поканил Владо. Ние се познавахме от Кюстендил. Той следил писанията ми във „Вестник на жената“<sup>4</sup>.

Псевдонимът Багряна, оказал се толкова сполучлив, е хрумване на главния редактор, за да я отличи още в дебюта ѝ в списанието от другата поетеса със същата фамилия – Мара Белчева. С това име тя поставя ново начало в творческото си развитие, отърсвайки се категорично от предишни авторитети и влияния. Защото стихотворенията от „Вестник на жената“, подказващи таланта ѝ, са силно повлияни от символизма и предходни лирически езици.

Атмосферата на „Златорог“ и галовното отношение на главния редактор към таланта ѝ са силна мотивация за поетесата да задраска и забрави писаното преди това, за да бъде на равнището на очакванията от нея, за да не изневери на своя силен старт в списанието. Страниците на „Златорог“ отглеждат в продължение на пет-шест години първата ѝ книга „Вечната и святата“, която

<sup>4</sup> Димитрова, Бл., Й. Василев. Младостта на Багряна. – Пловдив, 1975, с. 295.

излиза през 1927 г. и също е обгледана от вещото и предано око на Вл. Василев, който покровителства, но и изисква непрекъснато от своите сътрудници и особено от любимците си, сред които на едно от първите места е Багряна. След цикъла „Юг“, който съдържа емблематичното ѝ стихотворение „Амазонка“ (другите две са „Юг“ и „Песен на предачките“), поетесата се нарежда веднага сред фаворизираните (в най-добрия смисъл на думата) автори на списанието. Тук тя печата и стихотворение за Христо Ботев, по повод 50 години от смъртта му (7, 5–6).

В годината на дебюта ѝ в „Златорог“ във „Вестник на жената“ (21 окт. 1922) излиза и първата рецензия, посветена на нейното ярко открояващо се поетическо присъствие. Написана е от Константин Константинов, който разглежда публикациите ѝ във вестника като достатъчно солидна заявка за подготовка на първа книга. Но Е. Белчева, която вече е Багряна, „не се поддава на изкушението“. Очевидно нейната самовзискателност и вслушването ѝ в лекия критичен намек на ценител като К. Константинов за влияние на символизма върху поетиката ѝ са били основателна причина да не избързва с книга.

Златорожният период на Багряна продължава 21 години. Числото 21 е „ключово“ в съдбата ѝ, както отбелязват Блага Димитрова и Йордан Василев. През тези години, освен „Вечната и святата“, в две последователни издания (1927 и 1929), през интервал от 5–6 години излизат и книгите ѝ „Звезда на моряка“ (1931) и „Сърце човешко“ (1936). В периода на „Златорог“ се появява и пиесата ѝ „Госпожата“ (1938) в съавторство с Матвей Вълев. Появява се и първата ѝ сбирка за деца „Търкулната годинка“ (1931).

Дълголетието на Багряна е увенчано от всеобщо и несекващо през годините признание, популярност и много приятели и читатели далеч отвъд границите и на страната, и на езика, и заедно с това животът не ѝ спестява нищо от своите болки и горчивини – болести, загуби, смърт на любими и близки, лични и общи катаклизми, обществени упреци, клюки и клевети. През всичко тя преминава с достолепието и с мъдрата уравновесеност на избраница, недосегаема сякаш за лошото и болките, за низостите и за хулите на хорската мълга.

Между всички поети, сътрудници на „Златорог“, Багряна е на първо място по броя на стихотворните си публикации, общо 30 за периода от дебютната си 1922 до последната за списанието 1943 г. Това е почти цялата или по-голямата и по-съществена част от нейната лирика, писана по протежение на тези 20 години от живота ѝ<sup>5</sup>. Тя включва следните лирически цикли и

---

<sup>5</sup> Малко са онези творби на Багряна, които през споменатия период се появяват във страниците на „Златорог“ и които емблематизират нейното лирическо аз, като например „Кукувица“, което е отпечатано за пръв път в сп. „Ек“ (1, 2) („Ек“ е мимолетно литературно списание на книгоиздателство „Перун“, което излиза в 8 броя от 14 февр. до 12 апр. 1924 г.):

*Недопридам свилена прежда  
недогаснал огъня потушвам...  
И така живота ще премина*



стихотворения: „Юг“ (3, 10), „Песни“ (4, 3; 4, 8), „Гергьовден“ (5, 5), „Вечната и святата“ (6, 1), „Ден Божий“ (6, 7), „Бретан“ (7, 1), „За 50-годишнината от Ботевата смърт“ (7, 5–6), „Безумие“ и „Мъдрост“ (7, 9), „Дни“ (8, 4), „Камбаните на Света София“ (9, 2–3), „Като дете, което...“ (9, 5–6), „От двата бряга“ (10, 4), „Песни за Венеция“ (11, 1), „Стихотворения“ (11, 4), „Звезда на моряка“ (12, 2), „Сезони“ (13, 1), „Сантиментална хроника“ (14, 1), „Вечери във Викърче“ (14, 10), „Пенелопа на XX век“ (15, 8), „Expresse d’Orient“ (16, 3), „Кораби“ (16, 7), „Сеизмограф на сърцето“ (17, 1), „Планини“ (18, 8), „Парашут“ (19, 2), „Големият цирк“ (21, 2), „Сребърен бряг“ (22, 1), „Някой ден“ (23, 3), „Без вест“ (23, 5), „Мост“ (24, 1).

За тези 21 години поетесата преживява своеобразна творческа еволюция. Прави своите открития на много равнища в поетическото изкуство, усвоява опитности и проправя свои пътища в българската поезия. Дори само изброяването на заглавията извиква вече исторически утвърдената представа за онази особено ценна част от творчеството ѝ, в което всяко отделно заглавие легитимира цялото. Всеки стих и всеки цикъл от поезията на Багряна в този период е знак, оставен от „сеизмографа на сърцето“, т.е. знак от движението – прескачащо, прекриващо, прелитащо, рядко заобикалящо, винаги преодоляващо препятствията по начертания от съдбата път; едно саморазрушително-самоизграждащо се лично битие, отхвърлящо конвенциите, защото носи свои, изживяващо се в синтезирано време, в мигове на размисли и екстази, бягащо успешно от рутината на всекидневието. „Колко много е необходимо да преживееш и от всичко това да напишеш един стих“; или: „... живееш така, както съдбата ми беше наредила“, споделя в годините на равносметка поетесата<sup>6</sup>.

Следвайки пътя на своята дарба и емоционално наситената си съдба, Багряна не загубва душевното си равновесие, чувството си за мярка и здравия си разум в буквалния, общоприетия и етичния смисъл на тези понятия. Тя умее да поема рискове, но с предварителното знание за очакващото я, с вяра и надежди, но без илюзии. Това са съществени дилеми и конфликти в творчеството ѝ, характеризиращи неговия драматизъм, в който греховност и святост са еднозначно назовани, но и по християнски противопоставени.

---

*ненаситена, ненаживяна...*

*А кога умра сама, в чужбина*

*кукувица-бродница ще стана.*

В книгата си за Багряна Бл. Димитрова и Й. Василев отделят специално място на това стихотворение в детайлно проследения житейски и творчески път на поетесата. Определят го като „звучащо изваяние, наситено с древна и нова митология“, създадено очевидно при онази „висока температура“, при която се получава „сплав между лична съдба и народно предание“, между „индивидуален и колективен опит“, между „темперамент и езикова струя“ (Димитрова, Бл., Й. Василев. Дни черни и бели. – София, 1975, с. 19–20).

Друга подобна творба от същата 1924 г. (годината на „съдбовен житейски избор за Багряна“) е стихотворението ѝ „Видение“, публикувано в сп. „Демократически преглед“, определено от двамата автори като „получило се“, защото е „надхвърлило тесния хоризонт на личното“.

<sup>6</sup> Сарандев, Ив. Елисавета Багряна. Литературна анкета. – Пловдив, 1991, с. 93, 114.



Защото само в привлекателно лъжовния свят на изкуството те придобиват подвеждаща и опасна многозначност.

Любовта – религия, в поезията на Багряна не идва, за да измести онази християнска религиозност, която е първоначалната светогледна основа на нейното личностно формиране и поетическо творчество. Стихът „аз обичам самата любов“ обожествява любовта, извежда я от конкретиката на чувственото, на сетивното и дори на духовното обвързване, за да я превърне в нещо трето – самостоятелно и независимо от отношения и обстоятелства. Евангелското изречение „Бог е Любов“ в нейната лирика прозвучава с тъждественото „Любовта е Бог“. Тя възприема и мисли любовта като религия, като перманентно екстазно състояние, обсебило цялото ѝ същество – с всичката съдбовност, обреченост, радост, ликуване и страдание. Лирическата героиня на Багряна е сякаш винаги готова да страда в името на любовта. „Вечна и свята“ е не самата тя, а нейното vyplъщение и реализацията ѝ в любовта – животът, който любовта формира и оставя след себе си. И пустотата, и самотата, които също често я следват. За Багряна любовта не е просто отношение между двама, тя е молитвено състояние, смисъл на съществуването, дар от Бога. Първото издание на „Вечната и святата“ се открива с едно стихотворение, което е отпаднало в по-късните издания и което много точно описва това религиозно екстазно състояние на нейната лирическа героиня – „Вихри“:

*Ранна пролет бурна,  
летни дни нелепи –  
тежки, непроменни.  
Видиш ли през мене  
сребърната урна?  
Скъпоценна пепел,  
в нея аз съм скрила –  
мъничък покойник –  
О, сърцето младо  
на безумна клада  
нявга изгорила...  
Затова аз нея  
песни упокойни  
всяка Божя вечер –  
три години вече.  
Затова елея  
в моето кандило  
нивга не загасва.  
Затова в неделя  
с черно се опасвам  
и лице прикрила,  
и очи навела,  
кротко пред олтара  
поменика слагам*

*и в молитва блага  
поклони аз струвам  
и светците стари  
ред по ред целувам.*

Поезията на Багряна не е поезия на освободената и еманципирана женственост, както често бива определяна тъкмо поради религиозното чувство и чувството за грях, което често изповядва поетесата. Образът на нейната героиня е многоизмерен – тя е амазонка, вечна и свята, дева и майка, любима и изоставена, самото възплъщение на женското и женственото в неговото проблематизирано съществуване и битие. Като истинска жена нейната героиня е чужда на нарцисизма, защото любовта ѝ е отношение между двама, зависимост, желана и очаквана, доброволно приета. Мъжът е Ангел и Изкусител, тя е готова да му се подчини, както „на Исуса Магдалина“. И тази зависимост е необяснима за неспособните да я изпитат, както е необяснима за невярващите вярата в Бога. Тази зависимост, изостряща сетивата, обогатяваща опита, основаваща се на непрекословната преданост към другия до теб, е особено състояние на духа, на вътрешния свят, съчетаващо сила и безсилие, опора и безпомощност, мъдрост и безумие. Багряна раздипля тези фатални за пътя на душата, на човешката съдба любовни състояния на радост, мъка, страдание и екстаз, еманципирайки женското, без да го противопоставя на мъжкото. В нейната поезия женското и мъжкото са просто естествено равнопоставени, еднакво зависими от любовта.

Лирическите изяви на поетесата в списанието са доказателство, че яркото женско присъствие в българската поезия, затъмнило предшественички и съвременнички, осветило неприпознати до този момент черти в характера на българката, вече е факт, основополагащ и респектиращ.

Въпреки яркото присъствие на Елисавета Багряна в списанието, първенството до появата ѝ на неговите страници принадлежи все пак на съперницата ѝ в любовта към Боян Пенев и дълголетна приятелка в живота Дора Габе.

Първата книжка на „Златорог“ се открива с лирическия цикъл на **Дора Габе** „Листове от албум“ (1, 1), който съдържа десет стихотворения: „Лес“, „Струни“, „Храм“, „Прокоба“, „Ти“, „Песен“, „На ръба“, „Път“, „Нощ“ и „Очакване“. До голяма степен те са ехо от „Теменуги“, първата лирическа книга на поетесата, писана под критичното редакторско (и влюбено) око на самия П. К. Яворов. Стихотворенията звучат самостоятелно като настроения и мотиви. Заглавието „Листове от албум“ много точно кореспондира с тематичното разнообразие, с промяната на настроенията, с женствената чувствителност на лирическия Аз на поетесата. Реминисценциите от Яворов и Пенчо Славейков са по-далечни. Безспорна е вече обогатената поетическа култура, присъствието и излъчването на лирическа чувствителност и въображение, стремящо се към сътворяване на свой свят. Открояват се поетическите открития „Песен“, „Път“ и „Очакване“ с обединяващата ги метафора за пътя, присъстваща постоянно в дълголетното творчество на поетесата.

Вторият ѝ цикъл стихове „Земен път“ (1, 6) е със заглавието, под което през 1928 г. излиза нейната втора поетическа книга. Той съдържа стихотворенията „Очарование“, „Шемет“, „Писмо“, „Жива вода“, „Земен път“, „Песен“, „Мъгла“ и „Безсмъртие“. Те са сътворени в духа на литературната мода, с овладяна поетическа техника и литературна култура, излъчват подчертана женственост, изразяваща се в непостоянство на настроенията, редуващи влюбеност и разочарования и съответни на тях бързо сменящи се лирически пейзажи. „Земен“ е пътят на поетесата, но и духовен, изпълнен с вяра и очаквания.

*Ще дойда, Господи, с преляло от копнеж сърце,  
от своя дълъг път, пред тебе ще застана  
и ти – единичък ти ще видиш мойта рана  
и ще положиш своите благостни ръце.*

*И ще ме питаш: „Що ми носиш, чедо от света?“  
Ще дам отвързнатата обич неумряла,  
Запазена в сърце ми в горда самота,  
И в твоите ръце отново затрептяла.*

Първата година на сп. „Златорог“ е много активна за Дора Габе, която в продължение на повече от десетилетие след „Теменуги“ (1908) и брака си с Боян Пенев не публикува нищо<sup>7</sup>. В цикъла „Земен път“ (и няколко години по-късно в книгата си под същото заглавие) Дора Габе пресъздава лирическият роман на собствената си женска орис – влюбеност, разочарования, пейзажи на душата, размисли за живота и човешката съдба. В стиховете от тази книга, публикувани най-напред в „Златорог“, тя въвежда много от своите типични лирически теми и мотиви, които разпознаваме и много по-късно в дълголетното ѝ творчество – за богатството от себераздаването, за магията на влюбването, простотата на живота като житейска философия и т.н.

Във втората годишнина на списанието тя публикува цикъла „По невидими следи“ (2, 2); в третата участва с цикъла „Очите“ (3, 1). Третата годишнина на „Златорог“ е своеобразна среща-разминаване със съперничката ѝ Багряна. Цикълът на Дора Габе „Очите“ е в първата книжка на 1922 г., а първата публикация на Багряна – цикълът „Юг“, е в последната десета книжка на същата година. Оттук нататък предимството в списанието е на Багряна, макар Дора Габе – след пауза от две-три години – да се появява с още два поетически цикъла – „Ветрове“ (6, 5–6) и „На път“ (7, 4), които също са част от книгата ѝ „Земен път“.

Присъствието на **Мара Белчева** в „Златорог“ като поетеса е кратко и се изчерпва с три публикации. Но като се има предвид отреденият обем на

---

<sup>7</sup> Според спомените на поетесата една среща в София с Иван Бунин възвръща желанието ѝ да публикува свои стихове. Вж. **Сарандев**, **Ив.** Дора Габе. Литературни анкети. – София, 1986, с. 33, 45, 49.

поезията в списанието (един авторски стихотворен цикъл на брой) и обемът на лирическото творчество на самата авторка, етичната и естетическа мяра е спасена. Отношението на Вл. Василев и на златорожците към Мара Белчева е като към жива висока традиция, отношение на пиетет и уважение към талантливата и достолепна спътница на Пенчо Славейков, споделила всеотдайно горчилките и радостите на живота му, превърнала се приживе във вдъхновяващ пример на женственост и женско достойнство. Неуморната ѝ работа за популяризиране на Славейковото творчество след смъртта на поета създава около името ѝ още приживе една историческа аура и страниците на „Златорог“ свидетелстват за това. Тук тя е сред приятели и съмишленици, които оценяват високо и създаденото от самата нея. Вл. Василев пише пространна рецензия за първата ѝ книга (3, 7–8), в която детайлно проследява влиянието на Пенчо Славейков върху нейната поезия, подчертавайки плюсовете и минусите за поетесата в това отношение. Критикът е категоричен в извода си, че „индивидуалното у Мара Белчева е подтиснато, тиранизирано“, че „не му е дадено свободно да се прояви“. „Но – продължава той, съгласявайки се отчасти и с различно от своето твърдение – някой по някакъв повод казваше напоследък, че да подражаваш не винаги е слабост, може да бъде и една любов. Но както в живота, така и в поезията любовта често е жестока и изисква пълно отказване от себе си. Както е станало и с Мара Белчева: поетическата ѝ личност я няма. Тя е цяла в проекцията на Пенчо Славейкова.“

Това мнение на Вл. Василев, произнесено почтително, но и категорично, все пак отрежда на Мара Белчева място (макар и първо) сред епигоните на Пенчо Славейков<sup>8</sup>.

Връзката на сътвореното от Мара Белчева с личността и творчеството на Пенчо Славейков е така органична, че едва ли то би могло да се разглежда самостоятелно и независимо от тази, да я наречем, съдбовна предопределеност. Тази еднопосочна зависимост би могла да се види и като качество и своеобразен чар, една визия, която най-много би ни доближила до същността на нейния духовен свят. Изцяло свързала литературните си интереси и занимания с Пенчо Славейков, с неговите големи цели и задачи в българската литература и култура, след неговата смърт тя самата възприема себе си като проекция и трансмисия на неговия дух, като носител на неговите завети. Школувала при Пенчо Славейков и получила неговата висока оценка и подкрепа като поет, Мара Белчева следва неотклонно неговия стил и принципите на неговата естетика и поетика от „Сън за щастие“.

Забавеното излизане от печат на първата ѝ стихосбирка „На прага стъпки“ става причина още във втората книжка на списанието да се появи цикъл под това заглавие<sup>9</sup>. Той представя 14 лирически миниатюри, изобразяващи състоянията на самота и душевна тишина. Изобразителните и звукови впе-

<sup>8</sup> Милев, Гео. Антология на българската поезия. Предговор. – София, 1925.

<sup>9</sup> Отпечатването на книгата е било забавено поради войната. Тя се появява едва през 1922 г., въпреки че отбелязаната върху нея година е 1918.

чатления от тези стихове се сливат и преливат върху фона на „тишината на душата“:

*Сама в вечерний път вървя.  
Светулки светят из тревата,  
– кат спомените ми в тъмата:  
изпущам ги и пак ловя.*

*(...)*

*Самотний ден, в самотен кът,  
без слънце без другар;*

*(...)*

*Ноцта ме гледа с твоите очи:  
дълбока, тиха ноц.  
Въсточна песен ми в сърце звучи  
с вълшебната си мощ.*

*И мен ми е като да отлетя  
на нейните криле,  
и да целуна всякой кът в света  
където сме биле.*

Във всеки стих е кодиран смисълът на любовната и съпругеска вярност, така както той е формулиран и в стиховете на Пенчо Славейков, посветени на авторката – негова муза и „другарка скъпа“.

Вторият цикъл „Без звезди“ (1, 10) съдържа пет стихотворения, в които душата мъдро проглежда през светлината на скръбта. Нещо напомня за Дебеляновата „светла скръб“. Лирическата двойничка на поетесата проектира тъгите си върху необгледен космически пейзаж и в миг на прозрение осъзнава логиката на живота, неговото неумолимо и безпощадно движение, наречено време. Животът – време, налага поантата на просветлението: „Строши съсъда, вече не плачи!“

Третият ѝ цикъл „Стария град“ се появява във втората годишнина на „Златорог“ (2, 10). Оттук нататък списанието следи литературните изяви на поетесата. През 1925 г., когато излиза книгата ѝ „Сонети“, критикът Малчо Николов, посветил много от текстовете си в списанието на Пенчо Славейков, пише рецензията „Сонетите на Мара Белчева“ (7, 2–3), като изтъква поетическото ѝ майсторство в тази строга лирическа форма и философското ѝ смирение пред тайнствата на живота и смъртта. Изобщо през 20-те и началото на 30-те години поетическите изяви на Мара Белчева не остават незабелязани. Напротив, за нея пишат и други сътрудници на списанието в други издания, като например Васил Пундев, който рецензира първата ѝ книга<sup>10</sup>, а по-късно включва очерк за поетесата в книгата си „Днешната българска лирика“ (1929). През 1931 г. излиза антологията ѝ „Избрани песни“,

<sup>10</sup> Пундев, В. „На прага стъпки“. // Слово, № 102, 14 авг. 1922.

отбелязана в „Златорог“ със статията на Георги Константинов „Песните на Мара Белчева“ (12, 1). Критикът прави изключително проникновен прочит на нейната поезия. Той определя връзката ѝ с Пенчо Славейков като „свърхчовешка, божествена вяръност“: „Да общува с духа на Пенчо Славейков, да пази неговите завети стана нейна религия.“ Разбира се, този извод е провокиран преди всичко от поезията на Мара Белчева, която критикът определя като „най-вярна и даровита продължителка“ на Славейковата традиция. Той подчертава, че безрезервното възприемане и употреба на цели стилови, езикови и поетически конструкции от Пенчо Славейков не е механично при Мара Белчева, а произтича от общата у двамата естетика и философия на живота. И тя като него „усеща живота като постоянен ток, устремен към нещо отвъдно, светло, спокойно, непознато“. Но заедно с тази фундаментална близост Г. Константинов подчертава, че въпреки нея „тя има свой свят и свой особен облик като поетеса“. Това са качествата „типична женска мечтателност, тънък лиризм и простота“. И в края на краищата, каквото и да е влиянието, изкуството е свързано най-вече със самата личност, с нейния собствен духовен опит, който за всекиго е единствен. „Като човек – заключава критикът – тя е изживяла живота си твърде своеобразно, дори изключително, за да имаме какво да научим от изповедите ѝ.“

През всичките години от съществуването на „Златорог“ **Николай Лилив** участва в списването му като съредактор и по-продължително като преводач и критик, отколкото като поет. За Вл. Василев и Б. Пенев Николай Лилиев е поет от първоначалния „щаб“, в негово лице двамата припознават продължителя на модерната традиция в българската поезия, положена от Пенчо Славейков и П. К. Яворов. Със „Златорог“ е свързано почти цялото творчество на поета след 1920 г. Сред поетите – сътрудници на списанието, Лилиев се нарежда с цикъла „Песни“ (1, 4). Следващият му цикъл в първата годишнина е „Лунни петна“ (1, 7), който дава заглавие на втората му книга (1922). Книгата „Лунни петна“ включва още три лирически цикъла: „Вечери“, „Станси“ и „Венци“, също публикувани преди това в списанието. След излизането ѝ всяка следваща година – последователно до 1925 включително, поетът публикува в „Златорог“ трите си поеми: „Зад стената“ (4, 5), „Ахасфер“ (5, 1) и „Родина“ (6, 2).

В поезията на Николай Лилиев, чийто основен структуриращ принцип е хармонията, трудно излизат на преден план разликите между двете му книги „Птици в нощта“ (1919) и „Лунни петна“ (1922). Но колкото и деликатно да са нюансирани настроенията на неговите лирически персонажи и техните преображения, във втората му книга те бележат важна промяна в духовния свят на поета. „И същият сте, но сте и друг“ – възкликва в едно писмо до него Дора Габе<sup>11</sup> по повод появата на „Лунни петна“, спонтанно изричайки ключова фраза, валидна изобщо за четенето и възприемането на Лилиевата поезия. Истината е, че поетът Лилиев от „Златорог“ вече не е същият. Поетът Лилиев от „Съвременник“ и „Борба“ на Георги Бакалов и от „Смях“ и „Звено“ на Ди-

<sup>11</sup> Писма на Дора Габе до Николай Лилиев. // *Хоризонт*, 1986, № 3–4, с. 128–132.

митър Подвързачов е останал завинаги там някъде в миналото, в младостта, във времето на надеждите, на очакванията и на илюзиите, на безвъзвратно отминалите общности и погребаните приятели. Войната е сложила своя тежък печат върху „лунната дреха“ на „тъжния Пиеро“.

„Златорог“ е ново начало за поета, с нови стимули в нова общност и приятелска среда, в която той получава и нови шансове за реализация на своите литературни знания и дарби. За „Златорог“ Лилив не е само поет, той е още редактор, критик, преводач и това, което днес наричаме PR. В сравнение с останалите му задължения и приноси към изданието поетическите му изяви са скромно представени. Но неговото място, авторитет и присъствие в „Златорог“ не се измерват с количеството поетически или каквито и да било други текстове. Може би затова той охотно отстъпва своето до голяма степен патентовано лирическо пространство в „Златорог“ на следващите „млади“, радвайки се на постиженията им и превръщайки се в наблюдател на дълголетната полемика около своята поезия.

Възходът на Багряна по страниците на „Златорог“ хронологично почти съвпада с оттеглянето от активно лирическо присъствие в списанието на Николай Лилив. Неговата поетическа биография след края на първото и началото на второто десетилетие на XX в., когато в съвсем кратък интервал от време излизат двете му книги, започва да клони към „бляскав залез“ (както той самият се изразява за любимите си поети сред френските символисти малко преди началото на Първата световна война в сп. „Звено“, 1914). От втората половина на 20-те, през 30-те и 40-те години, и почти до края на живота си – 6 октомври 1960 г. – поетът Лилив се отказва от публичност, въпреки че продължава да пише поезия. Това научаваме от някои писма до него от съхранената му богата кореспонденция<sup>12</sup>. Участвайки активно в литературния живот с преводи за нуждите на списанието, на театъра, с редакторски и дори коректорски труд, той отказва да публикува своя авторска лирика въпреки настояванията на критици и почитатели точно в момента, когато

---

<sup>12</sup> В периода, докато работи върху антологичната си книга „Стихотворения“ в Стара Загора (1929–1930), както и в годините 1931–1934, докато е преподавател в Варненската търговска академия, Лилив води усилена кореспонденция с много приятели. В писмата си до Груйчо Семерджиев от Казанлък (ученик в Старозагорската гимназия, по-късно студент по право в София) той е изпратил много свои стихотворения. По повод 100-годишнината на поета и работата ни с неговия архив заедно с проф. Елка Константинова (неговата племенница-внучка) се опитахме да открием тези писма. Груйчо Семерджиев, виден столичен адвокат, беше наскоро починал. Посрещна ни неговата вдовица, която ни разказа, че в навечерието на тяхната сватба двамата със съпруга ѝ са прочели отново всички писма на поета и едно по едно ритуално ги изгорили в пламъка на свещ. Тази случка, в която се почувствахме неволни участници, дойде да ни убеди в извода, че Николай Лилив е поискал да остане в съзнанието на своите бъдещи почитатели само с публикуваните свои стихове и почти ги е лишил от възможността да откриват нови и да публикуват след неговата смърт. При удивителната му отговорност към архивните документи и стремежа му да запази своя архив това отношение към ръкописите на стиховете може да се приеме, че е замисъл и стратегия, свързани със смисъла и загадъчния ореол на неговите лирически персонажи.



неговата поезия става център на разгърнала се в тези години по страниците на литературния печат полемика за пътя и бъдещето на българската поезия. Лилиев нито за миг не престава да бъде и активен съредактор, сътрудник и кореспондент на „Златорог“, дори когато за дълги периоди отсъства от страната или от столицата<sup>13</sup>. Той неизменно поема своя дял от общата работа по списанието, както и по изданията, инициирани от Вл. Василев и Б. Пенев.

В първите няколко годишнини на „Златорог“ поезията на Лилиев заема особено място в концепцията на изданието. Неслучайно Вл. Василев е настоятелен в усилията си да спечели Лилиев само за „Златорог“. И безспорно успява да го привлече и ангажира за каузата и културната стратегия на изданието, отстояващо и компетентно изграждащо висока национална литературна традиция. За Вл. Василев Н. Лилиев е поет от първоначалния „щаб“. Той и Б. Пенев са сред първите посветени в замисъла на изданието. Двамата някогашни сътрудници на „Мисъл“ – Вл. Василев и Б. Пенев, припознават Лилиев като продължител на модерната традиция, в чиято основа стои делото на Пенчо Славейков и П. К. Яворов. Началото на познанството между тримата датира от лятото на 1907 г., доста време преди войните. Запознават се във фойтона по пътя между гара Костенец и Долна баня. Тогава Лилиев е все още младият и стеснителен Николай Михайлов<sup>14</sup>, счетоводител в дъскорезницата на братя Сребърникови, автор на няколко стихотворения, отпечатани в сп. „Ново общество“<sup>15</sup> през 1905 г., които случайно се оказали известни на Б. Пенев. Започналият тогава във фойтона по пътя им разговор за литература и изкуство продължил до сутринта на другия ден в квартирата на поета, където отседнали двамата му случайни спътници. Така те разбират, че начинаещият поет съвсем наскоро се е завърнал от Лозана, където учил четири семестъра литература (от есента на 1905 до началото на 1907). В библиотеката му двамата най-млади тогава сътрудници на „Мисъл“ откриват най-новите броеве на съвременните им френски и руски литературни списания. Повече от десет години след тази знаменателна среща тримата се обединяват, за да създадат „най-хубавото литературно списание на Балканите“ и да останат близки приятели за цял живот. Тази среща се оказва съдбовна в българската културна история, защото стои в началото на бъдещата културната общност около сп. „Златорог“, издание, стимулирало и отглеждало голяма част от най-талантливите представители на българската литература в продължение на четвърт век.

Втората поетическа книга на Лилиев „Лунни петна“ е почти изцяло публикувана преди това в първите три годишнини на „Златорог“. Циклите „Пес-

---

<sup>13</sup> За периода 1921–1924 той е командирован със задача от Варненската търговска камара във Виена и Мюнхен; през 1932–1934 е преподавател по френски език във Варненската търговска академия. От есента на 1934 г., когато става драматург на Народния театър, престава да пътува във от София.

<sup>14</sup> Псевдонимът Лилиев се явява за пръв път под стихотворението „Към природата“, публикувано в сп. „Съвременник“ (1, 1908, № 2) на Георги Бакалов. Бакалов и Подвързачов са литературните кръстници на поета.

<sup>15</sup> Първите публикации на Лилиев в това списание са от 1906 (№ 6, подписани с името Николай Михайлов).

ни“ (1, 3), „Лунни петна“ (1, 7), „Станси“ (2, 7), „Вечери“ (2, 1–2) и „Венци“ (3, 7–8) се възпроизвеждат в книгата по реда на появата си в списанието. Тази последователност и този ред е смислово важен за четенето и възприемането на Лиливата поезия. Той говори за значението на невидимите и безмълвни паузи-връзки между отделните цикли и стихове, за породилата ги обща вътрешна мелодия, за медитациите и експресивните жестове и състояния на лирическия персонаж. По-голямата част от стиховете в книгата „Лунни петна“, както и трите си поеми „Зад стената“ (4, 5), „Ахасфер“ (5, 1) и „Родина“ (6, 2) Лилив написва в чужбина в периода от 1921 до края на 1924 г.

В продължение на девет години след поемата „Родина“ поетът не публикува нови стихове нито в „Златорог“, нито другаде. Единственият и последен негов цикъл, който излиза след тази пауза, е „При морето“ (15, 3) през 1934 година. Но от все още неиздадената библиография на поета може да се види колко много негови вече известни и публикувани стихотворения се препечатват в различни периодични издания и антологии тъкмо в периода на това мълчание. Лилиевата поезия през 20-те, 30-те и до 50-те години на ХХ в., независимо от отрицанията и полемиките около нея, е утвърдена като значително явление на българската национална култура и като христоматийна част в националното литературно и хуманитарно образование.

През почти всичките години от съществуването на „Златорог“ Вл. Василев е разчитал безрезервно на Лилиевата помощ и съучастие, на неговото пословично трудолюбие и организираност – нещо, което личи от писмата му до поета<sup>16</sup>. И може би най-вече на способността му да извършва огромно количество т.нар. от мнозина „черен труд“ като четене и коригиране на чужди текстове и преводи без съпротива и самосъжаление.

Другите двама поети, появили се още в първата годишнина на списанието, са **Йордан Стубел** и **Йордан Стратиев**. Още с появата си те са обявени за епигони на Николай Лилиев и закъснели символисти без бъдеще в развитието на българската поезия, обръщаща се с ентузиазъм към родното и търсеща усилено свой собствен език и изказ в годините на следвоенния духовен подем. И двамата, владеещи прозодията, високо културни представители на българската литература, се оказват в крайна сметка чужди на многословието и подобно на Лилиев отказват да превърнат поезията в професия.

Известен по-късно предимно като автор на литература за деца, Йордан Стубел издава своята най-стойносна лирика за възрастни именно на страниците на „Златорог“. По-голямата част от стиховете му, публикувани в списанието, са събрани в стихосбирките му „Съдба“ (1925) и „Сиротински песни“ (1934). В първата годишнина той се представя с два лирически цикъла: „Дрезгавини“ (1, 4) и „Срещи и разлъки“ (1, 9), и редовно сътрудничи до десетата му годишнина (1929), появявайки се на страниците му от един до три пъти годишно. Участието на Стубел в списанието след 1929 г. се изчерпва

<sup>16</sup> **Александрова**, Н. Владимир Василев в живота на Николай Лилиев. // *Владимир Василев – личност, дело, съдба*. – София, 1997; **Александрова**, Н. Към писмата на Владимир Василев до Николай Лилиев. // *Владимир Василев – критикът, редакторът, естетът*. – В. Търново, 2005.

с поетическите цикли: „Шуми Марица“ („Ти“, „Битва“, „Ястреби“, „Безсмъртие“ и „Бялата птица“) (5, 3–4), „Седем нощи“ (5, 9–10), който съдържа седем стихотворения: „Късно“, „Бяла воденица“, „Песен“, „Тогава, „На тебе“ (I, II), „Към небето“, „Дим“ (12, 3) и „Път“ (14, 10) („Той“, „Полусън“, „Хора“). В същата книжка в рубриката „Преглед“ (14, 10) се съобщава, че „Йордан Стубел е турил под печат сборника „Сиротински песни“, който съдържа освен печатаните досега стихотворения и нови“. След издаването на втората си книга Стубел се посвещава изцяло на творчеството си за деца.

Самата картина на Стубеловото присъствие в списанието говори за отговорността му на предпочетен автор. Лириката му в „Златорог“ го представя като добър поет с висока литературна култура и овладяна техника. Поезията му е издържана в конвенциите на символизма, съдържанието ѝ излъчва монотонност и умора от живота, тъгата и скръбта са постоянните ѝ персонажи. В лирическата система на Стубел се смесват и преливат едно в друго приказно и реално, сън и действителност; разминават се често мечта и действителност, живот и смърт; реалната скръб прелива в мирова и обратно („Край огъня“, 3, 6).

Заради особената чувствителност на този поет към социалната несправедливост и несрета той би могъл да бъде поставен до Смирненски и не би загубил от сравнението. Стихотворението „Ковач“ (1, 4) от първия му цикъл „Дрезгавини“ предизвиква подобна асоциация:

*Глеят в огнището бледи искри.  
Удряй, ковачо, кови до забрава!  
Ти не зовеш и не чакаш зори –  
слънцето в черната песен изгрява...*

Но размисълът за своята и въобще за човешката съдба (ключова дума в поезията на Стубел) е може би светогледната и естетическа индикация, която го отличава рязко от революционния патос на Смирненски. Цикълът „Съдба“ (4, 7), който дава заглавие на първата му книга, съдържа четири кратки сюжетни стихотворения: „Клетва“, „Съдба“, „Часове“ и „Самоубийство“, и се появява в списанието в съдбовната за България 1923 г.

Подобно на Стубел, и при Йордан Стратиев тъгата и скръбта владееят чувствата и настроенятия на лирическия персонаж. Но тук европейският сесисионен реквизит е много по-дръзко употребен. Мотивите за любовта, за привлекателната куртизанка или рано умрялата любима се проектират върху пейзажи от старинни рицарски времена на турнири и карнавали. Това особено важи за първото представяне на Стратиев в списанието – цикъла „Златни стрели“ (1, 8), който съдържа стихотворенията „Някога“, „Из улиците“, „Карнавал“ и „В запаления град“. Последното от посочените стихотворения възпроизвежда ритъма на популярната по това време поема „Гарванът“ на Е. А. По в превода на Георги Михайлов, ритъм, в който и Смирненски пише своите „Червени ескадрони“:

*Приюти ме, Звездомира, в своята свилена порфира.  
Виж нощта навън трепери в сини лунни светлини...  
(...)*

*Приюти ме, Звездомира, в своята свилена порфира,  
поднеси ми топли устни, че в настръхналата сеч,  
син на кръвава родина, аз победно ще загина,  
може би от вражи удар – може би, от своя меч.*

Стратиев публикува в „Златорог“ още четири свои поетически цикъла: „Черното домино“ (2, 3), „Полунощ“ (3, 3), „Огнен път“ (4, 6) и „Великият петък“ (4, 10). През 1923 г. сътрудничеството му в списанието приключва след един личен скандал между него и главния редактор. След тази година, в която издава единствената си поетическа книга „Велики петък“, той заема дипломатически длъжности към Министерството на външните работи, работи в нашите мисии в Румъния, Белгия, Югославия, Австрия, Чехословакия.

Цикълът „Великият петък“, дал заглавие на книгата му, съдържа стихотворенията „Среща“, „Път“, „Молитва“, „В улицата“, „Ревност“, „Братя“, „Земя“. Тъжна религиозна поезия, оплакваща съдбата на човека – мотивът за орисниците; тъга „от люлката до гроба“; земята като огромен гроб, молитвите са напразни, молитвата към Бога е за смърт избавителка.

Участието на двамата Йордановци – Стубел и Стратиев, в „Златорог“ стимулира появата на първите им книги. Но не и амбицията да продължат да пишат лирика. Отказът им ги приобщава, макар и не по един и същ начин, към естетиката на „единствената книга“, характерна за поетите символисти.

Поезията в списание „Златорог“ след първата годишнина и до края му присъства в първоначално определеното ѝ пространство, но редакторът постепенно разширява кръга на поетите – свои сътрудници. Във втората годишнина се появява еднократно като поет **Николай Райнов** с поемата си „Христофор Колумб, водач към нови земи“ (2, 6). Поемата му за откривателя на Новия свят, написана в бял стих, представя авторска визия, силно повлияна от ницшеанската философия за силната личност. Героят е поставен в изключителна ситуация, екипажът на кораба му води седемдневна битка с водната стихия, преди да зърне жадуваната земя. Авторът рисува бурята на океана и едновременно с това изразява и възторга си от силата и храбростта на човека, дръзнал да се възправи срещу бездната на смъртта подобно на библейския Яков богоборец. Поемата е и размисъл за природата на този „смел генуезец“, когото авторът нарича „цар на най-голямата държава“, чиито мъки, които той мълчаливо отнася със себе си в гроба, са дали на човечеството „половината земя“. Неговият триумф е неотменна част от страданията и тайната на човешката му съдба, останала непозната на света. В семантиката на понятията „цар“, „тайна“ разпознаваме и спиритуалните значения, които авторът е вложил в тълкуването на образа на откривателя на Америка.

През 1922 г. в „Златорог“ се появява **Никола Ракитин**, който до този момент е автор на няколко книги и е широко известен на литературната пуб-

лика. В писмата на Вл. Василев до Лиливев името на Ракитин се споменава често като верен сътрудник на списанието и като изключително продуктивен автор, който винаги е готов да предостави нови стихотворения. Поетическият цикъл „Лес“ (3, 2), с който поетът за пръв път се появява в списанието, дава заглавието на поредната му книга, която излиза през 1924 г. От 1928 до 1934 г., т.е. до края на живота си, Ракитин публикува в „Златорог“ още седем лирически цикъла: „Дунавски сонети“ (9, 7), „В полето“ (10, 6), „Лято“ (10, 10), „В планината“ (11, 5–6), „На висини“ (12, 5–6), „Равнина“ (13, 10) и „Стихотворения“ (15, 5).

Всъщност последният цикъл е отпечатан посмъртно. Книжката се открива с некролог за поета, в който се казва:

На 2 май т.г., при едно пътуване с влака от Плевен за София, намери своя край нашият другар Н. В. Ракитин. Има указания, че сам е подирил тоя край, че жестокосърдечие е сломило неговата издръжливост. Смъртта на Ракитина отбулва непозната гънка на неговата душа: значи той не е бил спокойният, духовно равен човек, какъвто го знаехме. Ала не е искал да минава за страдалец, т.е. да ругае и да хленчи. Ракитин не познаваше злата дума. И не я казваше – и когато бе огорчен, и на ония, които го бяха огорчили. Обич трепти в неговите песни – към всички и всичко.

Ракитин е един земен поет. При земята намира той първичния свой елемент, тя е която кърми духовната му щедрост. Земята е люлката на неговата песен: Дунавската равнина, река Вит, предпланините на Балкана, Черноморието. Всичко там пробужда поета: не само мечтата му, но и неговата мъдрост. И за Ракитин там се изяснява смисълът на човешкото битие: в труда, в доброто и в смиреността пред невидимите сили на Творението...

Спокойствието на Ракитиновите песни иде не само от съзерцателността на неговата натура. Иде и от гражданското съзнание – че в това озлобено време, в което живеем, трябва да се преодолява остротата на страстите: да бъдем повече *хора!* Неговото борчество е борчеството на нашите просветители. Ракитин даде пример за него. В неговото дело на труженик сред масите се разрешава съвестта му на гражданин и син на своя народ. Ракитин считаше, че трябва да бъде близо до добрите девствени хора. И остана в провинцията. Единствен от българските писатели той не ѝ изневери. Там запази той своята искреност и простота. Оттам взе и свежестта на поезията си. Само към края тая свежест бе покрушена: от съприкосновение с големия град, от който Ракитин бягаше. И последните му песни свидетелстват за трагедията на едно нежно сърце, което е претърпяло крушение в града.

Защото понятията чест, гражданство и Родина не бяха опустели, а пазеха за Ракитина своята първична, съдбовна сила. Тия песни придават нов акцент на неговата поезия.

И една нова истина: истината на „гордото, незримото страдание“...

Ракитин е знаел да мълчи за него, за да бъде за нас – певец на бодростта, на плодните български поля, на българското слънце. (15, 5)

Този текст, подписан редакционно, принадлежи на Вл. Василев, който само броени месеци преди трагичното събитие е държал слово в театралния салон на Плевен на честването по повод 25-годишната писателска и културно-просветна дейност на Н. В. Ракитин. Това слово е изцяло публикувано в „Златорог“ (15, 5). И то също е една точна и съответна оценка на поета и човека Ракитин и на неговото лично пространство в пъстрия пейзаж на българската поезия. Природата и човечността са подчертани като двете най-важни характеристики на неговото поетическо творчество. Съзercанията на природата при Ракитин се превръщат в „песен, която успокоява, в молитва, която крепи, и във възторг, който ни прави по-силни“. Владимир Василев отговаря и на въпроса, откъде черпи сила духът на поета: от земята, от директното си съприкосновение с природата; той е щастлив само в нейното лоно. „В природата той не е сам. Той вижда орача, който бразди земята; настига пастиря, който е цял живот със стадото си... пътят му се кръстосва с пътя на планинеца, който претоварен с дърва, ... с усмивка му казва „добра среща!“ Ракитин е заедно с простите и добри хора на полето, на горите, на сочните долини, които са в упорита борба за всеки свой ден, които се осланят само на себе си и на никой друг.“ Ракитин е част от тях, „на тез чада на родните балкани,/ безропотни и тихи – уповани/ на силни си ръце и Бога!“. Във вярата си в доброто, в моралните сили на живота, в Бога Ракитин стига до самоотречение, подчертава Вл. Василев, цитирайки стиховете: „О, Господи, как искаш ме срази,/ но пощади ти моите врази“.

В посмъртната публикация „Стихотворения“ са включени два лирически цикъла: „Сняг“, който съдържа четири стихотворения без заглавия, и „Мъниста“ – с две стихотворения. В некролога е цитиран последният стих на второто стихотворение:

*Плискаше виелица в полето.  
Чука той да му се отвори.  
Аз огнището разжарих, дете  
мълком седна той да се отмори.*

*Не го питах кой е, де отива.  
Сам за нищо той не се оплака;  
поогрял се стана мълчаливо,  
вън излезе и потъна в мрака.*

*Не съм аз забравил и до днеска  
странното на госта си мълчание,  
беше то една съдба човешка -  
гордото, незримото страдание.*

**Септемврийските поети в списанието – Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников.** Литературната ни история е обединила под името „септемврийски“ двама твърде различни един от друг поети – Никола Фурнаджиев



и Асен Разцветников. Съдбата ги среща случайно по пътя между две идейно несъвместими и противоборстващи помежду си периодични издания – „Нов път“ на Георги Бакалов и „Златорог“ на Владимир Василев. В естетически план различието между двамата е по-съществено от революционната комунистическа идея, която ги обединява в сублимното българско време на 1923 г. И двамата тогава привличат общественото внимание с оригиналната, лично изстрадана лирическа трактовка на Септемврийското въстание, на подготвилата го и последвала след войните класова омраза и социална конфронтация между българите. Още в първите им публикации, както и в първите им книги различието, особеностите на индивидуалния им почерк се забелязват от читатели и критици. Дватама посвоему вълнуващо и оригинално реагират с поезията си на едно и също събитие, разтърсило и променило българското общество, пресъздават го естетически като неповторимо и уникално лично преживяване, постигайки непосредствен художествен синтез, почти паралелно на случващото се, без историческа дистанция. Още с първите си поетически книги те са припознати и приобщени към най-ярките имена на българската поезия благодарение на талантливо постигнатия естествен синхрон между индивидуалното и социалното. „Пролетен вятър“ на Фурнаджиев и „Жертвени клади“ на Разцветников се превръщат веднага в знакови заглавия на националната ни литература.

В края на 1924 г., когато се появяват двете стихосбирки, Фурнаджиев и Разцветников, заедно с Ангел Каралийчев и Георги Цанев (т.нар. септемврийска четворка), участват в литературно четене, посветено на десетгодишнината от смъртта на П. К. Яворов в 45-а аудитория на Софийския университет, което става повод и причина за напускането им на „Нов път“. Категорично изразеното от тях положително отношение към Яворов ги конфронтира с Георги Бакалов и то, заедно с успеха на първите им публикации и книги, ги прави добре приети сътрудници на „Златорог“<sup>17</sup>.

Приобщаването на двамата поети към кръга на списание „Златорог“ след 1924 г. се посреща изключително враждебно от левия печат, а политическото клеймо на т.нар. тяхно „рenegатство“ тегне над творческите им пътища и житейски съдби до края на дните им (и след тях дори). Възторжената оценка за първите им книги не се оказва необходимото условие за по-нататъшното им творческо развитие и присъствие в литературата. Напротив, тези книги още с появата си се четат апологетично комплексиращо, което, придружено и с атаката на идейните съмишленици, създава предпоставка двамата поети да развият, всеки посвоему, особен „септемврийски синдром“, който в социалистическия период на страната (1944–1989) силно влияе върху творческата им дейност, човешките им съдби и върху литературноисторическата интерпретация на поезията им. По различен начин и в различна степен двамата

<sup>17</sup> Конфликтът на четиримата с Георги Бакалов и Тодор Павлов е отразен в сп. „Наши дни“. Вж. подробно за него в: *Асен Разцветников*, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. – София, 1976; *Цанев*, Г. Среца с миналото. – София, 1977; *Разцветников*, А. Събрани съчинения в 4 тома. Т. 1. – София, 1981 (коментар на Михаил Неделчев), и др.



изстрадват обединилата ги в младостта им идейна драма, опитват се след 1944 г. да се върнат към революционното си начало, към илюзиите си, дори да пренапишат поезията си<sup>18</sup>, за да отговорят не само на конюнктурните очаквания, но и на искрено повярвалите в обществената промяна, каквито вероятно са били и самите те.

Критическото четене на Фурнаджиев и Разцветников през годините бележи своеобразно стесняване или разширяване на обхвата на коментираните текстове. Въпреки преобладаващия интерес към първите им книги и текстовете им в „Златорог“, и книгите им от неговото време също привличат критическото внимание. Те са или високо оценени, или преднамерено противопоставени на първите им книги.

Литературните съдби на поетите, наречени „рenegати“ по времето на сътрудничеството им в „Златорог“, както и след 1944 г., са различни. Не би трябвало да се свеждат под общ белег, най-малко пък под белега „рenegатство“, който им е вменен от лявата критика, окачила поезията им като творчески упадък след напускането им на „Нов път“<sup>19</sup>. Проявеното от тях естествено човешко право на избор, извършен в името на творческата свобода, би могло да се възприеме и като героична постъпка, ако авторите са си давали предварително сметка за цената на общественото заклеяване, която е трябвало да плащат цял живот. Превръщането на личния им избор в исторически прецедент днес звучи абсурдно, но в онези години то е свързано с психически стрес, който всеки от двамата преживява и понася различно според характера, чувствителността и уменията си за социална адаптация.

Сътрудничеството на Фурнаджиев и Разцветников в „Златорог“ категорично не е свързано със светогледна промяна<sup>20</sup>, нито е отричане от вече написаното и направеното, което се случва на много автори след 1944 г., принудени в името на оцеляването си да се отказват публично от убежденията си.

Приемайки ги за свои сътрудници, „Златорог“ им предоставя възможността да разширят своя тематичен кръг, да не застинат в революционната тематика. Промяната, която настъпва в поезията на Фурнаджиев и Разцветников, е естествена последица от личностното и творческото им развитие, не е предизвикана или наложена от реда в списанието, нито от атмосферата

---

<sup>18</sup> В края на 50-те години, в „Избрани стихотворения“ (1959), Фурнаджиев се отказва от символното значение на своите метафори в името на реализма. Така **паят бесилките** става **скърцат бесилките**; **тъмното копие** – **острото копие**; стихът **сякаш очите на божия алена стръв** – става – **сякаш небето отгоре ни гледа със стръв**.

<sup>19</sup> Жестоки са думите на критика Иван Мешков (също известно време сътрудничил на „Златорог“) в книгата му „Трудово-спътническа литература“ (1933), където Каралийчев, Фурнаджиев и Разцветников са наречени „новите рenegати“, които, за разлика от предишните – Яворов и Петко Ю. Тодоров, са обречени на творческа немощ и упадък, тъй като рenegирането им, т.е. „бягството им от народно-трудовото и работническото културно движение“ „противоречи на общия колективистичен дух на времето“, докато „рenegатството на предшествениците“ им, което е „обръщане към индивидуализма“ в своето време, „следва актуална и обща посока в развитието на изкуството“.

<sup>20</sup> Доказателство за това са и критическите текстове на Георги Цанев, който през 70-те и 80-те години ги препечатва в изданията си почти без промяна.

в него. Прекъснали връзката си с социалистическите среди, те не загубват социалната си чувствителност и не променят отношението си към социално онеправданите и потиснати слоеве на обществото.

За пръв път Никола Фурнаджиев и Асен Разцветников се представят в „Златорог“ през 1925 г. Двамата имат почти равно през годините участие с публикации в списанието. Фурнаджиев стартира с два цикъла – „Стихотворения“ (6, 5–6) и „Тракия“ (6, 10). Разцветников дебютира същата година, малко по-късно, с лирическият си цикъл „Мъка“ (6, 8–9). Със сътрудничеството си в „Златорог“ те попадат в друга литературна среда и бързо преминават в категорията на „признатите“ поети. „Златорог“ е списанието, което по неписан закон удостоверява таланта. Същата година имената на двамата се появяват и в сборника „Пет години“ на издателството на Ал. Паскалев<sup>21</sup> заедно с имената на Багряна, Ч. Мутафов, Й. Стратиев, Хр. Смирненски, Д. Пантелеев, А. Каралийчев, Вл. Полянов, Й. Стубел, П. Михайлов, Ал. Паничерски и Св. Минков. Фурнаджиев и Разцветников, наред с Елисавета Багряна, през втората половина на 20-те години очертават поетическия облик на списанието. Прекъснали връзката си с комунистическия печат и с партийните боричкания в неговите среди, те продължават самостоятелното си развитие, отнасяйки в себе си разочарование и тъжен опит, който стимулира и при двамата поети друг тип лирически състояния и откровения. След сблъсъка с необяснимата враждебност на идейните си съмишленици е естествено те да се вгледат по-критично в себе си и в заобикалящия ги свят, да превъзмогнат преживяното творчески. Фактът, че революционните ситуации възникват, продължават и затихват, че заедно с тях (и независимо от тях) тече и друг живот, че хората се променят (и имат право на това), сякаш не важи за Фурнаджиев и Разцветников. Звучи абсурдно, но списание „Златорог“, едно от най-значителните явления в българската културна история, се оказва емблемата на тяхното „ренегатство“ според литературната ни история от времето на социализма.

Дълголетното задължително конюнктурно критическо четене с преакцентиране върху революционното в „Пролетен вятър“ и „Жертвени клади“ пречи не само за възприемане на двете поетически книги като творби, далеч надхвърлящи конкретния повод с общо хуманното си, етично и естетическо съдържание, но и подценява цялостното значително литературно присъствие и принос на техните автори и най-вече присъствието им в „Златорог“ и значението на списанието за тяхното творческо развитие. Ако се отчита зависимостта на поезията им от събитията през септември 1923 г., която е очевидна, неминуемо е добре да се види и промяната не само в поетите, но и в действителността около тях. След подобни екстремни преживявания и реакции следва преоценка и отрезвяване. Несъмнено, социалнореволюционното не е равнозначно на националреволюционното – и в поезията на Фурнаджиев и Разцветников потресът от братоубийството, от противопоставянето и войната между българи и българи е наистина страшен. И в тази ситуация от поета не може да се очаква да бъде безстрастен наблюдател и хроникьор на

<sup>21</sup> Издател и на „Златорог“ в първите му годишници.

случващото се, нормално е той да избере и да застане на страната на разбунтувалата се срещу социалната несправедливост част от народа<sup>22</sup>.

Първият цикъл на **Фурнаджиев** в „Златорог“ – „Стихотворения“ (6, 5–6), включва заглавията: „Завръщане“, „Сред вихрите“ и „Родина“; вторият „Тракия“ (6, 10) обединява стихотворенията „Снежен вятър“, „Нощ“ и „Тракия“. Стиховете в тези цикли тематично са обединени от актуалната за 20-те години идея и проблематика на родното. Докато в първия цикъл преобладава трагичното, минорно звучене, във втория – обратно – обновителна жизнерадост лъха от родните зимни пейзажи, посветени на Тракия, на родните за поета простори, чиято безбрежна чистота го омайва и винаги привлича неудържимо. Вълнението и екстазът пред родния пейзаж, пред благословието на селския труд, пред величието на селския човек характеризират изцяло поезията на Фурнаджиев в „Златорог“ и по-нататък. В това отношение той запазва, пренасяйки на друг, по-интимен лад, своите лирически интонации от „Пролетен вятър“. Съхранява и усъвършенства сетивата на своята лирическа природа, което не е трудно да се установи при прегледа на лириката му в списанието. Неговите 15 участия в „Златорог“ с цикли и отделни стихотворения, освен вече споменатите, са следните: шест цикъла със заглавие „Стихотворения“ (8, 5), (9, 2–3), (10, 2), (18, 5), (19, 1), (20, 1); циклите „Земя“ (7, 7–8), „Дъга“ (9, 4), „Признания“ (9, 7), „Пъстри облаци“ (19, 6), „Септември 1939“ (21, 1) и две отделни стихотворения, написани вероятно по поръка на редактора – „На Ботев“ (7, 5–6) и „Паметен ден“ (21, 8). Първото е по повод 50-годишнината от Ботевата гибел, второто е израз на всенародната радост от връщането на Южна Добруджа в границите на България през 1940 г. И двете стихотворения са патетични по различен начин. Фурнаджиев по природа е патетичен поет и патетиката сякаш е негово естествено състояние. Юбилейният тон в стихотворението за Ботев излъчва енергия, външно родееща се с Ботевата.

*И днес, когато във кръвта ни пее  
оня тъмна и съдбовна сила,  
която в люлки кървави люлее  
през вековете моята родина –*

*чело аз удрям във пръстта корава,  
и лих оттек от оня страшен грохот  
аз чувам: шъпне, като вечна слава,  
в полетата ни твоя химн, о Ботев.*

---

<sup>22</sup> Звучи твърде пресилено твърдението днес, че „Фурнаджиев изгради общия пантеон на загиналите от двете страни на барикадата...“ (**Иванов**, Н. Никола Фурнаджиев – непоклатимият. // Иванов, Н. Подреждане на балната зала. – Варна: Liternet, 2006–2007 [[https://litenet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane/n\\_furnadzhiev.html](https://litenet.bg/publish2/nivanov/podrezhdane/n_furnadzhiev.html)])

Неслучайно всички критици подчертават духовната връзка на поета с Ботев<sup>23</sup>, имайки предвид, разбира се, не отделни стихотворения, а спецификата на неговото лирическо отношение към света, изразено предимно в „Пролетен вятър“. Впрочем поддържането на патетична и героична поза в негероични времена е трудна задача, а критическата ѝ аргументация – абсурдна. След органичната и убедителна високоградусова емоционалност на „Пролетен вятър“ Фурнаджиев никога повече не постига нейната автентичност. В „Дъга“ той е отново силен поет, верен на себе си, но вече с по-смирнените си и вгълбени преживявания. В късното си творчество е също въздействащ, когато се връща към тези интонации, когато по далчевски сякаш осмисля простите човешки истини и неща.

Фурнаджиевото стихотворение за Ботев е ситуирано в контекст. Този факт му придава историческа стойност, сам поетът не го включва в стихосбирките си<sup>24</sup>. Цялата книга на „Златорог“ от май–юни 1926 г. (7, 5–6) е посветена на 50-годишнината от Ботевата смърт<sup>25</sup>. С текстовете на най-видни български писатели, поети, учени и критици, с многобройните спомени на живите все още по това време Ботеви съвременници и четници списанието утвърждава образа на поета революционер Христо Ботев в националния пантеон и се противопоставя на обвързването му с политически и социални доктрини и на стремежа да се присвояват за политически каузи неговите революционни идеи и книжовното му наследство.

За сравнение – другото стихотворение за Ботев в този брой е на Багряна. Озаглавено е в нейния стил – непатетично – „За 50-годишнината от Ботевата смърт“ (7, 5–6). Проникновено и като своеобразен контрапункт на Фурнаджиевата патетика, то прозвучава по-тихо и съкровено: „Изпълни се пророчеството твое – жив си ти...“ Свързващата нишка между поколенията е постоянна практика и редакторска стратегия в „Златорог“. Тук Ботев обединява двама различни поети в преклонението към подвига и връзката им с неговата традиция.

---

<sup>23</sup> Георги Цанев: „като Ботев“ той е „предимно волева натура“; в поезията ги обединява „трагичната мисъл“, „тревожната атмосфера и грубите образи“ (Цанев, Г. Цит. съч.); Тончо Жечев: „Той е един от моравото Ботевско съзвездие в нощното небе на България, дошъл от първоизворите на националното ни вдъхновение...“ (Жечев, Т. Критическата драма на Владимир Василев. // Владимир Василев. Студии, статии, полемии. – София, 1992, с. 5–12; Ал. Къосев: „Митологизираната ботевска вселена (...) е непрекъснато и единствено състояние на Фурнаджиевия фикционален свят“ (Къосев, Ал. За една форма на литературната традиция. Ботев и Фурнаджиев. // Поетика и литературна история. – София, 1990); Роман Хаджикосев: „Фурнаджиев експлоатира специфични топоними и образни реалии, познати от поезията на Христо Ботев, но им предава различна функционалност, пъстрота и експресивност...“ (Хаджикосев, Р. Лекции по българска литература (1918–1944). – Букурещ, 2004, с. 92–94.)

<sup>24</sup> Стихотворението фигурира в първи том на четиритомното му издание от 1970 г. Публикувано е без коментар, че фигурира в периодиката.

<sup>25</sup> С материали в този брой участват още: проф. Ст. Младенов, Михаил Димитров, Боян Пенев, Владимир Василев, Борис Йоцов, Георги Цанев, Артуро Крония; съдържа още непечатани спомени на Ботеви съвременници, както и подробна библиография за поета.

В рамките на своето златорожко сътрудничество Фурнаджиев издава две лирически книги „Дъга“ (1928) и „Стихотворения“ (1938)<sup>26</sup>, които включват стихотворенията и поемите му, публикувани преди това в списанието. Може да се каже, че „Дъга“, в която са поместени и някои от стихотворенията от книгата „Пролетен вятър“, е своеобразно нейно продължение. Но в нея „думите, словоредите, образите се явяват много по-избистрени; ритмите – по-успокоени; поетичните идеи – по-конкретни“. Това са наблюдения на Георги Константинов, един от най-активните критици в „Златорог“ от 20-те и 30-те години<sup>27</sup>. „Онова, за което „Пролетен вятър“ само загатваше, получи по-ясен и по-мъдър израз в „Дъга“, която утвърди Фурнаджиева като един от най-оригиналните – с първична, вродена песенна дарба – наши лирици... Неговата поезия е чужда на индивидуалистичните изповеди и проповеди. Тя е поезия дълбоко човечна и социална“ – пише за него критикът<sup>28</sup>.

Времето в „Златорог“ за Фурнаджиев е свързано със своеобразно обръщане към себе си, към началото, към поезията на неговите учители. В „Златорог“ той е повече литератор, в най-добрия смисъл на думата, получава възможността да се огледа и самопрецени, да усъвършенства критериите си за изкуство, които се стреми да следва по-нататък в творческия си път, взема важни решения за личностното си развитие. Между 1925 и 1930 г. завършва философия и педагогика в Софийския университет; през 1932 г. е стажант-учител, а от 1933 до 1938 г. е учител в българското училище в Цариград. След завръщането си оттам продължава педагогическата си работа най-напред в Пазарджик, а след това в София. В периода 1930–1932 г. Фурнаджиев, заедно с Георги Цанев и Георги Константинов, е редактор на в. „Съвременник“, полемичната трибуна на сп. „Златорог“, в който публикува и няколко свои критически текстове.

През 1939 г., в началото на Втората световна война, Никола Фурнаджиев пътува с писателска делегация до Берлин. В резултат на това пътуване в списанието се появява цикълът „Септември 1939“ (21, 1), който съдържа стихотворенията: „1 септември“, „На тръгване“, „Във вагона“, „Балада“, „Тъмнина“. Написани в самото начало на войната, тези стихотворения излъчват тревожната тръпка на епохата, съхранена и в документалните филмови ленти от това време; мрачния, плашещ и респектиращ декор на „безмълвното единение“ на германците под „мощните знамена“ на хитлеризма, нападението над Варшава.

---

<sup>26</sup> Със заглавие „Стихотворения“ (1938) е издадена книжка на Фурнаджиев за лотарията на СБП, която е съставена от стихотворения, взети от „Пролетен вятър“ и „Дъга“. Определена е като „случайно явление“ в литературната дейност на Фурнаджиев. Вж. коментара на Георги Цанев към т. 1 на цитираното четиритомно издание на творчеството на поета от 1970 г. Шест са основните му книги „Пролетен вятър“ (1924), „Дъга“ (1928), „Велики дни“ (1950), „По пътищата ти вървях“ (1958), „Слънце над планините“ (1961) и „Най-трудното“ (1964).

<sup>27</sup> **Константинов**, Г. Моето поколение в литературата. 1917–1967. – София, 1967, с. 74–82.

<sup>28</sup> **Константинов**, Г. Нова българска литература. От Паисий Хилендарски до наши дни. – София, 1943, с. 499–501.

*Сред тишина, под тежък мрак в небето  
Светът днес влиза в кървава война...  
(„1 септември“)*

Тъмнината и тревогата властват в тези лирически стихотворения. На фона на това, което става в Европа, поетът е разтърсен от тежки предчувствия за своята страна:

*Нигде лъч не огрява в тия ноци земята  
над страната ни облаци пак се събират  
вече седмици бий неспокойния вятър  
планини и села – глухо пей и не спира...  
(„Тъмнина“)*

Цикълът „Септември 1939“ и стихотворението „Паметен ден“ са последните публикации на Фурнаджиев в „Златорог“. Четиридесетте години, военното време и последвалите го събития, не са особено плодотворни за неговата поезия. Цариградското му време също отбелязва дълга пауза откъм поетически текстове, което критиката обикновено свързва със състояния на потиснатост и резигнация. Единствено Вера Мутафчиева допуска, че „у Фурнаджиев красотата на Цариград е насищала човека, не – поета“, че за него „Цариград ще да е представлявал поле за радост от живота“; че „поетът, гражданинът у него през ония пет години ще да е бил вълнуван и терзан от мисли, които са имали за почва не цариградската“. „Фурнаджиев, казва тя в своя спомен за поета, разбираше Цариград необикновено.“ И съвсем неслучайно според нея той не преживява лирически пребиваването си в Цариград, преживява го със сетивата си<sup>29</sup>.

**Асен Разцветников** дебютира в сп. „Златорог“ през 1925 г. с лирическия цикъл „Мъка“ (6, 8–9). Краткото заглавие определя многозначно състоянието на неговия лирически герой, който е несретен, обременен и потиснат. Всичко наоколо му причинява болка и мъка. Той е „сам“, както гласи едно от заглавията в цикъла, изначално тъжен и самотен. „Мъка“ включва стихотворенията: „Родни блата“, „Сам“, „Треска“, „Юлий“ и „Приказка“. Лирическият сюжет тук събира в едно личното и социалното нещастие на малкия човек на фона на една недружелюбна природа, която подобно на блатна треска пронизва душата и тялото. Разцветников, един от най-ведрите автори на поезия за деца в литературата ни, тук се обръща към себе си и изповядва мъката на своето детство:

---

<sup>29</sup> Като се изключи написаното през 1953 г. и публикувано във в. „Стършел“ политическо стихотворение, което вероятно е трябвало да бъде възприето като сатира срещу империализма. То очевидно няма нищо общо с онзи Цариград от 30-те години, за който поетът е разказвал на Вера Мутафчиева. Вж. *Асен Разцветников*, Ангел Каралийчев, Никола Фурнаджиев в спомените на съвременниците си. – София, 1976, с. 750–756.

*Аз нямам ни един едничък хубав спомен  
от своите детски дни.  
И сякаш още парят ми сълзите ронени  
по детските страни.*

*Да бъда вред от всички бѣхтан и нахокван  
дошъл бях на света.  
Не ме обичаше и бялата ни котка,  
не ме обичаше и тя.*

(„Сам“)

Безрадостното детство на поета не е просто спомен, то е формиращ личността и живота му елемент и постоянен кошмар на настоящето. Героят му го носи и ще го носи като тежък товар през целия си живот. Това е внушението на цикъла като цяло и на всяко едно от включените в него стихотворения, структурирани върху художествените принципи психологически паралелизъм и пейзаж на душата. Последното стихотворение в цикъла – „Приказка“, извежда като поанта логичното тъжно заключение, което включва човека на Разцветников във всеобщата българска трагедия:

*Живота е кървава приказка,  
която разказваш ми ти,  
родино във кърви оплискана,  
родино с ранени гърди...*

Това стихотворение спомня преживените от поета септемврийски събития с познатите мотиви за Божието проклятие и за братоубийството (мотивът „Каин“) от първата му книга „Жертвени клади“. Според спомен на Георги Цанев при отпечатването на този първи лирически цикъл на Разцветников в „Златорог“ Вл. Василев съкратил от „Приказка“ едно важно четиристишие, което звучи като автоцитат от „Жертвени клади“. Каквито и да са били съображенията на главния редактор (вероятно по-скоро естетски, отколкото конюнктурни), с това съкращение е нарушена лирическата структура на творбата, изградена ритмично в тристъпен ямб върху три октави. По-късно в книгата си „Планински вечери“ (1934), очевидно заради внушенията на ритъма и формата като цяло, поетът възстановява първоначалния текст на стихотворението, добавяйки строфата: „и кости и ями разринати,/ удавници в твоите блата,/ и димни пожари низ нивите,/ низ твоите ниви, земя“.

Асен Разцветников има 15 публикации в „Златорог“ за времето от 1925 до 1941 г. включително. След „Мъка“ той публикува следните лирически цикли: „Блуден син“ (7, 2–3), „Пряспа“ (10, 4), „Планински вечери“ (11, 10 и 15, 10), „София“ (12, 3), „Искри“ (15, 8), „Витоша“ (20, 2); както и още седем лирически композиции със заглавие „Стихотворения“ (8, 6; 11, 10; 12, 5; 13, 7; 15, 1; 20, 2; 22, 6).



Случаят с публикацията на емблематичната за творчеството му творба<sup>30</sup> „Двойник“ е по-различен. Разцветников я пише „за „Златорог“, но използва предоставената възможност да я отпечата преди това самостоятелно в малък тираж. От тази публикация на поемата Вл. Василев подбира за списанието първите три части, които отпечатва със заглавие „Дон Кихот“ (8, 2–3)<sup>31</sup>.

В „Двойник“ човекът на Разцветников се идентифицира с Дон Кихот, но не с неговото щастливо безумие, а с момента на трагическото му проглеждане за истината на света, който го заобикаля. „За първи път и най-ярко“ поетът се изявява тъкмо в тази поема. „Тя е „средишна“ в творчеството му – отбелязва Петър Велчев в предговора си към последното, четиритомно<sup>32</sup> издание на Разцветников. – От една страна, чрез нея се осъществява преходът от поезията на „Жертвени кладии“ към следващия етап, към зрялата, типично разцветниковска лирика на „Планински вечери“, от друга страна, тя концентрира в себе си идейната проблематика на неговата поезия, нейния възвишен и скръбен патос. Сам поетът изповядва, че е написал поемата, за да постигне чрез нея „катарзис“ от страданията на миналото, да извърши своеобразна екзекуция на високите си, но неосъществени пориви<sup>33</sup>.“

По време на златорожкото си сътрудничество Разцветников издава с емблемата на книгоиздателство „Хемус“ „Планински вечери“ (1934) и „Стихотворения“ (1942, последната му поетическа книга, издадена приживе). Качествата на двете книги опровергават твърдението, че идейната криза след напускането на „Нов път“ се отразява негативно върху творчеството му. Точно обратно, именно в атмосферата на „Златорог“ Разцветников разгръща многостранния си талант на лирически поет и богатата си литературна култура като преводач и ненадминат автор на литература за деца. Тук той е сред равностойни нему, уважаван и приятелски приет от цялата златорожка общност.

Известно е, че отношението на Вл. Василев към сътрудниците на „Златорог“ не е еднозначно. Някои са напускали списанието след разногласие и дори след конфликт с него (драстичен е примерът с Константин Гълъбов), други са се разделяли по-цивилизовано. На никого Вл. Василев не е делегирал права за „определяне линията на списанието“<sup>34</sup>. Това той изначално определя като свое лично право и отговорност, за което сам си понася последствията и преди, и след 1944 г. За него младата българска литература, със своята крехка традиция и не особено много високи образци, е трябвало да бъде развивана и да бъдат бранени от идеологически манипулации нейните естетически тери-

---

<sup>30</sup> Жанровото авторът определя „Двойник“ като поема, което възприемаме и тук. Видка Николова използва термина *композиция* – Николова, В. Духовна биография на Асен Разцветников. – София, 1984.

<sup>31</sup> Вж. за промените на поемата в различните ѝ публикации в: Разцветников, А. Събрани съчинения в четири тома. Т. 1. – София, 1981. с. 333–335.

<sup>32</sup> Цитираното тук издание е обявено за четиритомно, но от него са излезли само първите три тома. Четвъртият том, който съдържа архив, писма, ръкописи и др., съставен и редактиран от Михаил Неделчев, е останал неиздаден в поредицата.

<sup>33</sup> Велчев, П. Поезията на Асен Разцветников. // Разцветников, А. Цит. съч., с. 5–30.

<sup>34</sup> Разцветников, А. Цит. съч., с. 334.

тории. За него литературата е бойно поле, в което главният редактор е „главнокомандващ“, а сътрудниците му надолу получават съответни на верността си към списанието чинове<sup>35</sup>. Най-трудно в това отношение е било за представителите на критиката и в повечето случаи разногласията на Вл. Василев са били с тях. Към припознатите достойни за списанието поети той се е отнасял особено ласкаво и грижовно. И примерите за загриженост към проблемите и съдбите на някои от тях са многобройни. Разцветников не е представлявал изключение от това правило.

Трудно би могло да се говори за „външен“ и „вътрешен кръг“<sup>36</sup> на сп. „Златорог“. То е по-скоро своеобразна демократична система, отворена, но с правила за достъп, формулирани от главния редактор и спазвани доброволно или с известна съпротива от останалите сътрудници. Приемайки предложението за сътрудничество, Разцветников приема и правилата. Това проличава в писмата му до Вл. Василев, запазени в архива на критика<sup>37</sup>. За публикуването например на поемата „Двойник“ поетът пише, като се оправдава: „... Аз я бях приготвил за „Златорог“, но един мой приятел тук ме изкуши да я напечатам и представя за конкурса. И понеже той даде парите за печатането, аз се съгласих, помамен от надеждата да натрия носовете на ония, които ме псуваха миналата година за поощрението<sup>38</sup>. Отпечатана е само в 300 екземпляра за подаряване...“ (Горна Оряховица, 17.I.1927). В друго писмо се сърди, че са му отпечатани само две от стихотворенията, които е изпратил: „...„Златорог“ не е вестник да се излиза в него за цяла година с едно-две стихотворения. Не се е практикувало досега подобно нещо. Можеха двете стихотворения да почакаат, докато им се намерят другари – месец, два, пет, безразлично ми е...“ И нарича това деяние на редактора „покушение“ върху себе си. (Габрово, 13.II.1928)

От разменените писма между двамата е очевидно, че отношенията им са равностойни и приятелски, че поетът се е чувствал свободен да изразява своите мнения и несъгласия, да споделя настроенията и проблемите си; веднъж твърди, че му е нужна София, за да пише; друг път, че не вижда голяма полза от пребиваването си в столицата; оплаква се, че трудно му върви писането, че няма средства, че очаква работа и т.н., все неща, които се споделят с близък или поне приятелски настроен човек. Поетът е отговорен и ангажиран към списанието в най-висока степен. В „Златорог“ са публикувани най-значимите, изстрадани и съкровени негови стихове. Той печата спорадично и в други издания – сп. „Демократически преглед“, „Вестник на жената“;

<sup>35</sup> Вж. писмата на Владимир Василев до Николай Лилиев в публикациите: **Александрова, Н.** Владимир Василев в живота на Николай Лилиев. // *Владимир Василев – личност, дело, съдба.* – София, 1997, с. 283–305; **Александрова, Н.** Към писмата Владимир Василев до Николай Лилиев. // *Владимир Василев – критикът, редакторът, естетът.* – В. Търново, 2005, с. 121–146, 224–246.

<sup>36</sup> Вж. коментара на Михаил Неделчев в: **Разцветников, А.** Цит. съч. с. 333–335.

<sup>37</sup> ЦДА, Фонд Владимир Василев, а.е. 167. Писмата, 10 на брой, са писани в периода от 1927 до 1929 г., когато поетът работи като учител в провинцията.

<sup>38</sup> През 1926 г. за лирическите цикли „Затвор“ и „Мъка“ Разцветников получава поощрение – сумата 5000 лв. – от Фонда за поощрение на родната литература и изкуство към МНП.

„Църковен вестник“, в. „Литературен глас“, сп. „Българска мисъл“, „Изкуство и критика“, „Съдба“, в. „Зора“ и др., но основният корпус от лирически текстове, които определят облика на стихосбирката му „Планински вечери“, както и на следващата му книга от този период – „Стихотворения“ (1942)<sup>39</sup>, е публикуван преди това в списанието на Вл. Василев. При композирането на книгите си Разцветников представя лириката си по нов концептуален начин<sup>40</sup>, при който разрушава лирическите връзки между стиховете си от първата им публикация, създавайки нови в структурата на големия на текст на книгата. „Планински вечери“ представя духовния свят на поета в момент на медитация в лоното на природата, в самотата на планината и на вечерта. Заглавието е хронотоп – точно съответствие на търсеното място и време за усамотение и размисъл. Безмълвната природа е само фон на неспокойствието в съзнанието и душата на поета, което прави динамичен пасторалния на пръв поглед лирически сюжет на „Планински вечери“. Бликът спомени, изповеди и откровения се редуват с императивни покани, сменят се образите на лирически субект – аз, ти, ние, те. Времето тече в него и извън него, менят се месеците и сезоните, вятърът и покоят, редът и хаосът, празникът и делникът. В края на първата част на книгата лирическият човек на Разцветников стига до молитвата:

*В тоя свят на парата и жиците –  
ето ме загубен без следа  
с мойта дива нежност във зениците  
и в душата – с късче от звезда.*

*Що да сторя сам посред бетоните,  
Господи, какво да сторя аз,  
който бродя, оглушал от стонове,  
и не чувам нийде твоя глас?*

В тези стихове по разцветниковски звучи позната от Лилиев тема, изречена десетилетие преди това: „Във тоя век на хищно изстребление, / [...] о, Господи, кому съм нужен там...“, но пренесена сякаш през времето („тоя век“) в пространството („тоя свят“); от ужаса на войната („хищно изстребление“) в урбанистичния порядък („парата и жиците“), изместващ човешкото присъствие. Молитвите към Бога на двамата поети, които звучат в един и същ ритъм, се разделят в нюансите на смисъла – човекът на Лилиев иска да е *нужен*, а този на Разцветников – да *действа* („какво да сторя“). В лириката, в поезията и в изкуството изобщо не темата, а нюансите в трактовката чертаят авторския профил. И все пак в молитвите на двамата посоката на изреченото

<sup>39</sup> Вж. бележките в: **Разцветников, А.** Цит. съч. Там книгата е определена като „антологична“, но е подчертано, че в нея подборът на автора не включва стихове, писани преди 1925 г., в т.ч. и от „Жертвени клади“.

<sup>40</sup> Михаил Неделчев го нарича „тенденция към вариативност“ – вж. коментара му в: **Разцветников, А.** Цит. съч. с. 333–335.

желание е една и съща – към удовлетворение на стореното за другите, но и към собствено удовлетворение и смисъл.

Разцветников подхваща и развива в лириката си теми и мотиви на Лилиев, но ги преобразява в своята поетическа система, в която те разкриват други, различни от Лилиевите лични отношения с нещата и света. Има нещо символично и извънвременно в лирическият диалог между двамата поети, всъщност съвременници, а и златорожци. Лилиев престава да публикува стихове в „Златорог“ след появата на Разцветников (и на Фурнаджиев, разбира се, но отношението не е същото), сякаш с готовност му отстъпва своето лирическо пространство в списанието, но символично и в българската поезия. И книгата „Планински вечери“ се появява знаково точно когато Лилиев публикува в „Златорог“ последния си лирически цикъл „При морето“ (15, 3) през 1934 г.

В края на 20-те години, след дебюта им като поети в общата стихосбирка „Белият конник“ (1926), **Емил Коралов** и **Тодор Харманджиев**<sup>41</sup> са поканени в „Златорог“. За разлика от Емил Коралов, който се изявява предимно като критик, Тодор Харманджиев публикува интимна любовна лирика: лирическият триптих „Завоевател“ (9, 10) и две стихотворения, обединени със заглавието „Сам“ (10, 10). С това участие се изчерпва неговото присъствие в списанието на Вл. Василев. По-късно двамата приятели и съавтори се отдават на прозата за деца и възрастни.

В края на 20-те години със стихове в списанието участва и цененият от Вл. Василев и Николай Лилиев **Александър Филип** (с псевд. *А. Вежен*), автор на два цикъла: „Стихотворения“ (10, 1): „Вятър“ и „Градини под дъжда“; и „Молитви“ (10, 7) – със символистична и християнска образност. В некролога на редакцията по повод ранната му смърт (1940) Вл. Василев отбелязва, че в тези стихотворения той показва „своя интимен усет за поезия“, а статиите му, които са повече на брой в списанието (на тях ще се спрем в раздела за критика), издават склонност към критически обобщения и по-малко към критически анализ.

**Поетите от 30-те и 40-те години.** Второто десетилетие след края на Първата световна война, в което България постига най-високия си до този момент икономически ръст<sup>42</sup>, до голяма степен е време и на установени и трайни стойности в изкуството и културния живот. Полемиките между различните естетически кръгове и обединения са важни и конструктивни условия за постигането на този растеж. Те не изключват, напротив, предполагат наличието на естествени привличания и отблъсквания, на сложни междуличностни отношения и разнопосочни идейни пристрастия. Може да се каже, че „Златорог“ е метафора на равновесието и спокойствието по това време, не защото е защитен от нападките на своите идейни опоненти, а защото е наложил присъствието си с неотклонно принципната си програма и политика

<sup>41</sup> Тодор Харманджиев (1905–1993) – поет, писател и преводач, роден във Враца.

<sup>42</sup> Предвоенната 1939 г. се превръща в мерна единица за растеж в учебниците и икономическите анализи по времето социализма.

на отворено поле за изявите на талантливите автори от всички цветове на идейната палитра.

Един бегъл поглед върху имената на поетите сътрудници от втората половина на 30-те години до края на изданието с разнообразието на техните житейски и творчески съдби потвърждава този извод. Със своя верен художествен усет и вкус Вл. Василев разпознава талантливите сред пъстрото множество от кандидати за литературна слава и се опитва да ги привлича за сътрудници. Но набеден от лявата партийна преса и върхушка за буржоазен и ретрограден, за фаустовски примамващ и моделиращ душите на прогресивните младежи с буржоазни изкушения, той не успява, въпреки желанието си, да привлече Вапцаров, чиято стихосбирка „Моторни песни“ още с появата си през 1940 г. му прави впечатление. Идеологическата обвързаност, добросъвестност и пролетарската солидарност възпират поета от сътрудничество в списанието, което всъщност той следи с интерес<sup>43</sup>.

По-късно литературната история от недалечното ни комунистическо минало разглежда 30-те години с акцент върху присъствието на лявата идеология в литературата на България, поставяйки Никола Вапцаров, разстреляният за конспиративна и терористична дейност български поет, в центъра на художествените ценности от това време. Известно е обаче, че до появата на стихосбирката му неговият живот и творчество протичат почти напълно анонимно за широката литературна публика. Поетът е припознат като голямо явление в литературата около десетилетие след трагичната си гибел. Парадоксалното в този литературноисторически наратив е, че според авторите му процесът на олевяване на литературата се осъществява на фона на фашистки терор и строга цензура, от което трябва да се подразбира, че литературните занимания на левите автори по това време са изключително героично занимание, вършено с риск за живота им в името на „великата идея за светлото комунистическо бъдеще на народите“. Така създаденият героико-мъченически ореол около образа на Вапцаров със своя трагически блясък приютява и онези, които, кротко ослушвайки се, са се ориентирали в ситуацията на борбите и след тях.

Всяко време е сложно и протича различно за различните хора и техните общности. Но онези, които си позволяват да мислят самостоятелно, са неудобни за всяка власт и животът им никога не е лек, както някъде беше казал Анатол Франс.

Владимир Василев е такъв човек и затова успява да сътвори от своето списание територия за свободни и свободомислещи хора. Затова и потомците на видни интелегентски софийски фамилии, като Богомил Райнов и Невена Стефанова, се поддават на изкушението и за всеки случай оставят в биографиите си неговото признание, за което някои техни връстници само са мечтали, други са ги упреждали в ренегатство, а трети, останали верни на лявата кауза, по-късно имат възможността, за разлика от разстреляния поет, да преосмислят младежките си заблуди; като Блага Димитрова например, която дори ги

---

<sup>43</sup> Вапцарова, Бойка. Никола Вапцаров. Летопис за живота и творчеството му. – София, 1978.

изкупва с късна дата, понасяйки стоически огорченията от отрицанията и нападките на социалистическата критика срещу книгите си за Багряна, написани съвместно с Йордан Василев<sup>44</sup>. Разгромяващата литературна критика по времето на социализма е обикновено анонимна – когато трябва да се „громи врагът“, тя излиза от името на изданието, изразяващо партийната линия и позиция – „Работническо дело“, „Литературен фронт“, „Пламък“ или „Септември“ – все едно. Тези текстове звучат като написани от един и същ автор.

През 30-те и 40-те години, съставът на поетите – сътрудници на „Златорог“, наред с установените и постоянни автори като Багряна, Лилиев, Стубел, Ракитин, Разцветников и Фурнаджиев, на два прилива се обогатява и променя. С различен период на присъствие по страниците на списанието през 1929–1930 г. се появяват имената на **Александър Филипов** (и с псевд. **А. Вежен**), **Тодор Харманджиев**, **Иван х. Христов**, **Иван Мирчев** и **Илина Петрова**<sup>45</sup> (която освен със свои стихове се представя и като преводачка на китайския поет **Ли-По**<sup>46</sup>); след тях – **Славчо Красински**, **Николай Марангозов** и **Георги Дзивгов**. С по една или две публикации от този момент до края на изданието се срещат имената на **Петър Йорданов**, **Георги Караванов**, **Константин Гиндев**, **Михаил Лъкатник**<sup>47</sup>, **М. Стремска**<sup>48</sup>, **Анна Петрова**<sup>49</sup> и **Офелия Касабова**<sup>50</sup>. И накрая известните като поетите на 40-те в „Златорог“ – **Богомил Райнов**, **Невена Стефанова**, **Александър Геров** и **Александър Вутимски**. Такава е хронологията в появата на новите имена в българската поезия по страниците на списанието. Списъкът показва разнообразие от имена на поети с различно присъствие и значение в литературата ни, което е повод литературната история по времето на социализма да свърз-

<sup>44</sup> Цитираните нееднократно тук „Младостта на Багряна“ (1975) и „Дни черни и бели“ (1975). Основание за този извод дава споменът ѝ и публикуваната в него кореспонденция с Владимир Василев. – Вж. *Владимир Василев* – личност, дело, съдба. – София, 1997, с. 97–102

<sup>45</sup> Илина Петрова (1910–1981) – родена в София. Завършила американски колеж в Цариград. През 30-те години сътрудничи още и във „Вестник на жената“, „ЛИК“; участва и в сборника „Сноп“. Преди 1944 г. е работила в радио София, а след това в гимназията за чужди езици в Ловеч като възпитателка с английски език.

<sup>46</sup> Ли-По (701–762) – китайски поет от епохата Тан, определен като най-значителния в китайската литература. Оригинален произношение на името му е трудно за транскрибиране. На кирилица е възприето да се изписва Ли Бо. На български език е представян и от други преводачи. Вж. *Лит. вестник*, 24–30 апр. 2002.

<sup>47</sup> Михаил Лъкатник (1920–1974) – псевд. на Михаил Георгиев Арнаудов. Дебютира с този псевдоним през 1943 г. в „Златорог“. След 9 септ. 1944 г. се посвещава на творчество за деца, наричат го „певец на сините и алените връзки“.

<sup>48</sup> Мария Стремска – псевд. на Слава Николова Дерменджиева.

<sup>49</sup> Анна Петрова-Драгиева е родена през 1913 г. в Добрич. Завършва гимназия в София и дипломация в Свободния университет (1938). Публикувала е стихове и във „Вестник на жената“ и „Литературен глас“. Била е член на Клуба на българските писателки. 1944 г. рязко променя и нейната житейска и литературна съдба.

<sup>50</sup> Офелия Велева-Касабова – поетеса от Стара Загора. Дебютира през 1925 г. в местния литературен печат. През 1942 г. издава единствената си книга „Стихотворения“. Същата година в „Златорог“ е публикувано стихотворението ѝ „Старата гора“. Вж. **Кояндров**, К. Градът на поетите. – София, 2007.



ва този период от живота на „Златорог“ с неговия упадък. Но списанието, утвърдило се през тези години като свободна територия, дава поле за изява на много млади автори във време, в което българският политически, културен и всекидневен живот претърпява коренни промени. Те по различен начин присъстват и се отразяват живота на всеки отделен човек и поетите сътрудници на списанието не са изключение.

**Константин Гиндев** е между изброените неколцина в този списък поети, които се появяват еднократно и следата им в литературата по нататък се загубва. Той е автор на едно-единствено стихотворение в „Златорог“ – „Добруджанска пролет“ (22, 4). За него наскоро стана известно, че е убит след 9 септ. 1944 г. без съд и присъда, заедно с Райко Алексиев, Данаил Крапчев, Йордан Бадев, Ненчо Илиев-Сириус, Тодор Кожухаров, Борис Руменов, Любомир Владикин и др. Стихотворението му е публикувано в годината на връщането на Южна Добруджа в територията на България и е израз на всенародната радост, с която е било посрещнато това събитие.

За **Петър Йорданов** също липсват подробни биографични данни. В оскъдните източници за него се съобщава само годината на смъртта му – 1944<sup>51</sup>. Освен като поет той е представен и с няколко интересни есета и критически текстове. Първата му публикация „Стихотворения“ (17, 10) е триптих, в който лирическият субект, типичен градски човек, е самотен и отчужден във враждебна среда. Но вървейки след своите емоции и настроения, той успява да види и оцени и красотата в „капката синьо небе“ между „куп безсърдечно застинали здания“, и „децата, които простират ръце към небето“, за да „уловят“ в своите „алени шепи“ „слънчеви златни зърна“. Следващите му „Стихотворения“ (23, 8) се появяват в списанието след пауза от шест години. Те са: „Чудеса“, „Via Appia Antica“, „Уолтън парк“, „Възкресение“ и „Утрин“; отбелязано е, че са писани в Рим. Въпреки споменатото накрая конкретно място, стиховете нямат пътеписен характер, като се изключат две от заглавията. Те по-скоро изразяват вълнението на лирическият човек от съприкосновението с античната древност на Рим, фантазията, въображението, неговата чувствителност и визионерство, така характерни за поетите от 30-те и особено от 40-те години, сътрудничили на списанието. Ето стихотворението му „Възкресение“:

*От гробовете, от лехи с цветя,  
се дигат чистите момичета,  
които никога не са обичали  
и са умрели в чистота.*

*Те се събуждат бавно сред полето,  
и цвете кичи техните коси,  
и техните сукмани алени  
са като макове запалени  
сред пролетни треви.*

---

<sup>51</sup> **Богданов**, Ив. Речник на българските псевдоними. – София, 1978, с. 514.



Без да се преувеличават художествените качества на тази лирика, може да се каже, че тя в голяма степен придобива своя стойност в контекста на статиите и есетата на своя автор, на фона на проникновените му разсъждения както върху високите образци в традициите на българската поезия, така и върху текстовете на неговите съвременници. Всички текстове на Петър Йорданов в „Златорог“ ни представят човек с висока хуманитарна култура, със сръчност в различни литературни жанрове и особено чувствителни сетива за изкуство, за поезия.

**Георги Караиванов** се появява еднократно в „Златорог“, но тази проява е задраскана от биографията му. По професия юрист, колега на Вл. Василев, той дълги години (1924–1958) съчетава литературните си занимания с длъжността си на юрист във Военното издателство. Известен е като автор на историческа проза за деца и юноши. „Гората с червените буки“ (17, 9), неговият единствен лирически цикъл в списанието, съдържа стихотворенията: „Залез“, „Жалба“, „Тревога“ и „Пожар“. С одухотворена есенна природна картина и баладичен сюжет поетът изразява социалното си съчувствие към своя „отруден народ“.

Участието на старозагорските поети **Иван Мирчев** и **Иван х. Христов** в „Златорог“ (към тях може да бъде причислена и **Офелия Касабова**, тяхна съгражданка, с нейната единствена публикация – стихотворението „Старата гора“, 23, 10) е своеобразен жест на редактора към „града на поетите“ – Стара Загора, и към приятелите на извънредно уважавания от него Николай Лилиев.

Първата публикация на Иван Мирчев в „Златорог“ е по покана на Николай Лилиев. Била е нужна подкрепата на неговия авторитет, за да се реши да изпрати свои стихове в списанието. Това е цикълът „Семейство“ (10, 3), който самият той определя като нещо „по-витално, по-близо до живота“. След това сътрудничи спорадично до края на изданието през 1943 г. Има още седем публикации: „Песни под злака“ (12, 6), „Стихотворения“ (13, 3), „Небесна синева“ (17, 8), „Стихотворения“ (20, 2), „Предчувствия“ (21, 5), „Дни от миналото“ (23, 4), „Балада на освобождението“ (24, 4) и „Октомврий“ (24, 7). Интересно е да се отбележи, че преди неговата поява като автор в списанието е поместена принципно положителната рецензия на Георги Цанев за стихосбирката му „Видения“ (9, 6), която също е своеобразна покана за сътрудничество.

Иван Хаджихристов има три публикации в „Златорог“ – два цикъла със заглавие „Сонети“ (10, 10) и (19, 4) и „Мигновения“ (23, 10). Последният е съставен от кратки миниатюри, някои от които наподобяват хайку.

Иван Мирчев и Иван Хаджихристов, макар и – най-общо казано – свързани със символизма, са твърде различни един от друг по инвенции, колорит и лирически изказ. През целия си живот те остават верни на своя град. Дълголетни, с годините се превръщат в част от пейзажа му, от неговия богат интелектуален колорит. Интелигентни, образовани и талантиливи, те успяват да изградят една общностна местна естетика, чиято мъдра цел не е преместването от малкия град в столицата, а обратно – столицата да припознае своите т.нар. провинции като източник на сила, мъдрост, интелектуална подкрепа и достойнство. „Двамата Ивани“, както с обич ги нарича Николай Лилиев в

едно свое стихотворение, са активни сътрудници и на много други столични литературни издания, между които са „Везни“, „Хиперион“, „Литературен час“, както и на издания на Съюза на писателите от провинцията – „Гребец“, „Светлоструй“ и др. Тяхното списание „Хризантеми“ е едно от първите провинциални литературни издания, привлякло сътрудници от цялата страна, а с публикуваните преводи то се приобщава към европейската литература. Двамата старозагорски поети присъстват почти неизменно един до друг във всички антологии на българската поезия от Гео Милев насам.

Еднократно в предпоследната година от живота на „Златорог“, но обещаващо като начало, е участието на младата приятелка на Дора Габе – поетесата **Анна Петрова**. Тя публикува три стихотворения (23, 10): „Добруджанско“, „Погром“ и „Градът вечер“, в които споделя съкровено личното си трагическо преживяване в контекста на общностната съдба на добруджанци. Започнала да пише стихове още като ученичка, тя вече е издала първата си стихосбирка „Песни за огъня“ (1941), когато публикува в списанието на Вл. Василев. За своята творческа съдба, за срещата си с Вл. Василев и приятелството си с него е написала вълнуващ спомен<sup>52</sup>, а във втората си книга „Извисяване“ (1993) е включила стихотворението си за него – „В стаята на умрелия приятел“, написано в годината на неговата смърт (1963).

*Не е изстинало мастилото в стилото ти.  
Не е увяхнало донесеното цвете.  
Бонбоните в кутията разтворена не са изядени.  
Дори запаленият глобус свети.  
Възглавничката върху стола е отметната.  
И книгите те чакат да се върнеш.  
А аз – да ме прегърнеш както някога.*

В последната година на „Златорог“ печатат еднократно **Михаил Лъкатник** и **М. Стремска**. Стиховете на Лъкатник са обединени в цикъла „Койнарските кошари“ (24, 6), който съдържа заглавията „Нощ“, „В колибата“, „Лодкар“ и „Коне“. Под тях поетът за пръв път се явява с този псевдоним, вероятно в синхрон с пейзажната идилия на стиховете си. По-късно той не афишира в биографията си този факт, но запазва псевдонима си.

Както името – Слава Николова Дерменджиева, така и псевдонимът – М[ария]. Стремска, звучат напълно анонимно за днешния читател. Стиховете ѝ, обединени в цикъл със заглавие „Дни в планината“ (24, 10), са: „Гости“, „Прищявка“, „Утрин“, „Флирт“, „Настроение“, „Горски път“ и „Край огъня“.

На повече публикации се е радвала в „Златорог“ **Илина Петрова**, авторка на стихове и преводи, дъщеря на Никола Петров, един от най-големите български художници, създател на градския пейзаж в българската живопис, свързал името си с Пенчо Славейков като автор на негов портрет и на графич-

---

<sup>52</sup> **Петрова-Драгиева**, Анна. Владимир Василев – човекът. // *Владимир Василев – личност, дело, съдба*. – София, 1997, с. 161–165.

ните портретни мистификации на неговия образ в книгата му „На острова на блажените“ (1910). Илина Петрова дебютира в списанието през 1932 г. и приключва сътрудничеството си в него през 1937 г. Има общо седем участия с лирически текстове, заедно със споменатите преводи на двете стихотворения от китайския поет Ли-По<sup>53</sup>. Стиховете и единият от преводите ѝ са събрани в книгата „Стол в партера“<sup>54</sup> под редакцията на нейната дъщеря Люлина Мехлемова. В изданието стихотворенията ѝ са представени хронологично с отделните си заглавия, едно от които е дало име на книгата.

През 1930 г. в „Златорог“ дебютира още един „септемврийски поет“ **Славчо Красински** (1908–1984). Като автор на стихосбирката „Вистрел“ (1929) той е привлякъл вниманието на критиката, но очевидно си е направил и трезва самооценка на преживяното, на получената лична травма по време на събитията от 1923 г., когато едва 14-годишен е малтретиран в полицията. Той напуска левите издания и поставя ново начало на творческия си път<sup>55</sup>. До 1935 г. включително активно сътрудничи на „Златорог“, с което след 1944 г. също си спечелва прозвището „рenegат“<sup>56</sup>. Тук публикува лирическите цикли: „Кошер (11, 6), „Стихотворения“ (11, 8; 13, 2), „Моята балада“ (12, 9), „Родина“ (13, 6), „Моят приятел Славчо Красински“ (14, 3), „Тиха радост“ (14, 7), „Под небесната стряха“ (16, 3). През 1932 г. излиза втората му стихосбирка „Пролетен гост“, посрещната в списанието с възторжената оценка на Георги Цанев (13, 8–9). „Всяка строфа ни внушава убеждението, че тук имаме работа с истински поет, който не мисли своите стихове, комуто е още непозната мъката на творчеството, за когото поезията е непринуден и своеобразен израз на всички преживявания... той чувства трагичното и героичното в нашето „бунтовно време“, в съдбата на своя народ“ – пише критикът. Стихотворението му за България се помни и цитира и до днес.

*България! Родино моя,  
страна на бунт и тишина,  
където даже и в покоя  
плющят размирни знамена.*

---

<sup>53</sup> Илина Петрова публикува в списанието и три рецензии – за постановката в Народния театър на пиесата „Както ви се харесва“ (17, 4) от Шекспир и за изложбите на Бинка Златарева (18, 1) и на Борис Денев (18, 3).

<sup>54</sup> Книгата „Стол в партера“ е част от издателски проект „Потомките на художника“ на изд. „Отечество“, 1997–1998 г., който обединява двете авторки – майка и дъщеря. Втората книга, „Обратен дом“, е изпълнена в същия формат, обем и стил и представя стихотворенията на Люлина Мехлемова.

<sup>55</sup> Първите му стихове излизат през 1926 г. в сп. „Наковалня“ под ред. на Димитър Полянов, който е и негов литературен кръстник. Рожденото име на поета е Венцеслав Генков Кръстев. До 1930 г. сътрудничи и на социалистическите вестници „Ведрина“, „Младежка дума“, „Простори“ и др.

<sup>56</sup> Делчев, Борис. Дневник. – София, 1995, с. 30; същият е автор на статията „Фашизмът в нашата литература“ (Паб. дело, № 15, 4 окт. 1944).

*Където тежко скърцат още  
коли с народното тегло  
и ветровете пеят нощем  
за туй, което е било.*

Стихотворенията на Красински от златорожкия му период стават основа на книгата му „Зелени облаци“ (1939, 2. прераб. изд. 1941), която заема особено място в неговото творчество. Тя съдържа най-съкровениите му изповеди, тя е и прощаване на неговия лирически герой с младостта и същевременно мъдър размисъл за ценностите на живота. Два са основните ѝ тематични раздела, преливащи постоянно един в друг – родната земя, неговата не бащина, а „дедовската земя“, стара и вечно млада като света, селото, селската къща, нивите, гората, полето и сезоните на земята като сезони и на човешкия живот. И всичко това заедно – в непрекъснатата му промяна и движение, отдалечавания и приближавания от и до същината на нещата, на хората, на човека и на самия себе си. Метафората в заглавието – „зелени облаци“ – не е случайна. Критиката открива в лириката на Славчо Красински Есенинови влияния и интонации. И има основания. Поетът се родее с тая поезия на простите човешки радости и мъки, на селския живот с неговите идилични и не съвсем идилични картини. В „Зелени облаци“ стихотворенията, публикувани преди това в списанието, са пренаредени. Образуват цялостен лирически разказ в четири дяла: „Дедовска земя“, „Зелени облаци“, „Летни дни“ и „Сняг“.

*Добър вечер, тъжна наша къща –  
извор чист на моята душа!  
В тишината все една и съща  
стъпките ми никой не позна.  
Птиците по крушата не пеят,  
не звънят китарите в нощта –  
старите прозорци се люлеят  
сякаш вземат сбогом от света.*

.....  
*Гаснат по старинните портрети  
образи, потънали във прах –  
вий ли сте възторжени поети  
на света що гледахте със смях!*

Другият поет, който привлича вниманието с участието си в „Златорог“ през 30-те години, е **Николай Марангозов**<sup>57</sup>. Всъщност още в началото на предишното десетилетие за своите „Хулигански елегии“ той е обявен за ново лице на българската поезия от самия Гео Милев, който вижда в тези стихове

<sup>57</sup> Истинското име на поета е Николай Нейков Цанев. Приел за писателски псевдоним прозвище от професията на баща си, марангозин, т.е. резбар. Първата си книга със стихове „Под разцъфналите липи“ издава в съавторство с *Ванимил* (псевдоним на Димо Димитров) и подписва с псевд. *Любокрас*.

въплътена своята нова естетика, прокламираща „оварваряване на българската поезия“, усвояване на нови изразни средства и обръщане към езика на улицата. Той е пръв техен читател и издател, както и автор на заглавието – „Нула. Хулигански елегии“ и на псевдонима на автора ѝ – *Н. Янтар*, с който излиза стихосбирката<sup>58</sup>.

Сътрудничеството си в „Златорог“ Марангозов започва през 1933 г. и в продължение на десетте последни за изданието години има в него следните публикации: „Хвърчащият пътник“, поема (14, 4), „Влакове“ (14, 6), „Космополит“ (15, 2), „Ода за моята многолика любовница“ (15, 6), „Тела с вариации“ (15, 10), „Зима над селото“ (16, 5), „Поема за светицата и котката“ (16, 9), „Ноктюрно“ (17, 8), „Легенда за село Късовци“ (18, 3) и „На повратки в село“. Последната – лирическа поема, каквото е жанрово ѝ определение, изписано върху корицата на самостоятелните ѝ издания, в списанието заема лирическото пространство на седем броя (19, 4, 7, 8, 10) и (20, 5–7). Това е творбата, с която най-вече се помни името на Марангозов в българската литература, която се издава и чете с интерес до днес; която от Никола Вапцаров до Никола Георгиев претърпява различни и разнопосочни четения<sup>59</sup>. Дори само от изреждането на заглавията може да се направи изводът, който веднага прави критиката, когато се появяват последните две от изброените негови заглавия. С тях поетът прави рязък завой в обратната посока на творчеството си до този момент. В поемата „На повратки в село“ той не само „тръгва по пътя на реализма“, както забелязва и отбелязва критиката, а разказва необикновено просто и за самия себе си, защо и как става това преображение. Азовият разказ в поемата не е позиция на поета спрямо неговия лирически герой (тук този термин ми се струва уместен), а автентичен лично негов разказ за лично негово преживяване. Това по особен начин прави от поемата документ на времето, на историята – „лична история“ (ако употребим понятието на Вера Мутафчиева), без това да накърнява по някакъв начин нейната художественост, да я лишава от необходимата за всяко изкуство креативна фикционалност. Тук фикционалното не е плод на въображението и фантазията на поета, а на уменията му да го види, почувства, открие в реалния живот и да го пресъздаде като друга, художествена реалност, идентична на действителната. Или, ако си послужим със сравнението за добрата реалистична живопис – това е картина на голям художник реалист, а не буквална фотография на реалността. В част 17. „Будилник“ е представен образът на самия автор, както и сп. „Златорог“ през гледната точка на селския учител:

---

<sup>58</sup> **Милев**, Гео. Поезия на младите. // *Пламяк*, 1924, № 2. Вж. **Ликова**, Р. Николай Марангозов. // Ликова, Р. Литературен живот между двете войни. Т. 1. – София, 1995, с. 303–316.

<sup>59</sup> Още с появата на самостоятелното ѝ издание рецензии за нея пишат и Михаил Арнаудов, Стойко Божков, а в „Златорог“ – Вл. Василев и Богомил Нонев. Една от последните интересни критически интерпретации, написана с акцент върху народопсихологията и политическите провали на страната ни като нейно следствие, принадлежи на Никола Георгиев.

*Впрочем вас господин Марангозов,  
аз отдавна познавам по слух...  
Как ви действува селската проза  
и живота ни скучен и глух?*

*Но нали сте порасли във него,  
все пак родния въздух зове.  
Или идвате като Онегина  
да мечтаете във стихове?*

.....  
*Колко чужди остават на масите  
като вашите писания днес –  
във които се сам превъзнасяте  
с един камерно тънък финес...*

*Кого топлят тез празни фантазии?  
Дайте ясност и смислен ред,  
та да ви проумней и джамбазина  
и най-чуткия сноб и естет!*

*Веднъж – опитно – четох на майка ви  
ваши стихове из „Златорог“:  
„Май ще пиша на мой Николайча  
да си гледа чертожния блок!“<sup>60</sup>*

**Георги-Асен Дзивгов** започва сътрудничеството си в „Златорог“ през 1933 г., когато вече има зад гърба си две книги – „Жицата на Клото“ (1925) и „Етюди“ (1927). В тях критиката, и по-точно златорожката (в лицето на Георги Константинов и Владимир Василев), открива най-талантливия продължител на Лилиевите традиции в българската поезия. Неговите книги, както и изявите му в списанието дават основание на споменатите критици да чертаят перспектива в развитието и на символистичната поетика в българската лирика. Намесват името на поета в дискусиата Далчев – Лилиев, оценявайки книгата му „Етюди“ по-високо от „Прозорец“ на Далчев. Но името на Георги Дзивгов е най-популярно и до днес с първата българска антология на френски език „Poètes Bulgares“ (1927), на която е съставител, преводач и автор на предговора. Всъщност още преди да се появи самият Дзивгов като поет по страниците на „Златорог“, списанието, и то в лицето на главния му редактор, защитава от необосновани нападки тази антология, с която съставителят преводач оставя значителна европейска следа в българската културна история. Но в своята съвременност, края на 20-те години, изданието е разбунило духовете не толкова с качествата на самите преводи (повечето от които нямат

---

<sup>60</sup> **Марангозов, Н.** На повратки в село. – София, 1942 (2. изд.), с. 106–108. Първото издание излиза през 1940 г.

свои съперници и до днес), дори не и с подбора, колкото с авторската концепция и историческата оценка за развитието на българската поезия до този момент. И то изказана пред чужда публика. Наложило се е също проф. Боян Пенев да пише в писмо до Министерството на народното просвещение, че „в предговора към антологията на Георги Дзивгов няма нищо, което да компрометира българската литература“. А Вл. Василев посвещава на този предговор статия в рубриката „Бележки“ (8, 9), от която личи колко всеобхватна и идваща от много литературни опоненти е била реакцията срещу предговора. Били са подразнени проф. Иван Шишманов, някак разбираемо, от оценката за Вазов, но и Иван Радославов, който доста по-неочаквано също решава да защити Вазов, а не както се учудва Вл. Василев – например П. П. Славейков, Яворов или Лилиев, оценките за които също би могло да се окачествят като несъответни и дръзки. И независимо че в тази статия главният редактор се смята за задължен да защити и своите сътрудници Боян Пенев и Николай Лилиев от мълвата за съучастие в подбора и особено от оценките в предговора на антологията, той отбелязва като важна свободата на сътрудниците в „Златорог“ и липсата на „стадно и котерийно единодушие“ в него. Мнението за антологията е въпрос, по който всеки от авторите в списанието може да има свое лично мнение. Главният редактор не ангажира никого със своето. Той само посочва, че предговорът е преведен и на български и всеки може да прочете повече от тези няколко фрази, които се цитират извадени от контекста и позволяват превратно тълкуване. Без излишно да хвали или отрича този предговор, Вл. Василев дава право на неговия автор да сподели своите оценки за българската поезия. Той би могъл и да не ги направи, подчертава рецензентът, ако би решил да предостави думата на някой критик. Това би му спестило неприятностите, които вероятно не е подозирал.

От днешна гледна точка, струва ми се, предговорът на преводача на „Poètes Bulgares“ е обективна оценка на българската поезия. Той представя качествата и недостатъците ѝ от гледна точка на доброто познаване на френската и европейската литература. Това до голяма степен е поглед отвън, поради което именно като такъв е особено ценен. Според Дзивгов за европейския читател българската поезия не е достатъчно екзотична<sup>61</sup>, каквато е поезията на Ориента, поради естествения стремеж на българските поети още от епохата на Българското възраждане да се приобщят към европейската култура, разграничавайки се от ориенталската култура на Османската империя, от която по политическа принуда и историческа съдба в продължение на няколко столетия са били част.

---

<sup>61</sup> Мнението, че „българската литература е екзотична, но не дотам“, че да събуди интереса на западния читател, се споделя и днес, когато литературата и изкуството у нас са в състояние на посттоталитарна криза, когато художествените процеси и осмислящите ги практики са отново отворени към света и отново имат възможност да се съизмерват в различен от тоталитарния културен контекст. (Вж. интервю на Георги Господинов с Александър Зицман, съвременен австрийски преводач на българска литература – *Лит. вестник*, № 7, 18–24 февр. 2004, с. 3.)



В единствения си критически текст, посветен на 50-годишнината от смъртта на Виктор Юго (16, 6), Дзивгов, основавайки се на клишираното още през 20-те и 30-те години критическо сравнение на Иван Вазов с големия френски писател, прави важната уточняваща разлика, която до голяма степен присъства и в оценката му за Вазов в предговора на антологията. Този текст представлява стройно есе от три части. Първата е посветена на разгорещената полемиката около творчеството на Юго от годините на неговата съвременност и през всичките години след смъртта му. Втората – на същинската оценка на неговата поезия и мястото му сред големите имена на европейската литература като „баща на модерната поезия“ наред с Едгар По, като „цар на френските думи“, „постигнал с тях всички възможни ефекти и може би най-вдъхновените и най-неразрушими техни сцепления“. Третата част – заключението, е посветена на връзката Вазов – Юго, която си струва да се цитира:

У нас мнозина са сравнявали Юго с Вазова. Вярно е, че нашият народен поет е израснал в светлината на Юговия гений, от чиито обилни извори е пило многозвучното му вдъхновение. От Юго сякаш той е отнел този триумфален тон и огън, с който пее за България, от него е заразил сърцето си с неугасимата любов, плетяща венци за нашите герои, следваща ги в полята на победи и разрухи, утешаваща Родината, когато от очите ѝ текат сълзи.

Юго, въпреки безграничната си любов към Франция – не е *патриотичен* (к.а., Г. Дз.) поет като Вазова, той е *космичен*. Основната и най-дълбока тема на Вазова е България: Юго пее за всичко, но навсякъде у него си усеща космическа тръпка. Той изцяло е обладан от Вселената, от Бога, за когото неспирно говори. Оттам идат неговите *Апокалипсиси* (както нарича част от творчеството си в писмото до един свой приятел), неговият *Бог, Краят на Сатаната*. Вазов пее в *Епопея на забравените* за великите сенки на близкото ни минало, Юго възпява и рисува в *Легенда на вековете – Историята. Под игото* разкрива *българските борби за освобождение: Клетниците* пледират пред света за освобождението на *човека* от социален гнет, от нищета.

Интересно е да се отбележи между другото, че Юго – въпреки вечно будното си социално чувство – е имал добрия вкус да не пише социална поезия: социалните теми е запазил за романите си. И в това също както навсякъде, той се е проявил като истински голям поет.

Естествено е да свържем оценките, които дава Георги Дзивгов за френската и за българската поезия и литература с характера на поезията, която самият той се стреми да създава и която е оставил. Очевидно е, че в традициите на българската поезия той се припознава като част от линията, очертана от Пенчо Славейков – Яворов – Лилиев, и категорично се разграничава от поетиката и естетиката на Вазов, силно свързани с националните и социалните тежнениа на българската общност. Нещо повече, това, което отбелязва и критикът Георги Константинов, е, че тръгвайки от символизма, Дзивгов има амбицията да доразвие тази традиция и в много по-висока степен да се окаже свързан с херметичния френски символизъм на Маларме и Валери.

Както е известно, този тип поезия не държи на голямата популярност. Тя се създава за определен тип читатели, за определени литературни кръгове. Известна е с естетическите си принципи, с големите си имена, които са ги създали и формулирали, отколкото с текстовете си. Ако на българска почва кумир на Дзивгов се явява Николай Лилиев, не звучи никак учудващо, че почти едновременно с него той престава да публикува стихове, че се отдава на дипломатическа и културна дейност. Впрочем този акт на отказ бележи поведението и на други двама поети от кръга „Златорог“ – Йордан Стубел и Йордан Стратиев, чието творчество критиката също свързва с поетиката на късния символизъм, определян от много критически ракурси като овехтял, несъстоятелен и несъответстващ на ритъма и нуждите на времето, чужд на традициите на родното, избуяли с голяма сила в двете следвоенни десетилетия на ХХ в. – 20-те и 30-те години.

В „Златорог“ Дзивгов публикува от 1933 до 1936 г. включително следните лирически цикли и стихотворения: „Стихотворения“ (14, 6) – „Дом“ и „Хор“; „Апотеози“ (14, 9) – „Статуя“, „Планина“ и „Марш“; „Купол“ (15, 6); „Празник“ (16, 1) – „Хълмове“, „Поглед“, „Пред зората“; „Недра“ (16, 5): „Майка“, „Надвечерие“, „Тръпка“, „Приятел“, „Химн“; „Ню Йорк“ (17, 3): „Ню Йорк“, „Булеварди“, „Моряци“<sup>62</sup>.

Най-младите автори от края на 30-те и началото на 40-те години, родили се непосредствено след Първата световна война, в навечерието на Втората са като връстници на сп. „Златорог“, раснали заедно с него, и бележат значението на красивия му залез. Мнозинството от тях, независимо от това, дали са станали, или не негови сътрудници, са го чели през годините и то е участвало във формирането на естетическия им вкус независимо от политическите им възгледи и комунистическата партийна принадлежност на повечето от тях. **Невена Стефанова** в спомените си<sup>63</sup> казва: „Винаги извънредно много съм се гордяла с краткото си присъствие в „Златорог“, още 16-17-годишна, и винаги извънредно съм се срамувала пред Вл. Василев, дете не продължих това сътрудничество.“ Тя действително се появява еднократно в списанието с две стихотворения – „Приказка“ и „Пролетно настроение“ (21, 5) – един от редките случаи, в които е нарушено правилото на изданието да се поместват стихове само от един автор. Тук младата дебютантка е в компанията на старозагорския поет Иван Мирчев и неговия лирически цикъл „Предчувствия“ (21, 5). Слънчевата и приказна атмосфера на нейните юношески стихове, необузданото ѝ още детско въображение звучи като контрапункт на молитвените, изпълнени с тревога и тежки предчувствия за следващата война, за поредното нарастване на злото в света, стихове на късния символист Иван Мирчев.

---

<sup>62</sup> По повод 100-годишнината от рождението на Георги-Асен Дзивгов (1903–2003) издателство „ЛИК“ му посвети том, който съдържа негови подбрани стихове, преводи, критически текстове и встъпителна студия от Радка Пенчева със заглавие „Един забравен български лирик“. Забравата и паметта като исторически понятия са относителни и некатегорични по смисъл. Самата поява на това издание опровергава абсолютизираната употреба на тези думи в подобен контекст.

<sup>63</sup> **Стефанова, Н.** Авантюри. Опити за автобиография. – София, 2001, с. 150–155.

**Богомил Райнов**<sup>64</sup> е с две участия в списанието: лирическият триптих „Нощен сняг“ (20, 10) и „Стихотворения“ (21, 4). Трите стихотворения – „Нощен сняг“, „На покрива“ и „Пусто“, са сюжетно свързани, разкриват среднощните настроения и фантазии на лирическия субект, който изповядва своята умора, интелектуална отчужденост и преситеност:

*Умориха ме тежките книги;  
оглупяха красивите образи;  
като куче ми иде да вия,  
да се гавря като Маяковски.*

Връзката между трите стихотворения във втория цикъл – „Дървено конче“, „Ден“ и „Вятърът“ – е по-хлабава, което отразява и неутралното му заглавие – „Стихотворения“. Но това, което ги обединява, е алегорията, внушаваща размисъл за движението на човека във времето. В първото стихотворение авторът се връща назад към своето детство, в което въображението рисува свят, изпълнен с героизъм, а заобикалящата го реалност е само фон и стимул за фантазната. Второто – „Ден“ – прозвучава като метафора на сблъсъка между живия живот и живота всред книгите и резултата от него – осъзнатото надмощие на действителното пред желаното. В третото образът на вятъра символизира преobraжението, раждането на истината от хаоса и просветлението след бурята.

*Този вятър що мощно избухна в нощта  
И разтърси стъклата на старата къща...  
Побеляха липите, посивели отдавна от прах.  
Във градината сухи и жълти цветята се скършиха.*

*Сякаш нещо се счупи, разпиля се внезапно у мене,  
Отлетя, раздробил се и изчезна далече завинаги.  
Не гърмяха навън почернелите тежки кепенци,  
А се къртеше старото, безнадеждно, безсмислено минало...*

Това, безспорно са добри идейни стихове, които Вл. Василев е очаквал и открил сред младите автори с леви убеждения и очевидно без никакво колебание е публикувал в списанието си.

**Александър Геров**, фигуративно казано, е още по-идеен по това време. В младежкия си ремсов ентузиазъм той си е мислил, както отбелязва в дневниците си и казва пред Божидар Кунчев, че групата нови млади сътрудници с комунистически убеждения биха могли да превземат „Златорог“ отвътре,

<sup>64</sup> Богомил Райнов е една от най-противоречивите фигури в българската културна история от времето на социализма. Политическата му кариера се свързва не само с компромиси и приспособявания, а и с битки и заклещаване не просто на идейни опоненти (за каквото обявява родния си баща, писателя Николай Райнов), а и идейните си съмишленици като Ал. Жендов, Борис Делчев, Радой Ралин и др.

както преди това са направили със „Звън“ и „Ученически подем“<sup>65</sup>. Но от друга страна, егото му е силно провокирано от „жажда за признаване и утвърждаване“, каквото си е давал сметка, че може да получи единствено в „Златорог“. И когато идейните му другари го критикуват за публикациите му в списанието, той отказва да се чувства виновен. Всъщност този голям поет през целия си живот е вътрешно разкъсван между желанието за „признаване и утвърждаване“ и болезненото си чувство за справедливост; разкъсван между силното си его и осъзнатата си другост, между чувството си за общност и солидарност и вродената си самотност. Той сякаш целия е отразен още в първия си лирически цикъл „Следи“ (21, 1), който включва стихотворенията „Самота“, „Ужас“, „Път“, „Гротеска“ и „Приказка“:

*Разбрах как страшно тегне самотата.  
Самотния живот ще ме сломи.  
Вървя и дръзко гледам в тъмнината  
часовника с враждебните очи.*  
(„Самота“)

*Какво загубих на света?  
Приятели? Другар? Любима?  
О, има страшна самота,  
която е необяснима.*  
(„Ужас“)

*Да почна нов живот.  
Дали ще стигнат  
годините за новия ми път?  
О, в тихото мълчание мечтите ми  
как странно се изграждат и рушат!*  
(„Път“)

*Аз съм господар на живота си  
и той не струва нищо.  
.....  
Понеже без вяра не мога,  
аз вярвам на своите приятели.  
Понякога сам съм си Бога,  
а понякога – те.*  
(„Гротеска“)

---

<sup>65</sup> Кунчев, Б. Александър Геров. – София, 1987, с. 26–27. Вж. още от същия автор: „Човешката участ в творчеството на Атанас Далчев, Александър Вутимски и Александър Геров“ (София, 2003), „Да отидеш отвъд себе си“ (София, 2007).

Това са възлови строфи от първите четири стихотворения, в които се редуват наивност, чистосърдечност и мъдрост, но мъдрост, изкристализирала не в опита на възрастния, а в сблъсъка на противоречията в младата му душа, противоречията, които напират да бъдат изречени, т.е. лирически формулирани. В последното стихотворение от цикъла – „Приказка“ – границата между наивния реализъм и гротеската е размита. Заглавието му подсказва наличие на сюжет. Лирическият герой е влюбен и иска да направи най-доброто за своята „любима“, затова предприема далечен път, за да може да ѝ осигури хубавия живот, за който си мечтаят двамата. Тя е красива и стои на брега на морето, а той е в лодка, която бързо го отдалечава от нея и брега, от родината –

*А в лодката – аз. Аз отивам в далечни страни,  
Да натрупам пари, да спечеля огромни богатства.*

.....  
*В моята родна страна днес цъфтят червени рози.  
Няма нищо по-хубаво от моята любима и моята страна.  
Но сега там върлува жестока безработица.  
Аз не мога да живея там сред бедност и глад.*

*Аз не искам да живея в малка варосана къщичка,  
пълна с влага –  
моята мила да готви на примус,  
и да ходи пеша на пазар.  
Аз искам за нея електрическа печка  
и замък с вечно цъфтящ парк,  
искам всичко, което дваистият век ми предлага.*

*И ридая, и се хвърлям по корем върху дъното мокро,  
и целувам вълните, и се мъча да спра с ръце ветровете.  
О, лети малка лодко!  
Аз пак ще се върна –  
с десет сребърни кораба...*

Божидар Кунчев<sup>66</sup> обяснява наивното в поезията на Геров със съхраненост на сетивата, на детския му поглед към живота и света, което се превръща и в особеност на поетиката му<sup>67</sup>. Но тази особеност го прави наистина „твърде

---

<sup>66</sup> За Божидар Кунчев творчеството и съдбата на поетите от 40-те години е съкровената задача на литературните му занимания. Близък приятел на Александър Геров и Радой Ралин, той е и техен задълбочен изследовател. Неговите книги и текстове за тези поети са съществен принос към литературната ни история и необходима гледна точка към осмислянето на нашата съвременност. Те са необходимо начало за всяка следваща интерпретация на тази поезия.

<sup>67</sup> Кунчев, Б. Александър Геров. – София, 1987, с. 113; Хаджикосев, С. Критически пристрастия. – София, 1977, с. 43.

самотно явление в българската литература<sup>68</sup>. Той е по-близък като светоусещане и художествен език до стила на наивистите, който идва в литературата от изобразителното изкуство. Наивизмът в съвременното изкуство печели все повече симпатии и корените му се откриват далеч назад във времето – от първобитните рисунки в пещерите и първите християнски иконописци до модерните художници от края на XIX и началото на XX в. – Анри Русо, Марк Шагал и др., до нашата съвременност. Подобно на съвременните писатели наивисти и Геров притежава таланта за постигане на пределна простота в словесното изобразяване, което не означава опростяване, а по-скоро интуитивна непоносимост към литературните трафарети. В нашата литература подобен подход и внушения може да открием в ранната проза и късната поезия на Дора Габе – „Някога“, „Почакай слънце“. Но разбира се, това са свършено различни поетически светове.

С още четири стихотворения участва Геров в „Златорог“: „Земя“, „Пролет“ „Мир“ (21, 6) и „Въздушно нападение“ (22, 3). Последното е датирано от 15 април 1941 и е непосредствена реакция на първата бомбардировка над София и Кюстендил на 6 април с. г., в която са ранени и загиват много немски войници и български граждани.

В анкетата на Катя Янева с поета става дума за това, че Вл. Василев много го е обичал и че обичта им е била взаимна през годините, които и за двамата са посвоему трудни. Става дума и за това, че Вл. Василев му е препоръчвал някои промени в стихове, но поетът не е отстъпил и в края на краищата редакторът е уважил неговата авторска воля. Така Вл. Василев с осъзнатата си мисия за история е съхранил онази неповторима първичност на Геровите текстове, с която те поразяват сетивата. Мисля, че това не е резултат на чувствата по между им, нито на редакторската отстъпчивост или авторската твърдост. За разлика от поетите, които преработват многократно стиховете си, минават през различни варианти, докато стигнат до най-адекватния, свършен и краен изказ, Геров остава при първия, роден спонтанно от конкретния случай повод или размисъл и изтръгнат като фокус от магическия паноптикум на езика.

Съхранената първична цялост и „идейност“ на неговите стихотворения в „Златорог“ са едно от опроверженията на мита за строгата цензурна политика на Вл. Василев в списанието по отношение на „прогресивната лява литература“. Не може да се твърди същото за книгите на поета, излизали по времето на социализма, когато, за да бъдат издадени, част от стиховете му са прередактирани в съзвучие с идеологическите императиви на властта.

Нещастieto на поета **Александър Вутимски** да умре едва 24-годишен от туберкулоза му спестява преживяванията да бъде заклеймен след 1944 г. като идеен ренегат и не по-малко страшното – да бъде отхвърлен и за сексуалната си ориентация. Като извънредно чувствителна натура, поради болестта и дарбата си, той, сякаш предчувствайки перспективата от идващата в живота му заплаха, успява да се освободи от нея и от екзистенциалния страх от смъртта

---

<sup>68</sup> **Петров**, Здр. Александър Геров. // *Речник на българската литература*. Т. 1. – София: БАН, 1976, с. 264.

чрез творчеството си, в което човешкото достойнство и свободата са основна ценност. Краят на неговия кратък живот му носи и прозренията в изкуството. Стиховете му, публикувани „Златорог“, са неговото зряло творчество, отреждащо му уникално, свое пространство между върховете на българската поезия.

Вутимски дебютира в „Златорог“ през май 1939 г. и става негов постоянен сътрудник в последните пет години на списанието, последни и на неговия млад живот. Той публикува по два пъти в годината, ритъм, който е отреден за най-добрите и постоянни сътрудници с поезия в списанието по това време – като Багряна, Асен Разцветников, Николай Марангозов. Има в него общо десет участия и 31 стихотворения.

Владимир Василев е и литературен кръстник на поета, променя фамилиното му име от Вутов на Вутимски и тази промяна се превръща в алегория на творческата му промяна. Вутимски рано постига своята творческа зрялост, тя е факт и в част от стиховете му в сборника „Праг“ (1938). Но в „Златорог“ той вече следва свой път, изповядва свое естетическо кредо, свои морални и философски възгледи<sup>69</sup>. Това се установява още при двете му дебютни публикации в списанието: „Стихотворения“ (20, 5): „Нощем“, „Стряха“, „Ден“, „Празник“; и отново „Стихотворения“ (20, 9): „Еднообразен пейзаж“, „Неделя“, „Една нощ“. До края следват още заглавията: „Сутрин и вечер“ (21, 3), „Стихотворения“ (21, 8), „Пролетен шум“ (22, 2), „Малки изповеди“ (22, 8), „Старинно“ (23, 2), „Време“ (23, 7), „Романтични песни“ (24, 6), „Стихотворения“ (24, 9). Последните излизат посмъртно. Сътрудничеството на поета в „Златорог“ фактически легитимира творчеството му, което се появява за първи път в посмъртно издание едва през 1960 г.<sup>70</sup>

И Вутимски като Димчо Дебелянов не успява приживе да види стиховете си в книга, той значително по-дълго от него пребивава само в спомените на приятелите си, в запазени от тях и близките му ръкописи. В своята съвременност творчеството му не успява да предизвика критически и издателски интерес. Едва след смъртта му се появяват два критически текста за него, единият от Богомил Нонев в „Златорог“ (24, 8), вторият написан също от сътрудник на списанието – Асен Мандиков – във в. „Зора“ (1943, № 7354). До появата на споменатото му първо издание той е бил *помнен*<sup>71</sup>, както пише Едвин Сугарев, защото е бил негласно забранен именно като ренегат. „Дълго време след 9 септември – пише в очерка си за поета Здравко Петров<sup>72</sup> – името на Вутим-

<sup>69</sup> Кунчев, Б. Човешката участ в творчеството на Атанас Далчев, Александър Вутимски и Александър Геров. – София, 2003, с. 150–151.

<sup>70</sup> Вутимски, Ал. Стихотворения. Предг. В. Петров. – София, 1960. Следващото издание: Избрани произведения. – София: Бълг. писател, 1970, е съставено и редактирано от приятеля на поета Александър Петрунов. То следва хронологията на публикациите на Вутимски и включва за пръв път част от неговите приказки и есета за морала. Съставителят е разполагал с ръкописи, въвел е свои заглавия върху някои от лирическите цикли. Автор на предговора е писателят Емил Манов – също близък приятел на Вутимски.

<sup>71</sup> Сугарев, Е. Поезията на Александър Вутимски. Паралелни прочити. – София, 2009, с. 5–10.

<sup>72</sup> Очерци по история на българската литература след 9 септември 1944 година. Вторя книга. – София, 1980, с. 53.



ски не се споменаваше в нашата критика или се споменаваше в отрицателен план.“ Като доказателство за това Здравко Петров привежда за пример дискусия по повод статията на Борис Делчев „За някои въпроси на нашата поезия“, публикувана във в. „Работническо дело“ (от 11 дек. 1948 г.), в която авторът подозира Радой Ралин, че иска да реабилитира поезията на Вутимски, търсейки „оправдание за неговото декадентство“. Всъщност социалистическата литературна критика от края на 40-те и през 50-те години не е в състояние да преодолее своя догматизъм и да приеме промяната, която настъпва у поета в края на 30-те години. През този период в неговия живот идва онази промяна в мисленето, която може да предизвика у човека, и особено у младия човек, срещата със смъртта. В тези години Вутимски създава поезията си „буквално пред прага на смъртта“ (Едвин Сугарев), което е достатъчно условие за мрачния тон на неговите лирически настроения и пейзажи. Но разбира се, това условие не би било достатъчно при друг характер, друга участ или друг личностен проект. За Вутимски туберкулозата не е болест, дошла изневиделица. Той се лекува, но всъщност е разбрал, че трябва да живее с нея, пълноценно. „Цялото му семейство бе измряло от туберкулоза, брат му и той самият също боледуваха. Откакто го помня, той се поддържаше с почивки в санаториума Искрец и с пневмоторакси – и все пак беше невероятно жизнен, на болестта си гледаше с някакво аристократично пренебрежение – пише Емил Манов в цитирания предговор. – Две неща запълваха живота му: общуването с приятелите и поезията.“ Очевидно поетът е погледнал на занимаването си с поезия като на напълно личен избор, проблем, задача, което не изключва у него мисълта за обществото; напротив, тази мисъл е не по-малко активно присъстваща и в стиховете от златорожкия му период. Но вече е различна неговата вътрешна инициация и изпълнението, създаването на текстовете е осъзнато като лична работа и отговорност. Затова е коректно твърдението, че не „Златорог“ променя Вутимски, а поетът започва сътрудничеството си в него вече променен, „цялостно преориентиран“, както установява и Божидар Кунчев<sup>73</sup>. При никого от връстниците на Вутимски сътрудничеството в списанието не е свързано с „прелом, какъвто преживява той“<sup>74</sup>.

Борис Делчев, който в годините има възможност да преосмисли и преодолее младежките си литературни възгледи, да стане близък приятел и съмишленик на Александър Геров, ето как през 1948 г. говори за Вутимски:

Този млад и видимо даровит човек започна да пише от началото под името Александър Вутов. През 1938 г., съвместно с Емил Манов, Александър Геров и други млади автори, той взе участие в литературния сборник „Праг“. Тези десетина-петнадесет стихотворения, които отпечата тук, с изключение на отделни примирителни отгласи във „Вяра“ и „Дърво“, излъчват младежка бодрост, вяра в живота и борческа насоченост към бъдещето. Поетът е тясно свързан със своята страна, която познава и обича (...). Но младият поет тък-

---

<sup>73</sup> Кунчев, Б. Цит. съч., с. 151.

<sup>74</sup> Пак там.

мо в разгара на вѳоръжените обществени стълкновения, на съпротивата, не можа да издържи срещу мъчителния натиск на събитията, срещу известни литературни съблазни. Скоро Александър Вутов влезе в сп. „Златорог“ и стана Александър Вутимски. Тук от бодростта и младежкия борчески порив не остана нищо. Трябва да се прочетат неговите стихотворни цикли „Пролетен шум“ и „Малки изповеди“, „Старинно“ и „Време“, за да се види какво страшно литературно опустошение е настъпило за поета. Него вече не го радва нищо („Старият град“), чувства се сам посред непознатите улици („Неделен ден“), тъне в безизходна непрогледност. Родината, за която пишеше с такава проста и човешка любов, сега му се представя в образи на фрески и олтари. Ето едно твърде характерно четиристишие от стихотворението „България“:

Обичам твоите манастири шарени  
и тихите им кротки параклиси  
със избелели фрески и олтари,  
рисувани от стар иконописец<sup>75</sup>.

Вутимски с изострените си сетива, без капка сантименталност и само-съжаление предсказва в последната си творба – поемата „Европа-хищница“, тази съдба на поезията си:

*Умниците над моите стихове  
ще се усмихнат мъдро, ще отминат.  
„Поет реакционен“ – ще продумат.  
За лишен път не ще пропуснат случая  
да поприказват за надстройки, бази.  
Ще продължат да спорят за Хитлера.  
Ще си живеят в своята възвишена  
естетика на уличния позив...*

Постепенно, едва след като през годините е публикувано цялостно, творчеството на поета започва да се чете по-адекватно, дори и печатаното в „Златорог“. „Обстоятелството, че почна да печата в „Златорог“ – пише Емил Манов – нещо, което тогава не се прощаваше, би могло да се обясни повече с това, че другаде нямаше къде да печата – а поезията бе неговият истински живот. Но прочетете това, което е напечатал в „Златорог“, и вие не ще намерите нито едно приспособленско настроение, нито една пръска кал върху прогресивните идеи и собствената му младежка вяра.“<sup>76</sup> Тук изразът „защото другаде нямаше къде да печата“ би могъл да се продължи с думите „тези стихотворения“, защото въпреки „строгата буржоазна цензура“ мнозина автори с леви възгледи намират трибуна, например в сп. „Изкуство и критика“ на

<sup>75</sup> Цит. по: Делчев, Б. Цената на измамните блаженства // Делчев, Б. Родени между две войни: Лит. очерци. – София, 1963, с. 297.

<sup>76</sup> Манов, Е. Няколко думи за поета и неговото време. // Вутимски, Ал. Избрани произведения. Под ред. на Ал. Петрунов. – София, 1970.

Георги Цанев, както и в други издания. Като много близък приятел на Вутимски, Емил Манов успява с този предговор да изговори своята изстрадана в дълголетно мълчание истина за поета, който му е посветил следните стихове в една сложна лирическа изповед с вапцаровско заглавие – „Вяра“, но с много различна от Вапцаровата концепция за вярата:

*Не можем да бъдем вече ония момчета  
С толкова обич и светъл възторг във сърцето...  
(...)  
Животът нахлу помежду ни, нахлу, завъртя ни.  
Животът ни люшна, залута ни като пияни.  
(...)  
Какво е възторгът, какво са мечтите човешки?  
– Превивааш глава и ти става по-тежко и тежко.*

(Лит. сб. „Праг“, 1938, с. 9)

С публикуването на все повече текстове на Вутимски нараства и изследователският литературен интерес към поета. Той вече не търпи да бъде четен през една-единствена критическа доктрина, защото, както установява Едвин Сугарев в цитираното тук изследване, поезията му в края на миналия и началото на новия ХХІ в. е положена в нов контекст. При цялата сложност на новата, междувековна, противоречива културна ситуация тази поезия има много по-голям шанс да бъде прочетена и изтълкувана по-адекватно. В нашата нова съвременност едва ли някой занимаващ се с литература би могъл да твърди, че стиховете на Вутимски в „Златорог“ не са най-значимата част от неговото творчество; че Владимир Василев не е „безспорно най-ерудираният негов читател и почитател“ в последните пет години от живота му. Разбира се, със сигурност за Вл. Василев Вутимски не е бил нито Лилив, нито Багряна, той е бил един от достойните за „Златорог“, но съвсем не изключителни автори<sup>77</sup>. Като редактор го е критикувал, съветвал го е „да пише по-оптимистично“, „да напише поне едно стихотворение с рими“ и т.н. Прочел един негов „обемист дневник“, към който очевидно се е отнесъл много критично<sup>78</sup>. Но едва ли е справедливо да се изисква от критика повече от това, което той е бил в състояние да разбере и подкрепи. То никак не е за подценяване. Самият факт, че списанието му в продължение на четвърт век става трибуна на три поколения поети, говори не за интуитивно, а за съзнателно, култивирано и ерудитско отношение на редактора на „Златорог“ към поезията и изобщо към изкуствата.

<sup>77</sup> Сугарев, Е. Цит. съч., с. 5.

<sup>78</sup> Тодоров, Тодор Ив. Разговор с Владимир Василев. // Владимир Василев – критикът, редакторът, поетът. В. Търново, 2005, с. 210.

## ПРОЗАТА В „ЗЛАТОРОГ“

### ХУДОЖЕСТВЕНА ПРОЗА

Художествената проза заема съществено място на страниците на „Златорог“, а сред белетристите един от най-известните и ценени сътрудници, при това още от първата годишнина на списанието и за доста продължителен период, е **Йордан Йовков**. Редакторът Владимир Василев го забелязва още в началото на неговото развитие и утвърждаване като белетрист – 1910–1912 г., когато Йовков се проявява едновременно и като много талантлив, и като твърде продуктивен автор.

През второто десетилетие на века Йордан Йовков в общи линии изчерпва една от главните линии в творчеството си – тази за войната. Симптоматичен е фактът, че в една и съща година той публикува разказа „Последна радост“ („Златорог“, 1, 2) и повестта „Жетварят“. С първата творба прави своеобразна равносметка на темата за войната, а с втората възвестява завръщането си към сюжетите и проблемите на българското село. С него през следващото десетилетие са свързани най-зрелите му творби и най-силните му книги: „Последна радост“ (1926), „Старопланински легенди“ (1927), „Вечери в Антимовския хан“ (1928), тритомникът „Разкази“ (1928–1929), „Албена“ (1930), „Милионерът“ (1930).

Йовков сътрудничи активно на „Златорог“, като всички разкази, публикувани в списанието, впоследствие почти без промени намират място в книгите му: „Мечтател“ (1, 6), „Дядо Давид“ (4, 6), обявен в началото на годишнината за предстоящо публикуване под заглавие „Майчина клетва“, „Песента на колелетата“ (5, 9–10) – в сборника „Последна радост“; „Кошута“ (6, 7), „Най-вярната стража“ (7, 1), „Постолови воденици“ (7, 8) – в „Старопланински легенди“; „Дрямката на Калмука“ (3, 1), „Частният учител“ (3, 5), „Грехът на Иван Белин“ (5, 5) – във „Вечери в Антимовския хан“; „Чудният“ (6, 1) – в „Разкази“ (1929, т. 2).

На фона на това активно сътрудничество, при това в най-зрелия и плодотворен период на писателя, не може да не направи впечатление рязкото му и пълно преустановяване с немалка продължителност – около пет години (1929–1934). Причината за него е разрывът, настъпил в отношенията между Йовков и Вл. Василев. Поводът е драмата „Албена“. Писателят я публикува най-напред в „Златорог“ (9, 7–9). След поставянето ѝ в Народния театър я

преработва и тя излиза в самостоятелно издание през 1930 г. Премиерата ѝ е на 19 март 1929 г. и трудно може да се нарече успешна – въпреки участието на актьори като Кр. Сарафов, Ив. Димов, Г. Стаматов, П. Георгиева и режисурата на Н. Масалитинов.

Независимо от добрите отношения между двамата редакторът на „Златорог“ остава принципен и непосредствено след представлението публикува не особено ласкава рецензия в списанието (10, 5). В спомените си Спиридон Казанджиев разказва:

...Йовков отдавна желае да напусне „Златорог“, особено откак Владо печата не изключително положителната си критика за „Албена“. Йовков живееше тогава у дома. Късно вечерта, след като прочете критиката, той дойде в моята стая и в състояние на крайно раздразнение, вълн от себе си, с един невъздържан език Йовков не се насищаше да ругае Владо, списанието, сътрудниците му и пр. Тогава ми каза, че от „Златорог“ той нямал собствено никаква изгода, че хората от редакцията на това списание първи дали знак и тон на критиката за „Албена“ (Скитник), че ако критиката е толкова настървена срещу него, то се дължи на участието му в „Златорог“, омразата към което списание се прехвърляла и върху него, и пр. Тогава още Йовков се закле да не помести нищо повече в „Златорог“...

Доколко тия точно са съображенията, които и днес определят отношението на Йовков към „Златорог“, и доколко те тъкмо са били решаващи, за да отиде при „Българска мисъл“, се вижда и от това, че всеки път, когато сме се случвали в кафенето на една маса с други лица, чужди на „Златорог“, или в скрита, респективно явна неприязън към това списание, Йовков – макар и в мое присъствие – е подвеждал разговора тъй, че се е нахвърлял върху списанието или редактора, или сътрудниците му, иронизирал ги е и е давал да се разбере, че той няма нищо общо с тоя кръг.<sup>1</sup>

Но това е само началото на конфликта. Есенният сезон на Народния театър през 1932 г. се открива с друга известна пиеса на Йовков „Боряна“ – и недоразуменията продължават. Нека видим кратката им предистория по повод на тази пиеса отново през погледа на Сп. Казанджиев и проследим тяхното развитие чрез един спомен на Г. Константинов:

...Тази вечер Йовков ни се похвали, че обещал за новата годишнина на „Златорог“ повестта „Чифликът край границата“, която ведно с други разкази ще издаде след това в отделна книга със същото заглавие...

Наистина аз знаех от Владо за решението на Йовков да се върне отново в списанието, но не казах какво беше помислил той във връзка с това връщане. Защото Владо тълкуваше връщането на Йовков като хитрина: „Понеже пиесата му ще се играе в театъра тая пролет, той иска с обещанието си да ангажира списанието да даде добър отзив за нея; бои да се да не излезем с отрицателна критика. По тази причина е обещал повестта си за месец май – дотогава пиес-

---

<sup>1</sup> Казанджиев, Сп. Срещи и разговори с Йордан Йовков. – София, 1980, с. 54–55.

сата ще се играе; ако отзивът ни бъде добър, ще даде поестта, в противен случай ще откаже. Гледай го докъде отива?“ – така обясняваше работата Владо.<sup>2</sup>

Изглежда Владимир Василев е имал основание да разсъждава така. Пиесата се играе не през пролетта на 1932 г., както е било предвидено, а през есента същата година. Съответно до премиерата поестта „Чифликът край границата“ не излиза в „Златорог“, т. е. Йовков вероятно я задържа до евентуалната рецензия за пиесата. Не е публикувана и след като Вл. Василев действително дава в списанието един добронамерен, но не съвсем ласкав отзив за нея (13, 7). Напълно естествено:

...На хвалбите не отговаряше – може би ги смяташе в реда на нещата, заслужени. Но на възраженията, особено на въздържаните или отрицателни рецензии за драмите му, реагираше понякога остро, нервно, почти злъчно. За „Боряна“ води борба не само с Елин Пелин – скара се с Владимир Василев, който, след като пиесата бе отпечатана в „Българска мисъл“, направи някои хубави поправки в текста ѝ, приети от Йовков с благодарност... С тия поправки пиесата бе играна на сцената на Народния театър. Директор на театъра тогава беше Василев. Масалитинова, Лилиев и артистите положиха много старание и любов, за да направят едно хубаво представление, но пиесата имаше редица слабости и Василев не можеше да не ги посочи. Рецензията му обаче – колкото и да беше справедлива и внимателно написана – засега болезнено честолюбието на Йовков. Той престана да поздравява Василев и в „Цар Освободител“ и „България“ говореше нервно, ядовито срещу него.<sup>3</sup>

Парадоксално или може би закономерно една от причините, стоящи в основата на този продължителен конфликт – принципността на Вл. Василев, довежда и до прекратяването му. В рамките на поредицата си от обзорни статии „От 1920 до днес“ Вл. Василев прави пространна и обективна характеристика на творчеството на Йовков (14, 4), от която писателят не е могъл да не остане поласкан. И този път наистина се завръща в „Златорог“, печатайки разказите „Ревност“ (15, 4) и „Дядо Вълкан говори с Бога“ (16, 2), и двата намерили място в сборника „Женско сърце“ (1935). Там вторият разказ е със заглавие „Вълкадин говори с Бога“, а по същия начин излиза и малко преди това („Зора“, № 3756, 7 ян. 1932).

Вниманието на Йовков към имената на героите в неговите творби не е случайно – за това свидетелстват отново спомените на Сп. Казанджиев, в които пряко е предадено виждането на автора:

...Много пъти съм мислил за отношението между човека и името му. Понякога ми се струва за някой човек, че не може да има друго име освен името, което носи. Името някак приляга, покрива човека, а понякога, обратно, чове-

<sup>2</sup> Пак там, с. 72–73.

<sup>3</sup> Антон Страшимиров, Елин Пелин, Йордан Йовков в спомените на съвременниците си. – София, 1962, с. 458.

кът и името му остават винаги разделени. Аз винаги търся дълго имената на моите герои и ги търся винаги с ясно и определено чувство дали едно име приляга, или не. Не ти ли се е случвало да четеш понякога разказ от някой наш писател и да бъдеш през всичкото време дразнен от имената, които дава на героите? Имената стоят сами за себе си, измислени, не могат да се свържат с лицата, които ги носят, и повече наумяват за вкуса и превзетостите на автора, отколкото да говорят за героите. Струва ми се, че понякога едно такова несполучливо измислено име проваля цялата работа.<sup>4</sup>

С кончината на Йордан Йовков през 1937 г. „Златорог“ загубва най-изявения белетрист, печатал в списанието, а българската литература – един от най-талантливите си писатели.

Друг известен автор, който редовно сътрудничи на „Златорог“ през един от най-плодотворните за литературата ни периоди – 20-те години, е **Г. П. Стаматов**. Той е някак особено подходящ за сътрудник на такова елитарно списание поради спецификата на творчеството си – с него писателят нито търси, нито постига широка популярност. Причините, които предопределят тази специфика, не са малко, но главните са две. Преди всичко – стечението на обстоятелствата в жизнения път на Стаматов. Той е роден и израснал в Русия и макар да пристига в България твърде млад (1882), руската култура вече е дала насока в неговото духовно развитие. Голям принос към оформянето му като личност има и времето, през което следва право в Женева, след като е завършил Военното училище в София. И по всяка вероятност именно почерпаното от европейската култура – макар и в различни периоди от неговия живот, доста отдалечени един от друг, го насочва към градската тема. А през 20-те години писатели урбанисти у нас почти няма.

Другата предпоставка за специфичното развитие на Стаматов е неговата професия. След като завършва право в София през 1902 г., той работи като съдебен кандидат, военен съдия и съдия до пенсионирането си през 1921 г. И ако европейските му дух и култура обуславят неговия интерес към градската тема в литературата, дългогодишната съдийска практика му помага да се изгради като писател психолог. Добър, но песимистично настроен психолог, тъй като естеството на неговата професия го сблъсква изключително с лошите страни на човешката природа.

Това са, както бе споменато, двете основни причини Г. П. Стаматов да е особено ценен сътрудник за „Златорог“. А по още едно стечение на обстоятелствата периодът на 20-те години е и най-плодотворният за него. Именно тогава, след като подава оставка, той създава най-зрелите си творби и макар че известно време след пенсионирането си остава в Кюстендил, където приключва съдийската си кариера, активно сътрудничи на списанието.

Най-напред публикува повестта „Паладини“ (1, 4, 6), която впоследствие отпечатва като самостоятелно издание в Кюстендил (1924). Продължава да сътрудничи на „Златорог“ с част от най-сполучливите си разкази, като почти

---

<sup>4</sup> Казанджиев, Сп. Цит. съч., с. 85–86.



всички по-късно влизат в двутомника „Разкази“: „Лила Друганова“ (4, 5), „Вирянов“ (5, 9–10) – в „Разкази“ (т. 1, 1929); „В кабинетна мъгла“ (6, 10), „Лалка и Лили“ (7, 2–3), „Шурочка“ (7, 9–10) и „Минало“ (8, 9) – в „Разкази“ (т. 2, 1930). Още една от добрите му работи, публикувана в „Златорог“ – „Хлоя“ (9, 2–3), влиза в сборника „Прашинки“ (1934).

През 1923 г. Стаматов печата в списанието и разказа „Отложено самоубийство“ (4, 10), който не намира място в никоя от книгите му, излезли приживе. Същото се отнася и за последната публикувана в „Златорог“ творба – „Последните акорди“ (7, 10).

Прави впечатление, че в периода 1928–1935 г., както и от 1936 до смъртта си през 1942 г. Г. П. Стаматов не печата в „Златорог“. За някои от вероятните причини свидетелстват двама съвременници на писателя – Г. Константинов и К. Елисеев, близък приятел на Стаматов, у когото той живее известно време, преди да се премести от Кюстендил в София през 1927 г.

...И същият той „педагог“ (общ познат, бивш фелдшер – б.м., Б. П.) се възмушаваше от „Шурочка“, разказ на Стаматов, току-що отпечатан в „Златорог“. В администрацията на списанието, където работеше бившият фелдшер, идели много ученички и търсели книжката с разказа. Заинтересувал се фелдшерът, прочел разказа и се възмутил. Стаматов развърщавал ученичките. Споделил своите възмущения с Владимир Василев. А Василев и без това не беше доволен от „Шурочка“ и, струва ми се, беше заявил, че подобни „безнравствени“ работи вече няма да печата. Като напук Стаматов почна да му предлага все разкази за недоразумения, конфликти в семейния живот, разводи.<sup>5</sup>

...Понякога продължително не ми пишеше (на К. Елисеев, б.м., Б. П.). Това беше признак, че отново е почнал да се заседява в кръчмите. И наистина, когато отивах в София и го потърсвах, намирах го в кръчмата на ул. „Шишман“... Стаматов пиеше ракия или коняк. Като ме видеше, прегръщаше ме и заявяваше, че съм негов пленник.<sup>6</sup>

Към тези вероятни причини за отсъствието на Стаматов от страниците на „Златорог“, особено след 1936 г., може да се добавят както напредналата му възраст, така и продължителното и тежко боледуване в края на неговия живот.

Сред най-убедителните доказателства за безпогрешния усет на Вл. Василев към стойностното в литературата е една негова великолепна находка – **Дора Габе** като прозаик. В първата годишнина на списанието освен с поезия тя участва и с три прозаични миниатюри, обединени под заглавието „Спомени“ – „Червеното цвете“, „Кирпичената къщичка“ и „Абла“ (1, 4). В тях поетесата разказва за своето детство, за родната си къща и природата на Добруджа, за безкрайното небе и земята ѝ, за хората, животните, цветята

<sup>5</sup> Ст. Михайловски, Ал. Константинов, Г. П. Стаматов в спомените на съвременниците си. – София, 1963, с. 445.

<sup>6</sup> Пак там, с. 459.

и буболечките – шурчета, калинки и божи кравички, за необикновените си родители, вдъхнали ѝ първата любов към този необикновен свят. Това минало – топло, сърдечно, уютно като майчина прегръдка и силно като бащино рамо, е духовен пристан, опора и непрестанен извор за творчество през целия живот на поетесата. Тя винаги се оказва готова да го активизира, да черпи сила от него. Предстои тези първи разкази да станат цяла книга, да се превърнат в нейния шедьовър „Някога“, за чието създаване безспорна е заслугата на Вл. Василев, който поощрява поетесата да продължи началото, започнало в първата годишнина на списанието.

В следващите годишнини на „Златорог“ под общото заглавие „Някога“ тази поредица продължава с „Петна“, „Някога“ и „Пробуждане“ (2, 1); „Преди да се родим“ и „Очакване“ (2, 7), „Самота“, „Страшният празник“, „При глогинените храсти“ (3, 7–8), „Есен“, „Дяволите“, „Лошото“ (4, 7). Макар и на пръв поглед сродни с първите три, тези работи са вече на друго равнище и най-общо могат да се определят като психологически прозаични миниатюри. Заедно с още шест те излизат в самостоятелно издание – „Някога“ (1924), и в този им вид силата на тяхното художествено внушение е най-осезателна. Почти без промени книгата претърпява второ издание (1938), а доста по-късно – и трето (1971). Само в третото издание на титулната страница тя е определена като разкази за деца. Показателно е, че такова определение няма и в двете ѝ преводни издания: на чешки – прев. Витеслав Незвал (1938, 1978), и на гръцки – прев. Янис Рицос (1965). Защото кратките белетристични форми, които тя съдържа, са всичко друго, само не и разкази за деца.

Впрочем и досега тази книга на известната наша поетеса не е оценена по достойнство – въпреки двата превода в чужбина и независимо от това, че поредицата „Някога“, отпечатана в „Златорог“ и представляваща по-голямата част от книгата, донася на авторката литературната награда за 1923 г. (Другите двама наградени писатели са Елин Пелин – за повестта „Земя“, и Антон Страшимиров – за романа хроника „Вихър“.) Професионално за нея пише само Вл. Василев – а тъй като и откритието, и единствената веща и изискана оценка принадлежат на редактора на „Златорог“, би било некоректно тази великолепна книга да не бъде представена с неговите думи:

Някои не могат да разберат, а други се правят, че не разбират: тия разкази – за тях ли са, или за малките... Опитайте се да ги преразкажете другиму – нищо: най-обикновени работи на детството. Но зачетете ли ги, всяка случка става значителна и интересна – с тънката наблюдателност, с която е усвоен всеки момент. Това са малки психологически етюди в поетическа форма, един оригинален и прелестен жанр, с който Дора Габе първа свързва името си... Тия разкази имат сила да ни откъснат от нас, от онова, което сме сега, да ни направят светът и нещата отново непознати – тъй интересни, каквито са били, когато първи път ги виждаме... Тънко и психологически върно е характеризирани детската наблюдателност – пружинно-лека, фрагментарна, най-бърза смяна на разнородни зрителни възприятия и размисли за нещата. Често тия

неща намират изненадно-оригинални обяснения... Очарователното е в наивитетата, в ловкостта да се постигне уж нетърсен образ...

Природата е люлка на илюзиите, затова в тая книга на първичните илюзии се разказва най-много за природата. Тук е тайнственото царство на детето... Дора Габе ни води там, без да иска да станем деца, без да забравим, че сме големи. Защото се връща към детинството с духовния склад на възрастния. В тая емоционална ретроспекция, в интересната вътрешна постройка е тайната на тая книга и прелестта ѝ (6, 4).

Дора Габе печата в „Златорог“ и разказа „Икона“ (5, 6–7), в който със средствата на притчата и иносказанието интерпретира вечната тема за борбата между доброто и злото. В основата на сюжета е чудотворно оживяващият и слизещ всяка нощ от иконата си в бедна селска къща свети Никола.

Още в първите годишнини на списанието Вл. Василев предоставя широко поле за изява на категорично утвърдили се доста по-късно **Георги Райчев**. До началото на 20-те години този автор, макар и приближаващ 40-ата си годишнина, е публикувал само две творби, които биха могли да привлекат вниманието – повестите „Мъничък свят“ (1919) и „Царица Неранза“ (1920). При това най-доброто качество на първата е подкупващата откровеност, с която авторът балансира между сантименталност и еротика, а книжната патетика и влиянието на Кнут Хамсун във втората са в твърде големи дози.

И все пак още от първата годишнина на „Златорог“ се появяват три негови творби – „Незнайният“ (1, 3), „Безумие“ (1, 7) и „Приказка“ (1, 10). А интензивността, с която Г. Райчев продължава да печата в списанието, говори, че той ще бъде един от редовните му сътрудници: „Грях“ (2, 3), „Съновидения“ (2, 7), „Страх“ (3, 3), „Лина“ (3, 6). С изключение на „Приказка“, останалите изброени творби влизат в сборника „Разкази“, кн. 1 (1923).

Разказите и повестите в тази книга дават по-цялостна представа за творческата същност на Г. Райчев – за напрежението, което се създава между мъчителното откъсване на автора от селския бит и неговите простички, незадоволяващи вече истини. А и не по-малко мъчителните опити за пълноценно сливане с новата градска среда, сблъсъците с която в началото довеждат писателя до nihilизъм. Резултатът е, че в „Разкази“ такива великолепни психологично-реалистични повести като „Грях“ и „Лина“ съжителстват с разкази като „Страх“ и „Безумие“, в които доминира диаволизъмът.

Това напрежение, така и неовладяно дълги години от Г. Райчев и подсилвано от вечно незадоволената му и търсееща природа, го прави един от най-противоречивите наши автори, като дава отпечатък и върху следващите му публикации в „Златорог“. Разкази като „Мерзавец“ (5, 3–4) говорят за това, колко трудно Георги Райчев се откъсва от диаволизма и чрез психологично-реалистичните разкази като „Сестрата“ (8, 3–4), „Светорадост“ (13, 2–3), „Ярушка“ (12, 5–6) все по-уверено оформя същинския си творчески натюрел – битовия психологизъм, в творби като „Лъжа“ (19, 5). Много показателни в това отношение са и четири от останалите пет разказа, които Г. Райчев печата в „Златорог“. Първите два от тях – „На край града“ (5, 1) и „Дядо Влайо“

(9, 1, 2–3), влизат в сборника „Песен на гората“ (1928), вторият – под заглавие „Смърт“. Интересен е случаят с единия от другите два – „Пари“ (7, 1) и „Карачакал“ (11, 5–6): авторът не само преименува първия от тях в „Легенда за парите“, но и дава това заглавие на сборника, в който те са включени през 1931 г.

Един от най-незначителните разкази, които Г. Райчев печата в „Златорог“, е „Водолаз“ (10, 7) – твърде преки внушения чрез разказа за най-надарения и перспективен съученик, който поради неразумните си постъпки стига до падението да бъде показван от пътуващ цирк като „водолаз“, потапящ се в огромна бъчва с вода.

През време на дългогодишното сътрудничество на Георги Райчев в „Златорог“ също има един период на отсъствие на писателя от страниците на списанието. Причините биха могли да са най-различни, но една изглежда твърде приемлива. В края на 20-те и началото на 30-те години, след успешните „Песен на гората“ и „Легенда за парите“, е възможно Г. Райчев да се е почувствал до голяма степен изчерпан в краткия белетристичен жанр (впрочем следващите години показват, че наистина е така – той вече не достига равнището на „Грях“, „Лина“, „Карачакал“). Затова много вероятно е неговото отсъствие като утвърден автор от „Златорог“ между 1932 и 1938 г. да се дължи на опитите му в други жанрове. Романът „Господинът с момичето“ (1937) е несполучлив, но Георги Райчев остава в литературата ни като един от майсторите на краткия белетристичен жанр – с разнообразно творчество както за възрастни, така и за деца и юноши.

Когато в началото на 20-те години започва да излиза „Златорог“, в българската културна общественост вече се е утвърдило още едно многообещаващо писателско дарование – **Николай Райнов**. На читателската публика той е известен с „Богомилски легенди“ (1912), а популярността му нараства значително в края на второто десетилетие след почти едновременната поява на „Видения из древна България“, „Книга за царете“, „Слънчеви приказки“, „Очите на Арабия“, „Градът“ (всичките през 1918 г.) и романа „Между пустинята и живота“ (1919).

По същото време Николай Райнов е активен сътрудник на Гео Милев в списание „Везни“, но независимо от това Вл. Василев успява да го привлече в „Златорог“. И нещо повече – съумява да го задържи, въпреки сериозните му ангажименти, появили се впоследствие. Защото не само писателският талант на Н. Райнов е оценен по достойнство – нуждата от хора с ерудиция и работоспособност като неговите по онова време е била крещяща за страната ни. Така Н. Райнов най-напред е назначен от тогавашния министър на просветата Ст. Омарчевски за главен библиотекар в Пловдивската народна библиотека, през 1925–1927 г. е командирован от Министерството на народната просвета в Париж, където заминава със семейството си, а когато се завръща в София, поема катедрата по история на изкуствата в Художествената академия.

Въпреки това, в продължение на близо 15 години Н. Райнов е един от най-редовните сътрудници на „Златорог“. Част от този период съвпада с кризата на индивидуализма в нашата литература като цяло и в частност – с постепенното откъсване на Н. Райнов от неговата сфера. С присъщите си огромен

интелект и силна интуиция той се ориентира безпогрешно в променящите се условия на живот, които вече изискват различен подход в изображението. И като всички големи писатели хуманисти активно се приспособява към тези условия – вместо да се затвори в себе си, да остане „консервиран“ в безвъзвратно отминалото.

Свидетелство за богатата европейска култура на Н. Райнов, която до голяма степен обуславя неговата съпричастност към обществените тежнения, са разказите, които той печата в „Златорог“ през 20-те години. Почти всички те по-късно намират място в два негови сборника, твърде далеч от индивидуализма. В „Сиромях Лазар“ (1925) влизат едноименният разказ (2, 8), „Маршалът и детето“ (2, 3), „Драма“ (4, 1) и „Целувка насъне“ (4, 9), а в „Счупени стъкла“ (1939) – „Хан“ (6, 5–6), „Бар“ (7, 7), „Гиньол“ (8, 2), „Счупени стъкла“ (10, 1) и „Вихрушка“ (15, 7).

Разказът, с който Н. Райнов започва сътрудничеството си в „Златорог“ – „Сказание за лабиринта“ (1, 9), вече под заглавие „Лабиринт“ влиза в книгата „Отдавна, много отдавна“ (1939) заедно с още три разказа, печатани в списанието доста по-късно – „Насилие“ (12, 4), „Силният и хубавицата“ (12, 10) и „Жива крепост“ (13, 8–9). В друга негова книга, излязла също през 1939 г. – „Самодивско царство“, е отпечатан разказът „Мълния“ (14, 5). Два от урбанистичните си разкази – „Египет“ (9, 5–6) и „Двама“ (11, 1) – може би с основание Н. Райнов не включва в книжни издания.

Един от авторите, които навлизат сравнително късно в културния живот на София от началото на века, е **Константин Петканов**. След десетгодишно учителстване в Източна Тракия и след още близо толкова време, през което се установява в Бургас и работи там като библиотекар, едва през 1930 г., вече 40-годишен, той се премества в София. Дотогава е публикувал поемата в проза „Самодива“ (1923), сборника „Тракийски разкази“ (1925), романа „Без деца“ (1927) и повестта „Беглец“ (1929). Както се вижда, жанрово доста разнообразна литературна продукция, която обаче още не е в състояние да привлече по-трайно вниманието на литературните среди. Това става след идването на К. Петканов в София, с публикуването на първия том от хрониката „Жътва“ – „Старото време“ (1930). Все в началото на 30-те години се появяват и следващите му силни романи – другите две части на „Жътва“, „Хайдутин“ (1931) и „Вятър ечи“ (1933), както и „Морава звезда кървава“ (1934).

Изобщо в течение на цялото десетилетие К. Петканов е изключително продуктивен – издава общо 12 романа, няколко повести, много исторически разкази, които обаче са твърде неравностойни. Впрочем, ако се следи само хронологията на самостоятелните му издания, могат да бъдат допуснати неприятни неточности в стремежа да се установят силните и не дотам успешните творчески периоди на писателя. Както и се е случило. Според Михаил Василев например „...През 1938 г. писателят изведнъж се връща към силния старт на ранното си творчество. Без да повтаря сюжета на най-добрите си работи, той намира начин със средствата на битово-психологическата проза да навлезе в лабиринта на селската душа. Сборникът „Омайно биле“ е една

естествена, необременена от християнския ритуал и свещеническите догми среща с първичния, неподлежащ на писателско редактиране селски човек...“<sup>7</sup>

Този сборник наистина излиза в посочената година, но това не означава, че работите, включени в него, са писани по същото време. Голяма част от тях са създадени именно през най-силния (но не и ранен!) период на К. Петканов – началото на 30-те години, и следователно няма никакво основание да се говори за връщане „към силния старт на ранното творчество“. С няколко от тях К. Петканов се представя и на страниците на „Златорог“: „Семейството на Митош“ (11, 2), „Бойчова грижа“ (11, 4), „Вълчица“ (11, 7), „Игна“ (12, 1), „Омайно биле“ (13, 5–6), „Победител“ (14, 9). Без изключение и без съществени промени те са включени в „Омайно биле“. В „Златорог“ К. Петканов публикува и историческия си разказ „Легенда за смъртта на цар Иван Шишман“ (12, 8–9), който през същото година излиза като самостоятелно издание.

Авторът, който печата най-разнообразните и интересни белетристични творби в „Златорог“ – от самото начало на 30-те години до спирането на списанието, парадоксално е и най-малко известен сред широките кръгове на културната ни общественост и съвсем непознат на съвременниците изобщо. Жертва на геноцида, на който комунистите в България подложиха елита на нашето общество, той е разстрелян (в изпълнение на присъда на т.нар. народен съд) няколко месеца след окупацията на страната ни от съветските войски и деветосептемврийския преврат от 1944 г. – през февруари 1945 г. Впоследствие името му е заличено от всички сфери на обществения живот. **Димитър Шишманов** е не само един от най-добрите ни писатели по онова време – за българската литература тогава той е уникално явление. Преди всичко защото на фона на утвърдената от нашите класици литературна традиция неговото творчество – изцяло, без уговорки, урбанистично – е част от началото на нещо съвсем ново в културния живот на възраждаща се България. Елементи на близост в това отношение има прозата на А. Страшимиров и Г. П. Стаматов, но те са до голяма степен условни.

Огромно значение има средата, в която Д. Шишманов се оформя като личност. Той е син на д-р Иван Д. Шишманов – големият наш фолклорист, литературен историк и общественик, завършил педагогическо училище във Виена, университет в Йена, Женева и Лайпциг (доктор по философия), министър на народната просвета, пълномощен министър, професор в Софийския университет по сравнителна литературна история, член на Българската академия на науките и на Съюза на българските писатели, автор на повече от 400 научни публикации.

Димитър Шишманов завършва право в Женева, а от 1935 г. е пълномощен министър в Атина. Дипломатическата кариера го обогатява с много опит, придобит в кръговете на европейския елит. Но не само широтата на културата, познанията и опитът правят приликата между творчеството му и това на посочените по-горе автори до голяма степен условна. Не е без значение и темпераментът на тримата писатели. Докато Страшимиров и Стаматов преди

---

<sup>7</sup> Василев, М. Константин Петканов. – София, 1970, с. 71.



всичко изобличават – при това твърде рязко и остро, Димитър Шишманов в широкия тематичен спектър на творчеството си е интелектуално мек и толерантен, дипломатично сдържан и премерен.

В „Златорог“ той печата редовно независимо от многобройните си ангажименти. Започва през 1930 г. с разказите „Разговор“ (11, 5–6) и „Във влака“ (11, 10) и продължава през периода 1933–1938 г. с още пет разказа, които впоследствие излизат в книгата му „Зограф Павел“ (1938): „Гостенка в полунощ“ (14, 8), „Улицата без тротоари“ (15, 6), „Зограф Павел (17, 1), „Бронзовата колесница“ (18, 3), „Свилена“ (17, 9). Разказът „Във влака“ заедно със „Златното руно“ (22, 4) и „Край каналите на Делфт“ (23, 1) са включени в следващия му сборник – „Пламъчета над делника“ (1942), който е и последната негова книга. Преди това е издал повестите „Депутат Стоянов“ (1920) и „Хай-лайф“ (1920), романа „Бунтовник“ (1921) и сборника разкази „Странни хора“ (1924). Автор е и на пиесите „Кошмарът“ (1927) и „Панаирът в Стародол“ (1930), и двете поставяни в Народния театър.

Сюжетите на част от разказите, които Д. Шишманов печата в „Златорог“, са повлияни от ежедневието му на висш дипломатически служител: „Ангелина и тримата скиори“ (21, 2), „Хелиевите еманации“ (21, 9), „Песента на порцелана“ (21, 6), „Coctail-party“ (24, 1), „Полезният гостенин“ (24, 6). И независимо дали разказът е изграден върху наблюдения на живота в дипломатическите сфери („Coctail-party“), най-обикновени случки от делника („Във влака“, „Улицата без тротоари“) или върху спомен от детството („Свилена“), писателят прави художествените си обобщения неизменно безпристрастно, емоционално овладяно, мъдро, съумява да оживи интерпретациите дори на привидно безличния делник със своеобразието си есеистичен стил.

Освен разказите си, Д. Шишманов публикува в списанието и цяла поредица жанрово твърде специфични творби, които самият той определя като „Скици из Обществото на народите“. Това са прозаични миниатюри, в които авторът с елегантно чувство за хумор, но и с тъга, с уважение и респект към чужденците, но и със съзнанието за принадлежността си към една млада и перспективна държава описва интересни случки от форумите на Обществото на народите, където е постоянен делегат: „Едно заседание на Обществото на народите“ (15, 3), „Англичани. Скица из конференцията за репарациите“ (15, 8), „Под сянката на Монблан“ (16, 2), „През един ветровит следобед“ (16, 6), „С Ку-Лин-Чоу в Колизея“ (17, 5), „Със северната звезда“ (17, 9), „С Ку-Лин на 4 400 метра“, „Ку-Лин, Чемберлен и Ерио“ (20, 5).

Редакторът на „Златорог“ открива и привлича много интересен сътрудник в лицето на още един представител на това поколение български интелектуалци – **Чавдар Мутафов**. Макар и за сравнително кратко време – неговото художествено творчество е твърде ограничено по обем – своеобразната му белетристика внася новост и оживление в списанието. Роден е през 1889 г. в Севлиево, в интеллигентско семейство (бащата е книгоиздател и книжар, майката – учителка), и отрано получава възможност да се запознае със западната култура. През 1908–1912 г. и 1913–1914 г. учи инженерство в Мюнхен, през 1923–1925 г. е пак там, за да следва архитектура, вече женен за Фани Попова.



А както е известно, още от края на XIX в. Мюнхен се утвърждава като един от най-големите центрове не само на немската, но и на европейската култура, и по-специално – на модерното изкуство. Пребиваването на Чавдар Мутафов там съвпада с разгара и залеза на мюнхенския сецесион, от чиято стилизация, както и от естетиката на експресионизма, авторът силно се влияе. И естествено, в началото на творческата си работа сътрудничи най-активно на списание „Везни“.

В „Златорог“ Чавдар Мутафов започва да печата в началото на 20-те години, когато модернистичните школи и най-вече експресионизмът са с най-силно влияние върху него. Така на страниците на списанието се появяват „Приказка в Рококо“ (3, 8), „Смъртен сън“ (4, 8) и две глави от декоративния му роман „Дилетант“ със заглавия „Бал“ (2, 8) и „Дилетанта търси чудото“ (4, 5). Романът излиза през 1926 г.

„Приказка в Рококо“ и „Смъртен сън“, както и останалите три разказа, които Ч. Мутафов публикува в „Златорог“ – „Историята на един автомобил“ (14, 1–3), „Къща“ (14, 9) и „Натюрморт“ (16, 1), излизат в сборника му „Технически разкази“ (1943). В него те са по реда на публикуването им в „Златорог“ и в други периодични издания, предимно във „Везни“, и с разнородността си дават добра представа за развитието, което авторът им претърпява. Ето два характерни откъса, които показват амплитудите в него.

...Тя освободи мълчаливо ръката си, после се обърна към стъклената врата. От залата идеше цветен шум, канделябрите маркираха с бледните си гроздове следите на любовен гроздобер. Музиката бе спряла. – Елате, каза малката маркиза тихо. Дон Педро се изправи и поклони мълчаливо. Тя повтори: елате.

В залата бе синьо и розово, плафонът се стопяваше в овали, сред кафения сос плаваше голотата в класически рози. Долу се смесваха цветята на дамите с атлаза на дрехите им в непрекъсната възба; кавалерите се кланяха перманентно в тесните си кюлоты, сякаш залепнали в бистрия мед на паркета. При едно сантиментално кресло от розово дърво херцог де Сент Обри ламентираще в стила на първи любовник. Когато забеляза маркизата, той се затече с очевидна грация и застана отведнъж в облигатната поза... („Приказка в Рококо“)

Пролетно време се заприщва на места целият тротоар с чакъл, пясък и тухли, в това време долу копаят, виждат се хора с каскети, а по наклона коларят подвиква на прегънатия кон, прекомерно напрегнат, забил върховете на копитата си в рохкавата пръст. Обикновено съседите са недоволни, минавачите трябва да избикалят встрани, няма ли контрола за тия луди строежи; само стопанинът е щастлив и с върха на бастуна си винаги показва нещо на надзирателя.

А надзирателят разгръща непрекъснато плана, слага очила, или пуши цигара със стъклоно цигаре, дори забравя да я запали; важното е да не сгрешат основите. Той чака архитекта, последният е пак закъснял и веднага открива, че изкопът за третата колона е изместен със седем сантиметра. – Опъвай, дай в ляво, де е колчето, чукай сега. Видяхте ли каква сте я направили. Надзирателят отдавна знае, че е сбъркано, разбира се, дългият Иван е крив, че е

пъпрал като кокошак, добре, че го съгледахме, при бетонирането ще го оправим. – Готови са кофражните сандъци, дайте един, виж сега конецът къде върви... („Къща“)

Самият Чавдар Мутафов определя творбите си като разкази – както в периодичния печат, така и в заглавието на сборника. Но те доста трудно се вмести в класическото понятие за разказ, а още по-трудно би им се намерило друго жанрово определение. При почти пълно отсъствие на фабула повечето от тези прозаични творби говорят предимно с богатата асоциативност на автора и без да следват каноните на класическата композиция, се отличават със стройност и завършеност, със стилистично изящество – качества, които са рядкост в литературната ни продукция по онова време.

Силното влияние на модернизма, специфичното светуосещане и изключителната чувствителност на Чавдар Мутафов, префиненият, изящен, но и малко маниерен стил не могат да му създадат широка популярност в началото на неговите творчески изяви, когато печата творби като „Приказка в Рококо“, „Смъртен сън“, „Дилетант“. С течение на времето обаче авторът показва все по-изострено чувство за реалността и макар вече смятан за един от най-ярките представители на експресионизма у нас, в немалко от късните му разкази отчетливо се проявява тежнение към помиряване на различните школи. Това съчетание между похвати и изразни средства е най-изявено в разкази като „Къща“, „Натюрморт“, „Пианото“ и най-вече в „Историята на един автомобил“.

Един от най-талантливите, най-продуктивни и най-редовни сътрудници на „Златорог“, печатал в списанието в продължение на близо 20 години – почти от началото и до самия край на неговото съществуване, е **Ангел Каралийчев**. През 1925 г., когато започва сътрудничеството си в списанието с разказите „Росенският камен мост“ (6, 4), „Орли“ (6, 5–6) и „Паричката“ (6, 8–9), той е още съвсем млад, но вече е показал обещаващи възможности на белетрист със сборника си „Ръж“ (1924). През следващите три години сполучливите му изяви в литературния периодичен печат продължават, като в „Златорог“ публикува „Отче наш“ (7, 2–3), „Слънчоглед“ (7, 9–10), „Старият гъдулар“ (8, 1), „Имане“ (8, 5–6). Те, заедно с „Орли“ и „Росенският камен мост“, представляват повече от половината творби, включени в сборника „Имане“ (1927), като „Старият гъдулар“ там излиза под по-интригуващото заглавие „Слепият гъдулар“. Тази поредица от седем разказа, отпечатана най-напред в „Златорог“, е много силна – за това свидетелства обстоятелството, че всички те, без промени, по-късно са включени в още два сборника на Каралийчев – „Разкази“, кн. 1 (1932), и „Росенският камен мост“ (1941).

И през следващите години Ангел Каралийчев продължава да сътрудничи на списанието почти без прекъсване, като с много редки изключения публикуваните тук разкази намират място в неговите следващи сборници: „Дядовата Божилова надежда“ (10, 8–9), „Иван Кралев“ (10, 2–3), „Лъжовен свят“ (11, 8–9), „Нашенци“ (12, 7), „Хан Татар“ (13, 4) – в сборника „Лъжовен свят“ (1932); „Сватбата на Момчила“ (15, 1), „Клада“ (16, 5), „Каменното момиче“

(16, 10), „Вихрушка“ (18, 9), „Цамблак в Търново“ (19, 1) – във „Вихрушка“ (1938); „Манастир“ (20, 3), „Сърна“ (20, 7), „Драган Светогорец“ (21, 4), „Една снежна нощ“ (22, 1) – в „Птичка от глина“ (1941). Само разказите „Иван Арабина“ (10, 6), „Меч Господен“ (23, 9) и „Закрилникът“ (24, 9) не са включени в книгите му, излезли до спирането на „Златорог“ през 1943 г.

Друг автор от това поколение, чието име започва да се появява по страниците на списанието, е **Илия Волен**. Той е забелязан и привлечен за сътрудник приблизително на същата възраст като Ангел Каралийчев, а и по сходен начин – след обещаващия си дебют със сборниците „Черни угари“ (1928) и „Кръстци“ (1931). Отново следва плодотворен период на автора – през следващите няколко години той пише усилено, като в „Златорог“ публикува „Гора“ (13, 10), „Ваклушка“ (14, 6), „Вуйчо Божкови“ (15, 2), „Мечта“ (15, 8), „Живковите ботушки“ (16, 5), „Дядо Антип“ (16, 9), „Юноша“ (17, 3) и „През една есен“ (18, 4). Тези осем разказа представляват почти целия излязъл впоследствие и най-добър до онзи момент от творческото развитие на И. Волен сборник „Божии хора“ (1937). В него творбите са почти без промени, като изключим новото заглавие на „Вуйчо Божкови“ – „Божии хора“, което става и заглавие на книгата.

В „Златорог“ Илия Волен има публикувани още шест разказа: „Вещица“ (13, 1), „Измама“ (13, 7), „Бациния“ (14, 10), „Райска усмивка“ (15, 6), „На село през войната“ (20, 1) и „Съседи“ (20, 6).

Почти неизвестен в литературата ни поради ранната си смърт остава един от най-перспективните му сътрудници на „Златорог“ – **Никола Янев**. Подобно на някои други автори от своето поколение, като Йордан Йовков и Георги Райчев например, той започва литературните си изяви на страниците на „Наблюдател“ и „Наш живот“, но твърде скоро към него е проявен интерес и от „Златорог“. Там той успява да публикува само един разказ – „Жена“ (2, 1). За втората книжка от същата годишнина е бил предвиден разказът му „Несретници“, но по неизвестни (или поне неоповестени) причини така и не излиза в списанието – нито в тази книжка, нито по-късно.

През 1930 г. е отпечатан малък сборник от Н. Янев, включващ разказите „Без бряг“, „Любов“ и „Магдалина“. Само може да се съжалева, че в него не излиза публикуваното в „Златорог“. От всичко, създадено от писателя, именно в „Жена“ стремежът му към превъзможване на чуждите влияния, характерни за младата ни проза тогава, както и към надхвърляне на рамките на чисто битовото, е с най-добър резултат.

Вече бе споменато, че градската тематика остава почти незасегната в белетристиката ни в края на XIX и началото на XX в. Изключения, разбира се, има, но ако те не са на сравнително ниско равнище, градският живот в тях е повече фон, на който авторите демонстрират недоволството, протеста и скептицизма си (А. Страшимиров, Г. П. Стаматов) или използват градския човек с неговата психическа нагласа и осъществяват художествените си внушения чрез поведението му (Д. Шишманов), или пък прозата с тази тематика разчита преди всичко на асоциативността и е прекалено интелектуална, за да може

да представи пълноценно съвременния градски живот с неговата автентична атмосфера (Ч. Мутафов).

При това състояние на градската ни белетристика през 30-те години не могат да не направят впечатление творческите търсения в посока към излизане от тесните рамки на битоописанието на две наши писателки – **Фани Попова-Мутафова** и **Анна Каменова**. Средата и контактите със западно-европейската култура като предпоставка за успеха им са налице. Фани Попова-Мутафова по време на пребиваването си в Мюнхен със своя съпруг, писателя Чавдар Мутафов, следва в консерваторията. Анна Каменова, дъщеря на известния наш политически деятел и публицист Михаил Маджаров, има възможността да се приобщи към литературните кръгове в Лондон (1913) и Петербург (1915), където по това време баща ѝ е пълномощен министър.

Фани Попова-Мутафова отпечатва в „Златорог“ само два разказа – „Следите, които не се губят“ (15, 7) и „Безработни“ (16, 3). Тихата, но дълбока скръб, която създава атмосферата на „Следите, които не се губят“, предизвиква съпричастност към съдбата на млада жена, нелепо рано загубила своя съпруг. Без да действа натрапчиво и потискащо, минорният тон се запазва до края на разказа – авторката е съумяла да избегне неуместните дисонанси, дори и когато нейната героиня сякаш се събужда за нов живот, осмислен от откритието ѝ, че малкият ѝ син е точно копие на баща си. В „Безработни“ със същата мекота и човечност, без прекалени емоции или пози на съдник на „лошите“ в съвременното буржоазно общество, Фани Попова-Мутафова въвежда читателите в живота на новобрачна двойка интелектуалци, които се стремят да навлязат пълноценно в ритъма на ежедневието на големия град. И двата разказа се отличават със стегнато, изчистено повествуване, а авторката показва в тях изключително познаване на женската психика.

Същото влечение към разгадаването на мисловния и емоционален свят на съвременницата, към дълбоко навлизане в нейното светоусещане, е характерно и за Анна Каменова. Но при нея тази проблематика вече е балансирана с по-цялостно интерпретиране на градския живот. Ако условно определим тематиката в творчеството на Фани Попова-Мутафова до момента, преди печатаните в „Златорог“ разкази – тя е издала два сборника с показателните заглавия „Жени“ (1927) и „Жената на приятеля ми“ (1929) – като „жената в себе си“, за творчеството на Анна Каменова от този период би подходило „жената и градът“.

Монотонното всекидневие на градския живот, но и събитията, които го оцветяват; рационалността и прагматизмът на съвременното гражданско общество, но и емоционалните изблици, които отричат еднообразието на неговото движение; привидно простичките изживявания, но и проблемите на неговите представители на различна възраст и от различни социални прослойки – това е само част от великолепия образ на съвременния български град, който писателката създава. Немалко от разказите, чрез които прави това и които за съжаление не издава в книга, са публикувани в „Златорог“: „Сини очи (15, 2), „Октомври 1935“ (17, 6), „Лейди Мария О’Кейси“ (18, 10), „На улицата“ (19, 6), „Човекът с дървените дрехи“ (20, 4), „Момичето от порт-

рета“ (21, 8), „Празникът на Елисавета“ (24, 4). Встрани от тази тематика остават интимните изповеди в есеистичен стил „Манастирски двор“ (12, 2–3) и „Вероника“ (18, 2).

В отделни издания – като отпечатъци от „Златорог“ – излизат само разказите „Октомври 1935“ и „Лейди Мария О’Кейси“, а Анна Каменова е незаслужено пренебрегвана и до днес, макар че е автор на много талантиви урбанистични произведения в областта и на краткия разказвателен жанр, и на романистиката.

Друг наш писател, който печата в „Златорог“ през същия период и в чието творчество нито тогава, нито по-късно има каквато и да било връзка с българското село, е **Светослав Минков**. Но неговото творческо амплуа е различно – той се утвърждава като един от най-надарените ни сатирици. До появяването си в „Златорог“ Светослав Минков има издадени вече пет книги, като успява да привлече вниманието още с дебюта си – „Синята хризантема“ (1922). Ала най-силните му творби са писани през 30-те години – периода, през който активно сътрудничи на „Златорог“. Започва публикациите си в списанието с поредица от много силни разкази и не случайно всички те влизат в две от най-хубавите му книги, появили се в началото на десетилетието: „Маймунска младост“ (13, 2–3) и „Човекът, който дойде от Америка“ (13, 7) – в „Автомати“ (1932), а „Една възможна утопия“ (14, 4), „Жената в златния ковчег“ (14, 7) и „Новият Робинзон“ (15, 5) – в „Дамата с рентгеновите очи“ (1934).

Публикациите на Св. Минков в „Златорог“ продължават с разказа „Магичен разказ за соята“ (17, 4), който намира място в сборника „Гост“ (1938), а по-късно излиза и във второто издание на „Дамата с рентгеновите очи“ (1945). Останалите му разкази, отпечатани в списанието, не излизат в отделни издания до неговото спиране – „Приключение в рая“ (15, 10), „След девет месеца“ (16, 4), „Влак“ (16, 7), „Разказ за една бегония“ (20, 9), „Асфалт“ (21, 7), „Дим“ (22, 9).

В края на 30-те години в „Златорог“ започва да печата и **Матвей Вълев**. Първите негови разкази, които се публикуват в три последователни годишнини на списанието – „Нощ над Сертон“ (19, 4), „Хора край брега“ (20, 2) и „Гост от морето“ (21, 1), впоследствие излизат в книгата му „Отсам и отвъд“ (1940).

Неспокойният живот на този писател и неговите многобройни пътувания до голяма степен определят и характера на творчеството му. В голяма част от творбите повествованието е живо, близко до кинематографичната динамика, като непринуденият разговорен език му придава допълнителен колорит. Повечето от героите са обединени от една обща характерна черта – те са вечно търсещи, винаги на път. Вследствие на тези особености, дори когато авторът пише на селска тема, творбите му не остават само в рамките на битоописанието. Много показателен в това отношение е разказът „Гост от морето“ – героят се завръща от дългите скитания в родното си село само за да установи за съвсем кратко време, че селският му корен е изсъхнал, след което отново поема на път.

В творчеството си, и особено в „Отсам и отвъд“, Матвей Вълев е изцяло подвластен на движението, на пътешествията – при това не само в границите на малката ни страна. Силно впечатлен от Южна Америка, където пребивава от 1931 до 1934 г., занимавайки се със земеделие, той запознава подробно читателя с колорита на тамошния живот. Разказ за ежедневието на фермерите в Бразилия е и „Нощ над Сертон“, който е включен в сборника „Отсам и отвъд“, но всъщност е глава от романа „Фермата в Сертон“ (1988).

Другите два разказа, които М. Вълев печата в списанието – „Оттам почва полето“ (23, 3) и „Приятелят Рудолф Хоппе“ (24, 7), са с градска тематика. В първия от тях авторът описва мъчителните опити на едно селско момиче да се приспособи към градския живот, които завършват неуспешно, но щастливо – когато стига покрайнините на града на път обратно към родното село, героинята е изпълнена с радост, защото „от тук почва полето“, което тя така силно обича. В „Приятелят Рудолф Хоппе“ се оформя класическият любовен триъгълник, с всички характерни заплетени и драматични ситуации, които обикновено го характеризират. Вероятно за да събуди по-силен интерес към тази толкова експлоатирана тема, авторът е предпочел за място на действието чужбина, като всички герои също са чужденци.

И продуктивен, и много редовен сътрудник на „Златорог“ от края на 30-те години до спирането му е **Ст. Ц. Даскалов**. Той започва през 1938 г. с разказа „Али“ (19, 8), след което публикува последователно „Младият стопанин“ (20, 3) и „Антиена“ (21, 6). И трите произведения излизат в сборника „Магдина чука“ (1940). Следва една от най-хубавите му кратки белетристични творби от този период – разказът „Под ямурлука“ (22, 3). Той дава заглавието на следващата негова книга (1941), която изненадващо е доста под художественото равнище на „Магдина чука“.

Разказите „Мобилизация на село“ (22, 7), „Вършачка“ (23, 1), „Гнездо“ (23, 8), „Двор“ (24, 2) и „Кавалджия“ (24, 6) всъщност съставят почти целия му следващ сборник „Двор“ (1943), който съдържа общо шест творби. В него разказът „Мобилизация на село“ е със заглавие „Мобилизация“, а „Вършачка“ е преименуван в „Машината“.

Всички работи на Ст. Ц. Даскалов в „Златорог“ са със селска тематика, но едва ли може да се нарекат допълнителна тежест за претоварената ни със селски сюжети литература. С творбите си от посочения период новопоявеният се „селски“ писател звучи не съвсем традиционно, отличава се от колегите си със сходни тематични интереси. Защото той не представя затворения и изолиран селски живот, а търси допирните точки, зоните на напрежение, ефекта от контактите между селото и града. И в много случаи от на пръв поглед изчерпани теми успява да създаде художествени ефекти, с каквито никой или почти никой от предшествениците не е сумял да спечели читателите.

Различни са вижданията на автора за новите условия на съвместния труд на селяните („Вършачка“), по нов начин разглежда проблемите на чисто човешките им взаимоотношения („Али“) и преди всичко – тези от техния интимен живот („Гнездо“). Той успява да стигне до изненадващи обобщения – както чрез предаването на изживяванията на едно дете („Под ямурлука“),



така и когато, макар и в умален мащаб, описва сблъсъка между две поколения, между консервативността и първите прояви на прогреса („Антенa“).

Изобщо редакторът на „Златорог“ отново е проявил своя усет на роден литератор и в лицето на Ст. Ц. Даскалов е привлякъл в списанието поредния обещаващ млад писател. И още – доколкото в някои от неговите творби е налице неприкрита симпатия към левите идеи („Мобилизация на село“, „Вършачка“), отпечатването им в списанието свидетелства за обективността и толерантността на Вл. Василев.

В началото на 30-те години в литературния ни живот навлиза един от нашите бъдещи най-изявени белетристи – **Емилиян Станев**. В края на десетилетието вече се появяват и първите му два сборника разкази – „Примамливи блясъци“ (1938) и „Мечтател“ (1939), в които писателят е все още твърде далеч от „Крадецът на праскови“, „Легенда за Сибин, преславския княз“, „Антихрист“. Но талантът му в областта на анималистичната проза блясва още тогава. Много вероятно именно поради това в „Златорог“ най-напред му се предоставя възможност за изява изключително с такива творби. Първите разкази, които той отпечатва в списанието, са „Зимен ден“ (21, 2), „Измама“ (21, 5), „Тежък живот“ (21, 7) и „Вълчи нощи“ (22, 2), от които последните два влизат в сборника „Вълчи нощи“ (1943). Разказът „Измама“, заедно със „След три години“ (22, 8), „Звездно небе“ (23, 7) и „Чужденецът“ (24, 3), излиза в сборника „Делници и празници“ (1945). В него „Звездно небе“ е със значителни промени и носи заглавието „Страх“.

В първата годишнина на „Златорог“ печата един от най-изявените български интелектуалци – **Константин Константинов**, чиито литературни прояви датират още от самото начало на века. Той публикува само разказите „Буря“ (1, 5) и „Една вечер“ (1, 8), като и двете творби излизат по-сетне в сборници – първата в „Любов“ (1925), а втората в „Към ближния“ (1920). Само по тях не би могло да се съди за К. Константинов като писател, разбира се, но по свой начин те дават известна представа за една от характерните черти на творческия му облик: неговия непоколебим хуманизъм.

„Една вечер“ е прозаична миниатюра в есеистичен стил, в която К. Константинов споделя болката си от пренебрежителното отношение към българската мисъл и слово: пътуващ разпространител на книги, предлагащ ги в скъп локал, отначало е оставен без каквото и да е внимание, а впоследствие – изгонен от заведението.

В „Буря“, вече в класически стил на повестуване, се разказва за обречената любов между съвсем младата Марта и зрелия вече доктор Велинов. Пред неизбежността връзката да остане само като едно от многобройните приключения на доктора Марта предпочита да го напусне, макар че изживява раздялата много болезнено, за да запази неопетнен спомена за красивото, което са преживели.

Жанрово своеобразни са и творбите на други двама автори от същото поколение, които се публикуват в „Златорог“ – **Михаил Кремен** и **Петко Росен**. Определението на печатаното от тях в списанието като белетристика



е условно и нищо чудно – авторите са известни преди всичко със спомените и пътеписите си.

„Зовът на Вардара“ (1, 1) на М. Кремен съдържа спомени на автора от Първата световна война, предадени със средствата на белетристиката. В тях той споделя болката и покрусата, с които нашите войски напускат изконно български територии. Във „В Странджа (с Комиткетото)“ (12, 4). П. Росен по сходен начин разказва за някои от многобройните си пътувания в планината. Другата публикация на автора – „Калеш Тодор“ (19, 7), е едно предание за Калеш (Хубавия) Тодор – бащата на Антон Страшимиров. В стилизацията му сполучливо са вмъкнати и интересни бележки за родното село на Калеш Тодор – Баня, Разложко.

Един от все още малкото по онова време автори, които правят опит за скъсване с битовизма в литературата ни, е **Владимир Полянов**. Основна тема в неговите творби е животът в големия град. Тя е характерна и за разказите и повестите, които авторът дава за печат в „Златорог“. През 20-те години там излизат „Мрежата на дъжда“ (4, 3–4), „Детето“ (6, 2–3), „Семейство“ (6, 8–9) и „На моста“ (7, 4). Всички те са включени в сборника „Момичето и тримата“ (1926), като промененото заглавие на разказа „Мрежата на дъжда“ дава заглавието на сборника.

След доста продължително мълчание, може би дължащо се на издаването на три последователни романа – „Слънцето угаснало“ (1928), „Бик“ (1931 и „Черните не стават бели“ (1932), Владимир Полянов публикува в „Златорог“ само още един разказ – „Рут“ (13, 5–6), който по-късно влиза в сборника му „Звезди в прозореца“ (1935).

От края на 20-те години датира и най-продуктивният период на **Емил Коралов**. Той дебютира със сборник разкази – „Луната и прокурорът“ (1927), но през следващото десетилетие творческите му амбиции са насочени към романистиката и литературата за деца и юноши. Все пак независимо от това, че огромната част от неговите белетристични творби в жанрово отношение не са подходящи за „Златорог“, Вл. Василев остава верен на принципа си да предоставя трибуна на всеки даровит писател. В резултат Е. Коралов печата в списанието урбанистичните си разкази „Крепост на живота“ (18, 7), „Механотехническа работилница“ (21, 3) и „Шофьорът“ (23, 10).

Почти неизвестен за съвременната ни литература е изключително надареният **Петър Йорданов** – една от находките на „Златорог“, нелепо загинал при англо-американската бомбардировка над София на 10 януари 1944 г. Тогава той е още младеж, наскоро завършил философия в Софийския университет, както и две специализации – една година в Оксфорд и две години в Рим, където защитава докторат.

Петър Йорданов успява да публикува в списанието само два разказа: под истинското си име – „Майка Евгения“ (24, 5), и с псевдонима Георги Свиларов – „Трули“ (24, 8). С увлекателното си повествование, с широката култура и модерни виждания, които личат в тях, дори и само те са свидетелство за белетристичните възможности на автора. А за богатството на таланта му

говорят както няколко цикъла стихове, така и поредицата статии, които той печата в „Златорог“.

След период на ползотворно сътрудничество в областта на изкуствознанието и литературната критика, в „Златорог“ малко изненадващо излизат два кратки разказа от **Константин Гълъбов** – „Леонора“ и „Малкото момченце“, обединени под заглавие „На прозореча“ (4, 2) и подписани с псевдонима К. Водолей. След това, поради дълбокия разрив между автора и редактора, името на Гълъбов повече не се появява на страниците на списанието. Причината е в това, че желаейки да запази К. Гълъбов като ценен сътрудник (той е доцент в катедрата по германистика в Софийския университет, със завидни култура и ерудиция), но без да допусне спад в равнището на „Златорог“ в областта на художественото творчество, Вл. Василев деликатно се опитва да му внуши да не разпилява силите и времето си с писане на проза. Дълбоко засегнат, Гълъбов не само напуска списанието завинаги, но подхваща доста злостна и некоректна кампания в литературния печат срещу него и редактора му. Впрочем едва ли е бил затруднен в намирането на съмишленици – още от началото на излизането си „Златорог“ е с предостатъчно зложелатели и откровени врагове.

В областта на краткия разказвателен жанр в списанието печатат свои творби още няколко автори, които или имат инцидентни прояви в литературата, или по една или друга причина оставят ограничено по обем и без особена стойност творческо наследство: **Д. Гимиджийски** – „Моят спътник“ (19, 10); **Ал. Паничерски** – „Смъртта“ (4, 7), „Лес“ (5, 2), „Шарманката“ (5, 6–7); **Ал. Карпаров** – „Лизет“ (22, 7); **П. Спасов** – „И. д.“ (9, 1); **Н. п. Филипов** – „Кавлашкият дол“ (21, 6); **Г. Караиванов** – „Пиетро Бондинели“ (16, 7); **А. Ведър** (псевд. на Асен Цанков) – „Убежище“ (2, 4); **Н. Веселинов** – „Янините девет братя“ (9, 8).

## ЕСЕТА

В сравнение с другите прозаични форми, на есеистиката в „Златорог“ е отделено най-малко място, но това е обяснимо при почти пълното отсъствие на традиции в развитието на този жанр в нашата литература по онова време. Независимо от ограничената продукция обаче, списанието си осигурява добри есеистични текстове, като редакторът му продължава един свой основен принцип – печатат се творби както на утвърдени автори, така и на писатели, които имат по-малка известност, но неоспорим талант.

**Николай Райнов** публикува есето „Бояна“ (10, 10) в период, когато силната емоционалност на индивидуализма е вече с много по-приглушени прояви в творчеството му, а неговите исторически видения – доста по-близки до реалните събития и личности от миналото на България. Именно в постигането на този баланс е силата на „Бояна“. С дълбоко преклонение Н. Райнов възкресява севастократор Калоян и неговата съпруга Десислава от стенописа в Боянската черква, с богата творческа фантазия показва колко много са били тачени те в продължение на цели седем века от целия български народ.

Типично за творческата нагласа на автора си е есето „Сред цветя и песни“ (1, 1) на **Константин Константинов**. Като съставя пъстра мозайка от богатите си спомени и преживявания, писателят споделя очарованието си от възкръсващата следосвобожденска България, своето възхищение от народа и героите, жертвали живота си, за да дойде свободата. И тематично, и със стилистиката си „Сред цветя и песни“ показва бъдещата поява на великолепната книга „Път през годините“.

В същата годишнина на „Златорог“ прави впечатление с оригиналното съчетание на народни предания и съвременно поетично виждане и изказ есеистичната творба на **Анна Каменова** „Приказки за цветята“ (1, 7), включваща „Еньовче“ и „Ралица“. Те допълват общото впечатление за мекота, ярък лиризм и фин поетически усет в нейното белетристично творчество като цяло. В есеистиката Анна Каменова демонстрира в по-особен план още едно свое, вече доказано, професионално качество – изключително дълбокото познаване на съвременната жена. Много интересни са нейните наблюдения и размисли за жената като актриса и просто като зрител в есето „Жената в театъра“ (15, 6).

Своите виждания за съвременния живот с езика за есеистичната творба споделят на страниците на „Златорог“ **Сирак Скитник** и **Петко Росен**. Сирак Скитник разгръща темата за преobraженията на шаблона в живота на така наречения среден гражданин в есето „Властта на шаблона“ (16, 2), а вдъхновение за „Под моя схлупен небосвод“ (24, 8) П. Росен е почерпал от едно свое продължително усомотяване на село.

Към творбите от този жанр, печатани в „Златорог“, с известни уговорки може да се причисли „Циркови хора“ (18, 9) от **Боян Болгар**. Това е доста емоционален разказ за живота на хората на цирковото изкуство, който представя автора повече като ентузиизиран негов почитател, отколкото като разказвач и есеист.

## ПЪТЕПИСИ

След Освобождението и особено през първите десетилетия на ХХ в. животът на българските интелектуалци и политици е изпълнен с пътувания. И това е израз на естествения стремеж на елита на нацията ни към колкото е възможно по-скорошно и по-интензивно приобщаване към европейската и световната култура. Доколкото неговите представители са имали съзнанието или убедеността, че с тази култура трябва да се запознаят по-широки слоеве от нашето общество, те публикуват много от впечатленията си. И това дава силен тласък на развитието на пътеписния жанр, който по разбираеми причини е с не дотам здрави традиции в литературата ни тогава. „Златорог“ представя на страниците си широк и разнообразен кръг материали от този жанр.

Видният наш публицист и държавник **Михаил Маджаров** публикува обширното и занимателно описание на едно свое пътуване до Европа – „С Вазов в Италия“ (9, 8–9). Всъщност то е било осъществено доста преди годината на

публикацията – през 1884 г., като целите на двамата ни големи сънародници са били съвсем различни. Иван Вазов го е предприел, за да се запознае със страната на изящните изкуства (по думите на автора), а за М. Маджаров, който по това време е заемал поста главен контролор на финансите в Източна Румелия (1882–1885), пътуването е било служебно – трябвало е да се запознае с начина на функциониране на предварителния контрол на бюджета в Италия. Пътуването е предадено живописно и с много занимателни моменти, като са описани подробно не само преживяванията в страната, но и през целия път – в Одрин, Цариград, Солун и Атина.

Във втория свой пътепис, отпечатан в „Златорог“ – „В родното място на Шекспир“ (12, 7), М. Маджаров описва едно от ежегодните чествания на световния поет, на което е специално поканен.

Освен другите си прозаични творби, известният наш белетрист **Константин Петканов** публикува в списанието и два пътеписа. „Илинденски дни в Родопи“ (12, 5–6) е описание на един от ежегодните събори, посветени на героите от Илинденското въстание. Тъй като семейството на автора е взело участие в него, той има възможността да обогати пътеписите си с очерк и с много спомени от онези бурни и трагични дни. „През Арда на юг“ (14, 2) е посветен на проблемите на Кърджалийско в по-ново време.

В единствената си творба от този жанр, която печата в „Златорог“ – „Венеция“ (7, 2–3), **Сирак Скитник** описва телеграфно кратко и сухо пътуването си до един от най-красивите градове на стария континент.

По своеобразен начин е представила впечатленията от пътуването си за Олимпийските игри в Берлин през 1936 г. **Елисавета Багряна** в „С бележник във въздуха“ (17, 7). Пътеписен очерк след един кратък полет звучи странно, но нетрадиционното описание на пътуването – по часове, заедно с богатата емоционалност на поетесата, правят творбата оригинална и занимателна.

И Анна Каменова доказва таланта си в областта на пътеписа. Описанията на няколко от своите пътувания в Европа – „В Бретан“ (10, 2–3), „Верона“ (11, 5–6), „С Мариела на път“ (16, 8, 9, 10), тя прави във вече познатия си стил: пестеливо пресъздаване на обстановката, но с голям емоционален заряд; съдържано, но много задълбочено разработване на отделните теми; богата култура и изискан вкус.

С особено очарование се отличават очерците на Анна Каменова от пътешествията ѝ из настоящи и бивши български земи през 30-те и началото на 40-те години. Част от тях тя публикува в „Златорог“: за посещенията си в Мелник – „Епитропът на Св. Антоний“ (14, 7), за Бачковския манастир – „Очите на Света Богородица“ (22, 5), за пътуванията си по Дунава – „Дунав се влива в Черно море“ (21, 6), до остров Тасос – „Тракийският остров“ (23, 8), в Македония – „И аз бях в Охрид“ (22, 10). Не случайно всички те излизат по-късно в книгата „Неповторимото“ (1942) – сродява ги особеният начин, по който писателката пресъздава наистина неповторими мигове от пътешествията си. Интимността, която лъха от тях, лиризмът, който ги изпълва, не са сред най-характерните черти на жанра. Всъщност онова, което крепи връзката им с пътеписа, е внушението за неповторимия чар на всяко отделно място,

за своеобразието и индивидуалността на различните събеседници, за колорита на разговорите с тях. С тези свои изящни творби авторката не се стреми да осведомява или описва. Тя е над регистъра от внушения, характерен за пътеписната проза – от патоса на възторга до подробните описания. Чрез тези свои пътни бележки Анна Каменова интимно и много красиво просто споделя преживяното.

Съвсем различен в пътеписната си проза е **Петко Росен**. Той е значително по-обстоятелствен в описанията на видно и чуто, а що се отнася до емоционалността, тя е изключително в неговия граждански патос и, най-често, в критичното му отношение към съвременния българин. Пътувал много из цялата страна, авторът е много обстоятелствен при описанията, а в някои случаи и прекалено – на пътешествията си из Странджа П. Росен посвещава доста голяма част от пътеписната си проза, като с такъв очерк започва и публикациите си в този жанр на страниците на „Златорог“ – „В Странджа“ (2, 2). Следващите си пътни бележки в списанието той се стреми да разнообразява с морските пейзажи край Резово и Ахтопол – „Пак в Странджа“ (14, 5), с предания, спомени, дори с ловджийски истории – „На Вълчановия мост“ (18, 8), „В Странджа. Лутаниците на един ловец“ (10, 4), но все пак темата понатежава за едно литературно списание. Може би затова в следващите си публикации П. Росен обръща поглед и в други посоки: Северна България – „Равна-неравна Добруджа“ (23, 4), Македония – „Омайни кътища“ (24, 10).

Пътеписният му очерк „В Странджа“ излиза в сборника пътеписи „От Дунав до Бяло море“ (1927), а „Равна-неравна Добруджа“ е включен в неговото допълнено и преработено издание под същото заглавие (1943).

През 1937–1938 г. в „Златорог“ излиза поредица от четири пътеписни очерка, които доста се отличават от пътеписната проза в него (а и изобщо у нас) с колоритността както на обекта – Латинска Америка, така и на автора си **Светослав Минков**, вече добре познат на читателите. „Един параход в океана“ (18, 1), „Една нощ в Дакар“ (18, 5), „Буенос Айрес“ (19, 2) и „Нощ в Рио де Жанейро“ (19, 8) впоследствие се превръщат в четири от шестте глави на великолепната книга „Другата Америка“ (1938). Незначителни промени има само в две от заглавията: в книгата „Една нощ в Дакар“ става „Дакар“, а „Нощ в Рио де Жанейро“ – „Рио де Жанейро“.

Светослав Минков предава преживяното отвъд океана в типично свой стил – с много ирония, оригинално и остроумно, на великолепен език. Описанията са немногословни и доста се отклоняват от каноните на жанра – отсъстват почти неизменните за пътеписната проза време на тръгване, цел, хронология на впечатленията, географски, исторически и пр. сведения. Нещо повече – авторът съвсем съзнателно се е „скрил“, а впечатлението, което се създава, е като от белетристична творба със своя интрига и герои.

Още един писател, чиито пътеписни творби в списанието могат да се причислят към жанра в известна степен условно, е **Боян Болгар**. Показателен в това отношение е неговият очерк „За и против труда“ (17, 6), който по-късно е включен в книгата „Жива и мъртва Атина“ (1938). Макар че притежава някои от чертите на пътеписната проза, тази книга, с пространните

си лирични отклонения и психологически анализи, с драматичните диалози и доминиращите над всичко разсъждения, в много отношения е извън рамките на жанра. Със сходни черти са и другите очерци, които Болгар печата в „Златорог“: „Погледи към морето на един, който иска да мине за философ“ (17, 8), „Мълчанието и говорът на Витоша“ (19,3), „Курило, близко и далечно име“ (19, 6), „Магията на Сплит“ (20, 1), „Рилска нощ“ (23, 9), впечатленията от едно пътуване по Дунава – „Реката сънува“ (24, 5).

В пътеписна проза в „Златорог“ се появява и името на **Ангел Каралийчев**. Впечатленията си от Лудогорието той предава доста обстоятелствено, но интересно в „Лудогорие“ (19, 9). В книгата му „Птичка от глина“ излиза вторият пътепис, публикуван в списанието – „Земя свещена. Едно пътуване из Македония“ (22, 6). Това е не само красиво и поетично описание на местата, през които авторът минава, но и документ за настроението, за вълненията на българите отсам и оттатък старите граници през 1940–1941 г., когато някои изконно наши територии са върнати на страната ни.

Пътни бележки и пътеписни очерци в списанието печатат още: **Ив. Лазаров** – „В Зографския манастир“ (20, 4), **К. Кръстев** – „Замъци край Лоара“ (20, 4), **П. Спасов** – „Флорентинска мозайка“ (23, 6) и **Янтай Кавалов** (псевдоним на Васил Димитров Попвасилев) – „По Беломорието“ (23, 5).

## МЕМОАРИ

Значително място в „Златорог“ е отделено на мемоаристиката и това прави списанието особено ценно – изложени под тази форма, изживяванията на много наши интелектуалци и политици представляват своеобразен документ за живота в България през един доста продължителен и интересен период.

Доста назад във времето – преди Освобождението – ни връщат спомените на **Тодор Влайков**. През 30-те и 40-те години той публикува поредица мемоарни творби: „Баща ми става книжовен“ (13, 10), „Самодивите и свети Георги“ (15, 3), „Читалището“ (15, 9), „Първата ми награда“ (16, 4), „Синът на баба Тодорица“ (17, 4), „Копнеж за българското царство“ (18, 10), „Любен Каравелов в моето ученичество“ (21, 10), „Първото ми идване в София“ (23, 6). В тях, макар и през очите на детето и юношата, авторът представя изчерпателно картината на българския бит и обществени отношения преди и непосредствено след Освобождението. Всички те са включени в тритомника „Преживяното“ – „Детски години“ (1934), „Като бях момче“ (1939) и „Гимназист в София“ (1942) – едно от най-добрите произведения в мемоаристиката ни.

Спомени за детските си години печата в „Златорог“ и **Дора Габе** (1, 4), но за разлика от предимно историко-познавателната стойност на Влайковите творби, нейните кратки разкази за детството са наситени с много емоционалност и поезия. По своя характер те са твърде близки на великолепните прозаични миниатюри от „Неповторимото“.



Увлекателно и с чувство за хумор разказва **Михаил Маджаров** за едно от първите спречквания на Георги Бенковски с турските власти в „Първият бунт на Бенковски“ (15, 5). Тогава авторът е болнаво момче, поради което близките му го завеждат до един целебен извор край Копривщица, в който да се изкъпе в нощта срещу празника на св. Спас. В същата нощ на святото място идват Бенковски и негови приятели и започват бурна веселба. Изпратените да ги усмирят заптиета биват обезоръжени и вързани и естествено на сутринта Бенковски е арестуван. Налага се бащата на М. Маджаров, копривщенски търговец, да плати откуп за освобождаването на буйната глава.

Преживяванията на автора от „Спомени за Пловдив“ (19, 4) датират от ученическите му години (1871–1873). Разказът в по-голямата си част е за националните борби по онова време, в които дейно участие вземат той и младите хора около него: явни – срещу гръцкото влияние, и тайни – срещу официалната турска власт. Тези спомени дават ценни сведения за състоянието на образователната система, както и изобщо за начина на живот в региона. Със значителни изменения те са включени в „Спомени на М. Ив. Маджаров около епохата 1854–1878“ (1942).

„Из времето на Източна Румелия“ (23, 10) е последната мемоарна творба на М. Маджаров, публикувана в „Златорог“. Току-що навършил 27 години, той е избран за народен представител, като същевременно приема да стане член на Върховното областно съдилище. Спомените му са най-вече за неимоверните трудности, с които трябва да се справя на тази длъжност.

**Спиридон Казанджиев** публикува в списанието един спомен на баща си, превърнал се в семейна реликва – „Един спомен за Левски“ (20, 4). Разказът е още едно свидетелство за легендарните нравствени добродетели на Апостола. Авторът печата и „Разговори с Йордан Йовков“ (24, 7). В тях разказва за срещите си с писателя през периода 1929–1937 г., като предлага главно онези разговори, които хвърлят повече светлина върху личността на Йовков. Тази публикация е особено ценна, като се има предвид, че писателят е живял твърде затворено и усамотено. Разговорите на Сп. Казанджиев с Йовков, отпечатани в списанието, по-късно са включени в мемоарната книга „Срещи и разговори с Йордан Йовков“ (1960).

За двама от най-големите български писатели разказват **М. Ив. Шишманов** и **Ив. Пеев-Плачков**. В „Среща с П. Р. Славейков“ (18, 1) Шишманов се връща в ученическите си години, когато Славейков отпечатва във вестника си „Шутош“ една от първите му сатирични творби. По подобен повод ни връща назад във времето и разказът на Ив. Пеев-Плачков „Из времето на Вазова“ (21, 2). Авторът си спомня как вместо да се засегне от неговата остра критика на стихосбирката „Гусла“, Вазов проявява благосклонност към неговата младост и неопитност. Последвалото сближаване между двамата помага много на Ив. Пеев-Плачков да представи по-пълно в този свой спомен литературния и политическия живот у нас непосредствено след Освобождението.

От 1 апр. 1908 до 30 март 1909 г. директор на Народния театър в София е Пенчо Славейков. Защо той остава на тази длъжност само една година, разказва **Константин Мутафов** в спомените си „Пенчо Славейков като ди-



ректор на Народния театър“ (13, 5–6). Авторът с уважение описва непоказваните и неподозирани дотогава възможности и умения на Славейков: строг, но справедлив и енергичен администратор, много добър художник-режисьор, който внася съществени и уместни промени в постановките на „Вуйчо Ваньо“ от Чехов, „Самотни хора“ от Хауптман и „Младост“ от Хабле, по това време в репертоара на театъра. Но много скоро назрява конфликт: едва прождащата българска опера получава разрешение от министъра на просвещението Н. Мушанов да се настани в сградата на Народния театър. Убеден, че не е редно, докато един род изкуство още не е стъпило на краката си както трябва, да се правят опити с друг, и то под един покрив, Славейков остро се противопоставя. Това е началото на неразбирателствата с министъра, които в крайна сметка довеждат до оставката на поета.

Две мемоарни творби печата в „Златорог“ и **Петко Росен** – „В плен. Из спомен на баща ми“ (20, 5) и „В просъница“ (11, 8–9). Към личността, творчеството и нелепата смърт на незабравимия Димчо Дебелянов ни връщат **М. Димитров** – „С Димчо Дебелянов на фронта“ (4, 10) и **Т. Геров** – „Кога е убит Димчо Дебелянов“ (16, 7). Освен личните си впечатления авторите са използвали свидетелства на съвременници, писма и документи.

На страниците на списанието на два пъти се публикуват писма на **Пенчо Славейков**, които по-късно биват включени в книгата „Писма на Пенчо Славейков до Мара Белчева“ (1929). Първите три са от Македония и Русия (1, 9). През септември 1908 г. Славейков, в качеството си на директор на Народния театър, води едно негово турне в по-големите градове в Македония. За преживяванията си в два от тях – Прилеп и Солун – той разказва в първото писмо.

Два са поводите за пътуването му през следващата година до Русия. Като представител на Министерството на народното просвещение и придружен от проф. Васил Златарски, представляващ Софийския университет, Славейков трябва да присъства на откриването на паметник на Гогол в Москва. След това двамата поемат грижите по пренасянето на тленните останки на Марин Дринов от Харков в София – според обещанието, дадено на неговото семейство от българското правителство още след погребението на Дринов през февруари 1906 г. В двете следващи писма Славейков подробно описва впечатленията си от това пътуване.

През 1906 г. **П. К. Яворов**, тогава библиотекар в Народната библиотека, е командирован от министъра на народното просвещение Иван Шишманов във Франция. Поетът дава предпочитание на Нанси пред Париж, установява се там и повежда редовна кореспонденция с д-р Кр. Кръстев. „Златорог“ публикува 11 негови писма (24, 9), които представляват интерес не само като информация, но и като документ за неговата личност и за творческия му процес.

## ДРАМАТА И ТЕАТЪРЪТ В „ЗЛАТОРОГ“

Театърът и драмата и въпросите, които се отнасят до тях, имат своя запазена платформа в сп. „Златорог“. Владимир Василев показва как в рамките на едно списание се поддържа постоянна театрална трибуна със статии и рецензии, която функционира като своеобразно театрално списание. Няма друг критик от неговия ранг, разработил и наложил толкова мащабна политика и визия за театралния живот у нас в междувоенния период. Можем да говорим за *списание в списанието*, за безпрецедентно явление в националната ни култура. Една уедрена класификация на разнообразните по жанр и формат театрални рубрики дава достатъчно нагледна представа за архитектурата на най-значимото „театрално списание“ през 20-те и 30-те години вътре в мегаформата на „Златорог“. Списанието поддържа следните рубрики: 1. оригинални и преводни драматургични творби; 2. литературни рецензии за българска драматургия; 3. литературни обзори на чуждестранни драми и статии за чужди драматурзи; 4. статии и студии за природата на театралното и драматургичното изкуство; 5. културологични статии върху отношението между театъра и новите медии – кино, радио; 6. статии за театрални школи и режисьорски стилове; 7. публикации за представяне на българския театър и драма зад граница и за гостувания у нас на чуждестранни актьори и режисьори; 8. театралнокритически публикации. По своята насоченост театралните рубрики са европоцентристки, а по изключителното си богатство на теми и проблеми са безпрецедентно явление в културното поле на междувоенния период.

Водеща е ролята на главния редактор – конструктор и вдъхновител в „модерирането“ на всяка една от посочените рубрики, който избира за тях сътрудници<sup>1</sup> с изявиени критикооперативни способности, опит и талант в областта на синкретичното сценично изкуство. Неслучайно и двамата съредактори на списанието – Сирак Скитник и Николай Лилиев, участват с театрални статии, рецензии и преводи на пиеси и подкрепят активно визионерските

---

<sup>1</sup> Бихме отбелязали, че редица от сътрудниците в театралните рубрики минават през школата на „Златорог“ и формират своя вкус изключително под влиянието на театрала Владимир Василев и на ценностната политика на списанието. Например Стела Янева се изгражда като един много професионален театрален рецензент в списанието и нейните коментари се превръщат в еталон на синкретичната театрална рецензия.

политики на Вл. Василев. Народният театър<sup>2</sup> естествено стои във фокуса на вниманието на „театралния“ „Златорог“. Амбицията на Вл. Василев е да следи отблизо състоянието и развитието на НТ чрез театралния отдел на списанието, който да се превърне в инструмент за изграждане на нова комуникативна ситуация между читател/зрител и художествена творба/представление, да формира „идеалния тип“ зрител като „разностранна широко синтетична личност“, част от проекта му за нов театър.

В този смисъл изследването на театралните рубрики в „Златорог“ е разказ за формирането на професионалната театрална критика, на нейния език и инструментариум, за налагането на авторитета ѝ в културното пространство. „Златорог“ се превръща в школа за израстването на цяло поколение критици – медиатори между сцена и публика<sup>3</sup>: Сирак Скитник, Боян Дановски, Петър Увалиев, Николай Фол, Стела Янева, Анна Каменова, Светослав Камбуров-Фурен, Димитър Унтерберг, арх. Делчо Сугарев, Иван Перфанов, философа Петър Йорданов, Дора Увалиева-Валие, Дора Габе, Ганка Найденова и др. Към тях може да прибавим и чуждестрани сътрудници – като руските театрала Юлия Слонимска и Пьотър Ярцев и американската журналистка Мари Ситън, които с малко на брой, но ключови публикации допринасят много за развитието на визионерските политики.

За повече от две десетилетия списанието на Вл. Василев функционира като своеобразна театрална трибуна, която налага свои естетически вкусове и норми, извоюва ценностен авторитет, създава своя аудитория и рецепционна аура, превръща се в предпочитана комуникативна зона за автори, текстове и сценични творци, във водещ фактор във формирането на театралната естетико-критическа парадигма на времето. Със своя театрален профил „Златорог“ се отличава от всички краткотрайно просъществували професионални театрални вестници и списания в междувоенния период и се превръща в най-постоянната и дълготрайна естетическа платформа за коментар на драмата и сценичния живот у нас и в чужбина.

Впечатляваща е подготвеността, дълбоката ерудиция и всеотдайността на главния редактор Вл. Василев към театралната кауза и в частност към идеите, естетическите и административни проблеми на НТ. Проследяването на театралната територия на списанието налага впечатлението, че двуликният Янус е обсебил критика и в душата му съжителстват в хармонично единство литературният човек и театралът, като нито един от двамата не взема превес. Главният редактор съзнава стратегическото значение на българския театър за изграждане на държавността и за формиране на публичния живот у нас в един изпълнен с исторически сътресения и напрежения културен период. Така че в списването на различните театрални рубрики личат дълг, любов и отговорност към изкуството, разбирано като важен механизъм за развитието на националния духовен живот. Поразява високото гражданско самосъзна-

---

<sup>2</sup> Нататък Народният театър ще се изписва с абривиатурата НТ.

<sup>3</sup> Като най-активни участници в театралната рецепция на продукцията на НТ може да посочим фигури като Сирак Скитник, Стела Янева, Петър Увалиев и др.

ние на твореца, осъзнал необходимостта от естетическо култивиране и развитие на българското общество.

Идейната, естетическо-философска и културна политика на „Златорог“ Вл. Василев разгръща в юбилейната, десета годишнина на списанието, като огласява в тезисен вид програмните му принципи и отрежда съществено място в него на драмата, театъра и останалите изкуства. В тази първа естетическа рекапитулация критикът поставя най-общите задачи, които решава „Златорог“, като посочва, че то „не е списание на една школа“, че в него се срещат три поколения творци и акцентът е върху силата на индивидуалната творческа личност. Важна част от стратегията на изданието е представянето на различни актуално значими въпроси за развитието на драмата и театъра. Няма друго национално художествено списание, което в такъв мащаб да разглежда разнородни теми и проблеми, свързани с историята и теорията на драмата и театъра както в България, така и в основните културни центрове извън нея. Театралните сътрудници са сред най-изявените познавачи, специалисти, културни дейци и професионалисти в областта на театралното изкуство, реагиращи бързо и качествено с различни по жанр критически материали. Така българският читател получава прецизна, точна и синтетична картина на своя и чуждия театрален живот, чиито тези и оценки и днес са еталон на естетически вкус, норма и критерий.

Главният редактор отдела на театралната рецензия водеща роля сред критическите жанрове. Самият той е автор на около петдесет и пет публикации за театъра и още толкова рецензии в областта на литературата, операта, балета, танца, някои от които имат характера на по-разгърнати полемични статии. Респектиращо е делото му в областта на оперативната критика и неслучайно Вл. Василев определя рецензията като „най-острият и трепетен нерв на едно списание за съвременността“ („Десет години „Златорог“; 10, 10). Епохалното дело на критика го превръща в една от най-продуктивните творчески личности между двете световни войни, законодател на художествения вкус и уникален ментор в областта на естетическото. Удивителна е жизнеността на това творческо дело, отличаващо се с невероятна за българските условия продължителност, интензивност и резултатност. Ако направим съпоставка между мястото, отделено на литературната рецензия, и това на театралната, с удивление ще установим, че те са почти равностойни. В случая третираме театралната рецензия в по-широк план – не само като отзив за определена постановка, но и като преглед на театрални събития и факти от културния живот у нас и в чужбина: реферирание на книги, театрални сезони, театрални стилове и школи, актьорски изпълнения и гастроли и т.н.

Художествените, литературнокритическите и теоретичните материали за драмата и театъра са част от една по-цялостна визия на Вл. Василев за синтетичния принцип в изкуството – „на живописата, театъра и музиката е отделяно широко място, кой знае дори не следяхме ли понякога тия области по-отблизо, отколкото литературата“. Причините за този тип равностойност се крият в „разрасналия се интерес към тия изкуства“, в тяхната взаимосвързаност, както и в изграждането на „идеалния тип читател“, който е „разно-

странна широко синтетична личност“ – основна идея в естетическата политика на списанието.

## ОРИГИНАЛНИ И ПРЕВОДНИ ДРАМАТУРГИЧНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Родната драматургия почти отсъства сред художествената продукция в списанието. Причината отново е във високия естетически критерий на главния редактор и в художествените му пристрастия. В първите десет години се печатат само Йовковата драма „Албена“ (9, 7) и драматическият разказ на Георги Райчев „Приказка“ (1, 10). А през второто десетилетие на списанието се публикуват художествените текстове на Владимир Полянов „Човекът в огледалото“, драматически ескиз (12, 2), Н. В. Ракитин – „Самодива“, драматическа картина, (12, 10), и Д. Подвързачов – сатиричната драматическа поема „Общественото мнение“ (18, 10). От изброените текстове не личи особен интерес на главния редактор към драматургичния жанр като литература. Интересен е фактът, че през 20-те години на ХХ век излизат едни от най-значимите и емблематични за националната ни драматургия текстове, които остават извън „Златорог“. Модернистичните експерименти в драмата, завихрили се на страниците на „Хиперион“, са неприемливи за естетическите разбирания на театрална Вл. Василев, който винаги свързва драматургичната продукция със сценичната практика. За него появата на елементи на символизма и ангардизма в драмите на Б. Дановски, Ив. Грозев, Св. Камбуров-Фурен, Д. Караджов и др. са лишени от театралност – „имат поетическа стойност, но нямат сценичност“, споделя критикът в своя рецензия през 1943 г. (за пиесата на Ст. Загорчинов „Ръка Илиева“, 24, 8). В сравнение с модернисткия дух на „Хиперион“, който приютява експерименталните текстове в българската драма, „Златорог“ се проявява като списание с умерено консервативен характер в това отношение и не допуска на страниците си нито един авангарден драматургичен текст.

Заедно с това може да се посочат предпочитанията на Вл. Василев към драматическите творби на автори от кръга около „Златорог“, като Й. Йовков<sup>4</sup>, Г. Райчев, Н. В. Ракитин, Д. Подвързачов.

В списанието намират място и откъси от преводни драми в блестящия превод на сътрудниците на „Златорог“: Николай Лиливев превежда „Електра“ от Хуго фон Хофманстал (10, 7) и откъс от „Сид“ на Пиер Корней (15, 8); Ас. Разцветников прави превод на две сцени от „Тартюф“ (18, 4) на Молиер; Д. Подвързачов превежда сцени от второ действие на Грибоедовата пиеса „От ума си тегли“ (11, 8–9); младият и талантлив преводач от немски Димитър Стоевски публикува в свой превод две пиеси на Грилпарцер – „Вълните на морето и на любовта“. Сцена из трето действие“ (22, 9) и „Сафо“. Трагедия в

<sup>4</sup> Сътрудничеството на Йовков в „Златорог“ е съпроводено с редица разриви и общавания на писателя към списанието, възбудени от критиката на главния редактор по повод постановките на „Албена“ и „Боряна“ в Народния театър.

стихове. Сцена от четвърто действие“ (23, 6), както и откъс от „Орлеанската дева“. Действие първо. Сцена десета“ (24, 9) на Фр. Шилер.

Дебютната драма на Й. Йовков „Албена“ излиза в три поредни книжки на списанието през 1928 г. (9, 7–10). Поставена е на сцена през 1929 г. под режисурата на Н. О. Масалитинов. Сценичният вариант на пиесата, в който неизбежно се е намесил режисьорът, излиза в отделна книжка през 1930 г. и първата Йовкова драма получава своя окончателен вариант след сценичния си прочит. Вкусът на публиката, режисьора и критиката оставят своя отпечатък при окончателната ѝ преработка от писателя. Вариантът в „Златорог“ и окончателният вариант на пиесата имат някои различия. Спираме се на по-съществените, важни за текстологичните изследвания на Йовковите творби, чрез принципа на сравнителната типология.

В първо действие в публикувания в „Златорог“ текст отсъстват обширни ремарки, характеризиращи външния вид и поведението на персонажите, които най-вероятно Масалитинов привнася в текста на Йовков. В процеса на работа над пиесата режисьорът е изискал от писателя да уплътни в допълнителния текст редица етнографски, битови и характерологични белези, свързани с интериора, облеклото, говора и движението на артистите на сцената. Йовков присъства на целия процес на репетиции на текста и взема активно участие в изработването на сценичния вариант на драмата. Самият той ползва текстови матрици от предишните си разкази, като по облекло и речево поведение образът на Гунчо Митин в пиесата е прехвърлен от образа на Гунчо от разказа „По жицата“, характерът на хаджи Андрея ползва почти дословно образа на хаджи Драган от „През чумавото“, т.е. първата Йовкова драма е изпълнена с редица интертекстуални сегменти от познати вече текстове на разказвача. Ревнив към своята дебютна пиеса, Йовков изрично посочва в последната книжка на списанието от 1928 г., че забранява поставянето на текста без изричното му съгласие. В последвалото фиксиране на външността на отделните персонажи може да видим желанието на писателя да закрепил прочитаните образите около своята авторовата представа и да се избегнат залитания в различни крайности – от правоговора до сценичното поведение.

В края на първото действие на сценичния текст, отново в ремарките, се подсилва травмата в поведението на Куцар, който току-що е узнал от Сенебирски за изневярата на Албена. Ето двата текста, като в окончателния вариант се акцентира по-силно около разрастващата се вътрешна драма у Куцар.

I вариант, златорожки: *(Куцар гледа след него, след туй тръгва към мелницата, но се връща, сяда на пейката под чердака, отпуца ръце на коленете си и се замисля).*

II вариант, окончателен: *(Куцар остава на мястото си като треснат. След туй тръгва надясно, но изведнъж се сепва: откъм селото се чува гласът на Албена, която пее същата песен. Куцар слуша, връща се, сяда на пейката, отпуца ръцете на коленете си и се замисля).*

Във второ действие, първа картина на златорожкия вариант Сенебирски отново се среща с Куцар, след като Куцар е заварил Албена и Нягул във воденицата и е подслушал част от любовния им разговор. Сенебирски мотивира



Куцар да убие Нягул, а той ще има грижата за всичко, т.е. да го оневини, като му намери адвокат, и т.н.

Съкращаването на тази сцена от по-късния текст се свързва с нарастващата загадка около убийството на Куцар, със скриването зад кулисите на по-голямата част от мотивацията на персонажите, т.е. с новия тип драматургична техника, която Йовков разиграва в дебютната си пиеса. Акцентът не е към Сенебирски, чието поведение е ясно, а към видимата драма на Куцар и невидимите импулси и крайности в действията на Нягул. Във второ действие зрее кулминацията, която затяга все повече възела си около любовния многогълник Албена – Куцар – Нягул – Сенебирски, подсилван от магическото въздействие на Албена върху селяните, върху желанието им да я притежават и невъзможността да разрешат надигащите се противоречиви чувства в душите им. В златорожкия вариант на текста конфликтът Сенебирски – Нягул е по-ясно очертан, като Сенебирски се опитва да отвори очите на Куцар за изневяратата на Албена и да го мотивира да убие Нягул в пристъп на справедлив гняв, като по този начин освободи пътя си към Албена. В по-късната редакция на пиесата цитираният по-горе текст отпада, с оглед тайната и загадката, които се създават около убийството на Куцар. Краят на второ действие в първоначалния вариант завършва със заканата на Нягул да се върне, след като разпуснат църквата на Разпети петък и чукне клепалото, за да се разпръва с Куцар. Пъклените намерения на Нягул са само подсказани.

*Албена.* Ах, Нягуле, недей.

*Нягул. (Решително).* Не, ще дойда. Шом чукне камбаната, ще дойда. *(Излиза).*

*Албена. (Спира се сред стаята, отчаяно).* Ах, Боже!... *(Сяда на одъра, закрива очи с ръце и заплаква).*

Във варианта на „Златорог“ остава усещането у читателя за съучастието на Албена в убийството, т.е. тя трябва да му отвори и да го пусне в къщата през нощта, което е идея, дошла от едноименния разказ. В окончателния вариант Албена се противопоставя на Нягул и това е резултат от новото авторско разбиране за образа на героинята, което показва, че Йовков не драматизира разказа, а създава съвсем нова художествена творба:

Разказът обаче не трябва да се отъждествява с пиесата. В него, макар да са дадени някои елементи на драмата, липсват много епизоди, много лица и случки. Вън от това – което е и най-важното – самият образ вече на Албена в пиесата е друг, сложен е на друга етическа основа: тук Албена не само че не е замесена в убийството, не е съучастница в него, но нито го е искала, нито го е очаквала. Нейната виновност е само в отношенията ѝ с Нягула, които докарват катастрофата. Тя се разкайва, страда, не издава Нягула и, примирена и успокоена, готова е сама да поеме наказанието като изкупление на вината си.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup> Йовков, Й. За „Албена“. // Йовков, Й. Събрани съчинения. Т. 6. – София, 1978, с. 203.

Окончателният текст се движи в това смислово поле и сменя вината от Албена, което проличава и в по-късните реплики на Албена пред множеството, при извеждането ѝ от стражарите.

От направения сравнителен прочит на двата варианта на пиесата ясно личи изместването на акцентите към образа на Албена и към колективния образ на селото, направени под влиянието на различни фактори: критическите бележки за литературния текст на пиесата, виждането на режисьора Масалитинов и еволюцията на самите автори търсения.

Представлението на пиесата обаче се посреща критично от редактора на „Златорог“<sup>6</sup> и е причина за рязкото отдръпване на Йовков от списанието за няколко години. Епическите похвати, които използва писателят в драматургичния си дебют, предизвикват недоволството на Вл. Василев и идеята, която той подхвърля, че пиесата не е решена в ключа на Чеховата техника, е по-скоро вярно напирано сравнение с Чеховата поетика и препраща по-късните изследователи именно към Чеховия драматургичен наратив. Йовков създава една изцяло новаторска пиеса, написана в непознат до този момент за българската драматургия стил: всеки един образ е конструиран по нов начин, не само Албена присъства енигматично, но и останалите персонажи, като Куцар, Сенебирски, Нягул, дори дядо Власьо и Гунчо Митин имат своето амбивалентно поведение в действието на творбата. Двигателят на техните действия и постъпки в голямата си част остава скрит за читателя и зрителя. Новият драматургичен похват на Йовков е свързан с ролята на недоисказаността, мълчанието и *тайната*, която персонажите носят в себе си. Докато театралът Вл. Василев държи на прозрачната мотивационна система в постъпките на персонажите – всичко трябва да бъде видимо и разчетено на сцената, да няма тайни. Йовковите герои се изплъзват от примката на еднозначния прочит и причинно-следственото сценично поведение. Особено показателен в това отношение е образът на Куцар – раздвоен между своята груба и първична природа и моралните си патриархални устои на честен човек и дълбоко чувствителна душа. Този външен драматизъм, който постоянно е обект на реконструкция, поражда една от посоките на преработка на пиесата и предизвиква негативната критика на Вл. Василев.

Интересно е да се обърне внимание и на още един драматургичен текст, появил се през второто десетилетие от издаването на списанието. Това е експерименталният драматически ескиз на Вл. Полянов „Човекът в огледалото“. В този случай Вл. Василев видимо нарушава своя принцип и дава трибуна на един новаторски текст най-вече заради пристрастието му към автора Вл. Полянов, завършил режисура в Полша при прочутия режисьор Леон Шилер, който е ценен от главния редактор на „Златорог“.

Драматическият разказ на Г. Райчев „Приказка“, както и драматическата картина „Самодива“ от Н. Ракитин, публикувани в „Златорог“, нямат характер на същински драматически произведения и се явяват зародишна фор-

---

<sup>6</sup> Рецензията се коментира в раздела за театралната критика на Вл. Василев на страниците на списанието.

ма на още неосъществени текстове. Тяхната поява в списанието може да се обясни с желанието на Вл. Василев да поощри своите сътрудници в техните експерименти.

В продължение на цялото течение от 24 годишнини главният редактор публикува откъси от седем преводни драматически произведения. С изключение на превода от „Сафо“ всички останали текстове влизат в репертоара на Народния театър. Те функционират на страниците на списанието и като рекламен елемент, който ще подтикне читателите да посетят съответната постановка по дадения превод. Владимир Василев има висок стандарт за българския превод на чуждия драматически текст. Пуликуваните преводи са на образцови класически автори като Грибоедов, Корней, Молиер, Шилер, Грилпарцер или Хофманстал, а техни преводачи са Н. Лилиев, Ас. Разцветников, Д. Стоевски, които задават нормата за успешен драматически превод. Често пъти преводните творби са съпътствани от литературен и сценичен анализ, който проследява редица особеностите на драматическия текст при трансформацията му от чуждия език на български.

Най-ранната публикация с подобна насоченост е от Асен Разцветников – „Един превод“ (11, 5–6). Рецензията разглежда превода на Н. Лилиев на „Електра“ от Хофманстал. Авторът тръгва от особеностите на поетическия превод, в който трябва да се предаде „аурата на думите“, „онова, което те внушават“. Следващият етап е драматургическият анализ на пиесата, който полага трите героини – Хризотемис, Клитемнестра и Електра, според една почти Фройдова класификация съответно в сферата на „човешкото“, „подчовешкото“ и „надчовешкото“. В отзива на Николай Дончев<sup>7</sup> за превода на „Сид“ от Н. Лилиев по случай излизането му в книжно тяло (21, 9) е изтъкната „огромната, безшумна и безименна работа“ на артистическия секретар в Народния театър, който работи върху езика на всяка пиеса, и „над нея е минало „тънкото перце“ на Лилиев по свидетелството на Подвързачов, така че всички пиеси „се явяват в съвсем ново словесно руно, везано от търпеливата и артистична ръка на поета на „Лунни петна“. Особеност в Лилиевия стил на работа с оригинала е, че „не „транспозира“ механично, а претворява“, прилага „същото усилие, каквото имаме при създаването на една оригинална творба“.

Публикацията на д-р Ганка Найденова „За българския превод на Грилпарцер“ (24, 9) продължава линията на Н. Дончев за обглеждане на качествата на стихотворния превод за сцена. Авторката поставя нов съвременен критерий – „ритъмът в стиха“ при транспонирането му на родния език. И сочи преводите на „Електра“ от Н. Лилиев, на „Горе от ума“ от Дим. Подвързачов и на „Херман и Доротея“ от Ас. Разцветников като епохални от тази гледна точка.

Преводите на младия лекар Димитър Стоевски<sup>8</sup> на двете драми на Грилпарцер „Сафо“ и „Вълните на морето и любовта“, а също и на „Орлеанската

<sup>7</sup> Николай Дончев е вещ преводач от френски език. Рецензията сочи, че един преводач трябва да владее до съвършенство езика, от който превежда, и да има широка обща култура.

<sup>8</sup> Димитър Стоевски е лекар, рентгенолог по професия, завършил с докторат в Грац. На страниците на „Златорог“ се изявява като талантлив преводач от немски език.

дева“ от Шилер са окачествени като „интересна стъпка“ от Г. Найденова. Тя прави връзка между състоянието и развитието на родния език и възможностите, които той предлага за адекватна изява на преводача. Авторката прави тънкото филологическо наблюдение, че стиховете на Ботев предоставят необходимата стилска гама за интерпретация на Шилер, в резултат на което Нешо Бончев през 1871 г. публикува превода си на „Разбойници“. Грилпарцер представлява друга езикова загадка. Корените ѝ лежат в австрийския барок и рецензентката го определя като „първия голям майстор на тая магия на неизказаното“. Тъкмо тази магия е уловил в своя превод Д. Стоевски – теза, подкрепена с примери от монологична и диалогична реч. Изключително плодотворна е идеята на авторката преводните произведения да се разглеждат като част от историята на развитието на българския слог.

Тук бихме включили още и рецензията на Н. Дончев за превода на Лъчезар Станчев на „Училище за жени“ от Молиер (21, 8). Авторът отбелязва четири качества на този превод. Той е първият стихотворен превод на това произведение. Пълната и звучна рима на български е предадена като „съставна рима“. Авторът допуска поетическа волност в полза на превода, а последната особеност е „непринуденост, лекота и естественост на ритъма, както и на римата“.

И четирите рецензии свидетелстват за професионализирането на отношението към преводната драма, за търсенето на връзката ѝ с българската книжнина като език и на специфичните ѝ особености като представител на литературен род – драмата.

## ЛИТЕРАТУРНИ РЕЦЕНЗИИ ЗА БЪЛГАРСКИ ДРАМИ

На страниците на списанието литературоведските анализи и коментари на българската драматургична продукция са много ограничени и са свързани с културната и художествена политика на „Златорог“. За разлика от него модернистичният „Хиперион“ публикува и коментира редица експериментални текстове на модерната българска драма, които не намират място на българската сцена. Така естетическият диалог между двете списания се разминава по отношение на модернистичния канон в драмата. В рамките на чистия жанр само три са литературните рецензии за български пиеси: от Васил Пундев – „Томирис“, трагическа поема от Л. Стоянов“ (2, 3); от Константин Константинов – „Драматично сказание на Николай Райнов“ (4, 7); от Георги Константинов – „Еленово царство“, драматическа легенда от Г. Райчев“ (11,1).

В рецензията си В. Пундев определя драматическата поема на Л. Стоянов като „несполука“ и доказва тезата си с анализ на основните поетологични елементи на текста. От една страна, пиесата има „добри лирически качества“, но авторът не се е справил с „по-сложната форма и композиция“ на драматическата поема. Историческият сюжет е „осветен несполучливо“; липсва „стилизиране на съдържанието“; „съвременното психично съдържание трябва да се живее в миналото“; персонажната система трябва да се редуцира,

като останат най-необходимите герои – Исперих, Томирис и войската; драматургическата тежест трябва да падне върху Исперих, а не върху Томирис; Томирис е интерпретирана „повече като жена-сестра, майка и съпруга, а не любовница“; четвърто действие според критика е излишно. Прави впечатление, че естетическият филтър на реалистичния прочит не пропуска символично-мистичните елементи на модерния драматургичен текст на Л. Стоянов. Естетическите дискусии „за“ и „против“ автентичния символизъм на писателя, разгорели се по страниците на списанието, влияят негативно върху рецепцията на неговата драматургия.

Драматическото сказание на Николай Райнов „Имало едно време“ се интерпретира от Константин Константинов в жанра на „историческата легенда“, чиято основна идея лежи в „безплодния и трагичен път на мечтателя, безутешната самота и непотребност на Човека тук долу на земята – и миражът на последната едничка утеха в сиянието на „отвъд – на приказката“. С професионализъм и вещина критикът разполага пиесата на Райнов в контекста на творби от писатели като Достоевски, Ибсен и Мережковски. Творбата е разпозната в жанра на „драматико-трагическото видение“. В структурно-композиционен план критикът отбелязва нарушеното равновесие в текста на пиесата: прологът и първо действие натежават спрямо второ и трето действие, които се отличават с повече „пластичност и динамика“. Константинов говори за премерена „експресивна декоративност“ на текста и високо оценява стилистиката му: „художествено опериране с ефектите, строго изработен диалог, език стегнат, звънтящ и чист, образи, които внушават и пръскат дъха на една съживена древност“. В образите на основните протагонисти Владимир и Светла той открива „някои несъвършенства“, но като цяло остойностява пиесата като „най-хубавата от всички български исторически драми до днес – еднакво историческа и съвременна, толкова българска, колкото и общочовешка“. Като модерен естет и ерудит, К. Константинов прави ценен поетологичен анализ на мистичното сказание на Н. Райнов, за да го защити като интересен експеримент в областта на модерната драма.

Литературната рецензия от Г. Константинов за драматическата легенда на Г. Райчев „Еленово царство“ поставя общия въпрос за рецепцията на „нашето незакрепнало, създаващо се драматическо изкуство“, по-точно за символистичната драма и нейния сценичен прочит. Критикът се спира върху жанровата същност на драматическата легенда, чийто произход идва от „легендата и народното творчество“, докато „цялата мотивировка и образност на „Еленово царство“ са авторови“. Текстът се налага със своята „приказна, романтична чистота“. Образът на Алгара носи „идеята за изкуплението“ и „неподелимост на сърцето между Алкмен и Кардам“. Стиховата организация на текста е построена върху „бели и римувани петостъпни ямби“, които се доближават до езиковия изказ в символистичната драма. Идеите на Г. Константинов се явяват своеобразно продължение на естетическите виждания на „Мисъл“ за съвременната художествена интерпретация на фолклорни теми и мотиви.

Тук е необходимо да се обърне внимание на факта, че повечето театрални рецензии на страниците на списанието следват двойствената природа на дра-

матургичния текст като фокусира вниманието си върху неговите литературни достойнства и заложената в тях сценичност. Така театралните рецензии в списанието се явяват и част от литературната история на българската драма с анализите си върху поетологическите качества на литературния текст. В тази връзка водещи са театралните рецензии на главния редактор върху текстовете от класическия драматургичен канон – „Албена“, „Боряна“, „Майстори“, „Големанов“, „Златната мина“ и др., които съчетават в себе си погледа на литературния критик и театроведа и които обстойно ще бъдат анализирани в театралнокритическата персоналия на Вл. Василев.

В заключение на този раздел ще се позовем на реферираната от Вл. Василев статия на Корадо Роси „Една италианска статия за българската драма“ (14, 10). Тя излиза в италианското списание „Модерна култура“ със заглавието „Съвременният български театър“. Критикът разглежда обстойно материала за генезиса на българската драма, като се спира на по-важните моменти в нея. Статията е белязана с погледа на чужденеца, който представя своя канон за българската драма. В началото са фигурите на Д. Войников, В. Друмев и Ив. Вазов. Последният в историческите си драми „прави напредък в структура и техника“. Като следващ етап е посочена драматургията на П. Ю. Тодоров, който се стреми към „създаване на български стил на театъра и нов вид българска драма“. Към него е причислен и П. К. Яворов – „първият български драматург, който търси да създаде психологическа драма“. В следвоенния период броят на драматическите автори се увеличава, като сред тях се открояват Ст. Л. Костов, Р. Стоянов и Й. Йовков, за когото авторът твърди, че е „обичан от българската публика“. Корадо Роси отбелязва липсата на „социална драма“ в българския театър. В материала проличава пристрастието на италианския автор към драмите на Димитър Шишманов, в които открива „гротесковия стил на Пирандело и Киарели“. Споменава още драмите на Н. Райнов, Д. Калфов и Ст. Савов като важни за развоя на българския театър. В заключение Роси резюмира, че „българският театър не притежава още един автор, който да е стигнал съвършенство и такава оригиналност, че да може да говори за „свой“ театър и „свой“ стил“.

## ЛИТЕРАТУРНИ ОБЗОРИ НА ЧУЖДЕСТРАННАТА ДРАМАТУРГИЯ

В този раздел ще коментираме литературните статии, провокирани от актуалния театрален живот по света. Те представляват анализ на литературни феномени, които все още нямат театрална рецепция, каквато предполага драмата като литературен род. Публикациите са по повод юбилеи на драматурзи, смърт или годишнини от рождението им и хвърлят светлина върху творческото им дело. В ролята на литературен критик на „Златорог“ Н. Лилив анализира предимно драматурзите, които превежда и чиито пиеси са поставени на сцената на НТ. В „250 годишнината от смъртта на Пиер Корней“ (15, 8) той фокусира погледа на читателите върху годишнината от смъртта на



френския драматург на класицизма. Според критика персонажите на Корней са „образци на съвършен нравствен живот“, водени от мотива за дълга и „трагическата необходимост, с която го носят“. Посочено е значението му като „основател на френската трагедия“, направено е кратко представяне на трагедията „Сид“.

Във връзка със смъртта на Хуго фон Хофманстал Н. Лилиев публикува литературнокритическия обзор „Хуго фон Хофманстал“ (10, 7), в който представя творчеството на големия австрийски драматург. Лилиев разчита неговата оригиналност в свойството му „да споява строгата традиция със съвременна чувствителност и да създава от заетия вечен сюжет нещо свое“. Отбелязва плодотворното сътрудничество между Хофманстал и Макс Райнхард в постановките „Едип и сфинксът“ и „Всеки“, осъществени на площада в Залцбург. За тях е характерно, че бележат „обрат към народното, към вечното“, т.е. Хофманстал открива в мистериите на Средновековието „нови възможности за претворяване“. Стиховете му, подобно тези на Рилке, се отличават с „музикалност и тъжно-сладка меланхолия“, а в драматическите произведения се отразява „така ясно духа на старата австрийска столица до войната“. Лилиев обръща внимание на ролята на Райнхард в театралната интерпретация и популяризиране на изкуството на Хофманстал: „С Райнхард то пуска дълбоки корени и получава внушението на живот, който може да бъде вечен.“

По повод смъртта на сръбския комедиограф Бранислав Нушич<sup>9</sup> през 1938 г. Н. Лилиев представя под формата на бележка (19, 1) житейския и творчески път на сръбския писател. В нея отбелязва, че Нушич е автор на 30 комедии и драми, „изпъкващи с оригиналните си типове и с майсторски сплетените интриги“. Като основно негово качество посочва умението да бъде „народен“, което включва „лекота на израза и липса на всякакъв стремеж за литературска сериозност“. Подчертава, че е „главен създател на националния репертоар за сръбския театър“ и е бил „деятел за сближение между българи и сърби“.

По случай 60-годишнината от рождението на големия съвременен немски драматург Герхард Хауптман в германската преса излизат мнения от бележити писатели за творческия му лик. У нас Константин Гълъбов в своя текст „Мнения за Хауптман по случай юбилея му“ (4, 2) разсъждава върху изкуството на юбиляря. За едни „трагическият герой на Хауптман е винаги човекът, чието сърце няма сила да се запази от ожесточеността на други сърца“. За други основната същност на естетиката му е комбинацията от „поезия и правдоподобност“. Критикът цитира естетическите оценки на Ст. Цвайг, К. Балмонт, Х. Бар за Нобеловия лауреат. Гълъбов не ни лишава от саркастичния си коментар: „У нас, обаче, дето вестниците хроникират смъртта на всяка муха, юбилеят на Хауптман мина съвсем незабелязано. А той е наисти-

---

<sup>9</sup> Юрист по образование, Нушич работи като уредник на театрите в Белград, Сараево, Скопие, както и като окръжен управител на Битоля. Първата му книга, „Разкази на един ефрейтор от Сръбско-българската война, 1885“ претърпява няколко издания. Създател е на 20 тома повести, романи и комедии. Притежава „духовитост и умението да разказва леко, достъпно“.

на некоронованият крал на днешна Германия, комуто и ние, както и всички други народи, дължим не малко. Да се поклоним пред беловласия крал!“

Димитър Стоевски, преводач на драматургията на Франц Грилпарцер в България, публикува портрет на писателя по случай 150-годишнината от рождението му (22, 9). В него посочва жалонните произведения в творчеството му и основните им характеристики<sup>10</sup>. Преведената у нас трагедия „Вълните на морето и на любовта“, основаваща се върху преданието за Херо и Леандър, е коментирана от д-р Кр. Кръстев, който още през 1895 г. в сп. „Мисъл“ я нарежда до „Ромео и Жулиета“ от Шекспир. В „Грилпарцеровата Сафо“ (23, 6) преводачът Д. Стоевски прави анализ на пиесата за трагичното раздвоение на човека „между действителността и фантазията мир“. Съдбата на Сафо е повод да се осмисли призиванието на поета. Той е „избранник, жрец, различен от останалите люде, отрича се от всекидневното битие, за да запази божествените дарове на душата си“. В това тълкуване преводачът прозира „дълбока лична изповед“ на поета. Според него „по хармоничен строеж“ трагедията напомня „Гьотевата Ифигения“. Грилпарцер е оценен като един от класиците на австрийската литература. Обърнато е внимание на активната му рецепция през военновременните години, когато се създава култ към неговото творчество, а пиесите му не слизат от немските сцени.

В „Стогодишнината на Ибсен“ (9, 2–3). Вл. Василев отбелязва честването на юбилея на норвежския драматург с оглед промяната на неговата рецепция след войната. Наблюденията му са, първо, в психологически план – че промените в психиката на следвоенния човек налагат твърдението за относителността на истината, докато Ибсен в творбите си прилага мярката за абсолютната нравственост и затова драмите му са „абстракция на живот“, а решенията „идат като приложение на един неумолим нравствен закон“. Второ, растящото чувство за социалност след войните води до преодоляване на „Ибсеновия индивидуализъм“. Критикът сравнява поетиката на Ибсен с тази на древногръцката драма и установява, че при Ибсеновите персонажи трагедиите са лични и „твърде много идейни“. Актуалността на драмите му е видяна в посока на „героичната романтика“. В заключение се изказва предпазливата оценка, че Ибсен „е от ония велики, към които винаги ще се връщат – без да бъдат постоянно при тях“.

Вторият юбилеен брой на списание „Златорог“ от 1934 г., посветен на 20-годишнината от смъртта на поета П. К. Яворов, легитимира нови и непознати за

---

<sup>10</sup> Грилпарцер дебютира с трагедията „Бланка Кастилска“, написана под влияние на Шилеровата творба „Дон Карлос“. Следва „Прародителка“, „драма на съдбата, с тази разлика, че не показва онази абсурдност“, характерна за други автори, негови съвременници. В основата на сюжета е „проклятие, което връхлита потомъка заради греховете на предците“. Произведението се радва на огромен успех. За майсторска творба на Грилпарцер Д. Стоевски посочва „Сафо“, написана под влияние на романа „Корина“ от Мадам дьо Стал с идеята, че „духовната значимост на жената води неизбежно до крушения на сърцето“. Байрон определя тази творба като „величава и възвишена“. Следва трилогията „Златното руно“ („Гостолобец“, „Аргонавти“ и „Медея“), като най-успешна е посочена „Медея“, излагаща контраста между „азиатското варварство и елинската култура“. Историческата драма на Грилпарцер „Щастието и краят на крал Отокар“ е забранена от цензурата.

широката аудитория черти от профила на театрална Яворов. В раздела „Литературни статии“ на списанието Вл. Василев изважда и обнародва от архива на твореца<sup>11</sup> познатите днес на специалиста драматургични разбори на Яворов на две пиеси: „Молнарвият „Дявол“. Драматургически разбор“ (15, 9) и „Седемнайсетгодишните“. Драма от М. Драйер. Драматургически разбор“ (15, 10). Текстовете са предназначени за четене пред актьорите на НТ преди започване на репетициите на посочените пиеси за театралния сезон 1909/1910 година<sup>12</sup>.

След войните интересът към белгийския драматург Морис Метерлинк продължава с проследяването на негови интервюта в чуждестранния печат. В „Равновесието“ на Метерлинк“ от Анна Каменова (4, 10) се аниотира интервю с автора. В него се констатира новият психологически климат след войната, който води до отчуждаване на поколенията и смяна на символизма с „обективен вътрешен реализъм“. В различни интервюта Метерлинк изтъква промени в значението на понятия като „гражданска добродетел“ и „патриотизъм“. Статията на Йордан Мечкаров „Най-новите драми на Метерлинк“ (2, 3) представя последните пиеси на драматурга – „Бургместерът на Стилмонд“ (1919) и „Солта на живота“ (1919), характеризирани като военни драми или „драми на пропагандата“. В тях авторът пренася модела на пиесата „Монна Ванна“ във военновременните години, като акцентира върху готовността на жената да се жертва за любимия мъж.

В текста си „За Франк Ведекинд“ (5, 5) младият критик Иван Перфанов<sup>13</sup> прави обзор на току-що публикуваните в Мюнхен възпоменания на близкия приятел на Ведекинд Артур Холичер. В публикацията се дава подробен преглед на житейския път и творческата биография на писателя. В центъра са поставени модерните проблеми на пола и еротиката, като се отбелязва, че драматургът „не е перверзен“, „има моралистични възгледи“ и се явява „може би последен рицар на капиталистическата култура“. Литературно-критическият анализ на Перфанов на пиесата „Маса-човек“<sup>14</sup> в публикацията „Masse-Mensch“ от Ернст Толер“ (3, 7–8) запознава българския читател с контекста на възникване на пиесата, като обрисова прелома, настъпил в психиката на колектива след войната. Промените водят до „издигането на човека и човечеството като центрове на един нов живот“. Посочват се основните драми на Толер – „Преврат“ (1917), „Die Maschinenstürmer“ (1922) и „Човек-маса“ (1922). Поетиката на пиесата е представена като „видение“, „страхотни марионетки,

<sup>11</sup> „Останали са у мене ръкописите, освен на „Дяволът“, още и на пиесата „Седемнадесетгодишните“ от Драйер и бележки за П. Ю. Тодоровите „Зидари“ – как трябва да се изменят някои места и реплики. Ще бъдат напечатани в последния V том на Яворовите съчинения“.

<sup>12</sup> В книгата си „Пейо Яворов – пътят към драмата“ (1962) Ганка Найденова анализира драматургическите му интерпретации, но без да се позовава на тяхното първо публикуване от Вл. Василев на страниците на неговото списание.

<sup>13</sup> Иван Перфанов сътрудничи на „Златорог“ през 1922–1924 г. с литературнокритически материали за немското изкуство, драма и театър, които изпраща от Германия, където учи стопански науки.

<sup>14</sup> Пиесата е преведена и поставена от Г. Милев през април 1923 г. в театър „Ренсанс“.

движени от едно предчувствано „трябва“ на съдбата. Основният конфликт в творбата е противопоставянето между интелигента – човек, и човека – маса: „масата е в разгара на борбата, тя пролива кръвта на човека“. Перфанов открива в тази експресионистична драма влияние от миросгледа на Достоевски. Успехът на пиесата според него се дължи на поставянето в центъра ѝ на „трагизма на интелигенцията в днешно време“.

В обзорната си статия „Тенденции в новата немска драма“ (23, 7) студентът в Германия Иван Гърчев представя развойните процеси в съвременната немска драматургия, като демонстрира пространни познания за тях, улавя и анализира най-типичната черта на актуалното драмопроизводство под егидата на националсоциализма. Разсъжденията му тръгват от пиесата „Цезар и Клеопатра“ на Бърнард Шоу, която интерпретира по модерен начин класическия сюжет – осъвременената класика „става знаме и любимо занимание на германските драматурзи“ и ражда двете основни съвременни направления: задълбочаване в националните идеи на историческата героика и търсене на нови извори и конфликти за политическа драма в Древния Рим и Елада. Авторът коментира въпроса за подтиците в немския театър към драми с антични мотиви. Според него митологията на древния свят и големите исторически примери обясняват образа на съвременността. Драматурзите търсят в миналото „изключителна духовна сила в една ярка драматическа фабула. Затова на немската сцена древните гърци и римляни като че са родени в Германия и имат немско поданство“. Отдалечените и забулени в мъгла събития омагьосват, увличат и убеждават – особено когато са обвити в мантията на романтизма, преплетен с подсилен идеализъм. Съвременната драма с античен костюм господства в немския репертоар – за илюстрация са изброени заглавия като „Александър“, „Цезар“, „Антигона“, „Ифигения в Делфи“, „Смъртта на Емпедокъл“, „Медея“, „Амфитрион“, „Ахил между жените“ и т.н. Само за Цезар, след образците на Шекспир и Бърнард Шоу, са писали съвременните немски драматурзи Ханс Шварц, Бернт фон Хайзелер, Ханс Ребер, Валтер Шефел. А постановките откровено препращат към съвременността: „... в Дойчес театър ни показват модерен Цезар, който е с бръсната глава и с жест, походка и интонация на гласа, които напомнят фигурата на Мусолини“.

Славянските литератури са представени с обзорни материали за чешката, полската и руската литература. Известният български славист Борис Йоцов в статията си „Съвременната чешка литература“ (5, 6–7) разглежда един от най-оживените периоди в чешката литература непосредствено след Първата световна война, когато авангардният дух намира своето изражение в драмата. Публикацията представя в историко-теоретичен план една цялостна панорама на модерните експерименти и авангардни почерци в чешката драматургия. Той оценява драмата „R. U. R.“ на Карел Чапек като най-стойностното явление в съвременната чешка драматургия, плод на философското течение витализъм, допълнено с „поетически примитивизъм, русоизъм и сенсуализъм“. Същата драма и творбата на братята Карел и Йозеф Чапек „Из живота на насекомите“ са определени като съчетание на експресионизъм и кубизъм. Споменати са и други драматурзи, като Лев Блатни с произведенията: „Три“,

„Кококодак“, „Светът танцува“ и Ян Бартош с „Огромният пеликан“. Социалното и пролетарското изкуство е представено в драмата с творбите на вече посочения Лев Блатни и Честмир Йержабек с „Преселници“ и „Нови знамена“. Сериозният преглед, направен от Б. Йоцов, изтъква драмите „Тълпи“ на Фр. Шалда и „R. U. R.“ от К. Чапек като „най-интересни и значителни моменти днес на славянската художествена мисъл“. Критикът се спира на характерното за чешкия авангард течение поетизъм, представено като „игра“ и „опиянение от красотата на света“, и формулира особеностите в поетиката на авангардната чешка драма – премахване на „надмощието на словото“, тенденция, която се корени в „пантомимата на Таиров, синтетичния театър на Маринети, опита на Биро, който пише комедия за акробатите“. Белезите на модерния авангарден театър намират пълно развитие в тогавашната чешка драма, превръщайки нейния авангарден дух в световен феномен.

Рецепцията на чешката литература продължава с интересния литературен портрет на Карел Чапек (8, 10) от литературния критик Георги Цанев. В него личи възхищението от творческата личност на писателя и се прави оценка на неговата драматургия. Българският критик формулира два главни проблема в творчество му: „машинизирането на живота при днешната индустриализация и големите светоспасителни идеи“. Първият проблем е разгледан от „биологично гледище“ и е посочено как с пиесите си „P. U. R.“ и „Рецептата на Макропулос“ Чапек създава утопии. Вторият проблем е разгледан в „политическата комедия“ на братя Чапек „Адам създател“, „най-жестокото изобличение на революционния титанизъм и свръхчовещина“, пиеса, наситена с „твърде интересни идеи, хрумвания и остроумен хумор“, както и в сатиричната им комедия „Из живота на насекомите“, определена като „мрачна пиеса“, в която доминират „песимизъм“, „скептицизъм“ и „ирония“. Двете пиеси са оприличени на „някагашните мистерии“. Цанев високо оценява продукцията на чешкия писател, едно от най-значимите имена в чешката драматургия между двете войни.

Специалистът по полска литература Боян Пенев насочва вниманието си към феномен в рецепцията на полската литература, а именно трагедията „Иридион“ от Зигмунд Красински<sup>15</sup> в превод на Анастасия Ганчева (3, 7–8). Красински, заедно с Мицкевич и Словацки, са най-видните представители на полския романтизъм. Критикът предлага задълбочен коментар на естетиката на драматурга и го определя като „ярък представител на поезията и философията на мистицизма“, а трагедията на 24-годишния тогава автор характеризира като „пророческото вдъхновение на ясновидеца“. Особена черта в творчеството на Красински се явява неговото вглъбяване в „духа на полската история и народ“. Големият романтик разглежда битката между доброто и злото, като в неговата трагедия надделява силата на злото. Авторът също така се стреми да „въплъти идеята на свободата“, разкъсвана между „насилието“ и

---

<sup>15</sup> Зигмунт Крашински (1812–1859) е полски поет романтик и драматург, философ, класик на полската литература. В списанието фамилията му е изписана като Красински.

„християнската любов“, като в това противоборство отстоява християнските идеали.

В „Златорог“ се въвежда традицията за разширяване на публикуваните преводи с литературни анализи и бележки за съответните текстове и автори. Със статията си „Комедията на Грибоедова и ние“ (11, 8–9) Г. Константинов продължава своя интерес към литературната рецепция на драматургическия текст. Авторът отбелязва, че комедията на Грибоедов предизвиква жив интерес и има голям успех поради наложилото се в България просветителско разбиране за театъра като „обществен форум“. Според него „От ума си тегли“ полага началото на класическия период в руската литература. Константинов се спира и върху рецепцията на творбата, която като политическа комедия разделя руското общество на два полюса. Пиесата се разглежда като сатира. Протагонистът Чацки е сравняван с Алцест от Молиеровия „Мизантроп“. Авторът смята, че Грибоедов следва техниката на посочената Молиерова комедия и прави подробен анализ на персонажите.

Особено внимание през годините списанието отделя на развитието на италианската драма и театър, като една от социално-политическите причини е сближаването на българската и италианската царска фамилия. През 1926 г. на страниците на „Златорог“ д-р Милко Ралчев публикува пространната статия „Италианската лирична драма“ (10, 6), в която разглежда основните белези на този вид драматургия. Лиричната драма е определена като една от жанровите доминанти в съвременната италианска драматургия. Акцентът е върху специфичния стил на драмите на Габриеле Д’Анунцио, посочен като първомайстор в жанра. Статията маркира развитието на лирическата драма, а сред множеството автори (повечето епигони на Д’Анунцио) са отделени Ерколе Морсели и Сем Бенели. Според Ралчев общото за тримата драматурзи е лиричният език, „с патоси и каданси, особеното състояние на напор към нещо свърхчовешко“, „трагичната преплетеност на човешките нагони и инстинкти“. В заключение е направен изводът, че в Италия „лиричната драма още държи надмощие, наред с гротескната (Пирандело) и с драмата на интимистите (Фаусто Мария Мартини)“.

На страниците на „Златорог“ се коментират и различни аспекти на италианската драма в нейната неразривна връзка с театъра, особено когато става дума за театъра на маските и неговата импровизаторска същност. В това отношение много ценен е обзорно-историческият преглед на генезиса и развитието на италианската комедия дел арте и по-късните ѝ модификации през вековете от италианския българист Енрико Дамиани. Студията си „Театър на маските“ (10, 10) ерудираният изследовател пише специално за списанието. С изложението на богат документален материал и с изводите си изследването му и до днес е запазило своята актуалност и значение за историята на италианския театър. В него се прави пълна реконструкция на историческите основания за възникването на комедия дел арте и се проследяват промените, които претърпява през различните епохи на италианската култура. Авторът подробно разглежда типологията на маските персонажи – Пулчинела, Бригела, Арлекино, Панталоне, Коломбина, Доктора, Капитана, с техния произход



от различни географски и социални топоси на Италия, с характерната за всеки един от тях сценична маска. Театърът е създаден от актьори, които импровизират сюжетите и няма запазени писмени текстове. Разцветът на комедия дел арте продължава два века – от XVI до XVIII в., като пътуващите трупи разнасят и популяризират въздействието на маските зад граница – Франция, Германия, Испания, Португалия, Англия, и оказват силно влияние върху развитието на националното комедийно изкуство в тези страни. Авторът разглежда и предпоставките за разпада на този театрален феномен. Реформата осъществява Карло Голдони, който разширява писмената част, „премахва произвола на актьора“ и по този начин ограничава неговата импровизация – сърцевината на комедия дел арте, като ориентира жанра към „комедия на характерите“. Последно прибежище на жанра се оказва кукленият театър на буратините, „важна страница от историята на театъра“.

Съществен е интересът на списанието към творчеството на големия италиански драматург и Нобелов лауреат Луиджи Пирандело с публикуването на четири статии и бележки, в които авторите разчитат новаторската поетика на Пирандело в контекста на философските идеи на Бергсон, на прагматизма и релативизма. Очеркът на италианския театрален критик Лучио Д'Амбра „Русата брада на Пирандело“ (7, 1) не разглежда драматургията на Пирандело. Централен проблем в него е самотността на твореца, който, предприел своето „разследване на живота“ чрез драмите си, постепенно изгубва живота, живеейки във и чрез героите си. Впечатляващият текст е превод на Фани Попова-Мутафова. „Всекидневният“ приятел на Пирандело си спомня, че световноизвестният драматург в младините си не е отивал по-далеч от Шекспир и Голдони и до петдесетата си година е смятал театъра за „голяма детска играчка: картон, кукли и тел“. И тогава, за не повече от седмица, пише комедията „Всичко за добро“, „изкалъпена от неизчерпаемата лаборатория за проза“. Приятелите му я смятат за еднократна прищявка. Но прекъсвайки започнатия роман „Някой, никой, сто хиляди“, Пирандело създава следваща комедия. За седем или осем години – вместо една нова глава на романа, написва „едва-едва“ 30 пиеси. Тогава се ражда пиранделовската формула: „Един човек или живее своя живот, или го пише“, формула на удивителния интелектуалец еквилибрист, „който си играе с идеите, сякаш с котка на килима“.

Най-стойностното критическо представяне на Пиранделовата драматургия в „Златорог“ прави критикът Петър Йорданов<sup>16</sup> в статията „Театърът на Пирандело“ (24, 2), публикувана няколко месеца преди неочакваната му смърт. Авторът не търси оригинален прочит, а запознава българския читател с основните тези в изследванията, посветени на сицилианския нобелист. Театърът на Пирандело е театър на рефлексията, наситен с интелектуализъм. Но това не е театър на абстрактни философски тези, защото са показани като изживени и преживявани проблемите на личността. Основният драматиче-

---

<sup>16</sup> Петър Йорданов е сред най-младите златорожци, завършва философия в Софийския университет, една година специализира в Оксфорд, две години в Рим, където защитава докторат. Умира през 1944 г. при бомбардировките над София.

ски конфликт при Пирандело е вътрешен за съзнанието – раздвоението и непознаемостта на една губеща се в себе си мисъл. „Банална истина е, че в очите на другите личността се разпада на многобройни аспекти, и че нейното тъждество – вън от самата нея – е фикция. Когато множествеността на аза става вътрешна на съзнанието, очертанията на характера избледняват под анализа на мисълта“. Чрез този анализ без синтез Пирандело отхвърля единството на съзнанието, моралната личност, нравствената свобода и отговорност, за да стигне до един „скептицизъм без граници“, своеобразно „отчаяние от този привиден живот, непоследователен и безполезен“. Драматургията на Пирандело е разгледана като израз на състоянието на умовете след Първата световна война – криза на ценностите, отвръщане на погледа от обществото към себе си. Петър Йорданов коментира по-подробно две пиеси на Пирандело – „Хенрих IV“ и „Шест лица търсят автор“, една от най-популярните пиеси на твореца, в която действителността на художествения образ е противопоставена на нереалността на живота. Съсредоточен в своята „метафизика на човека“, Пирандело е по-скоро безразличен към обществените и религиозните проблеми. В областта на морала пред предпазливата двуличност на „средния човек“ предпочита искреността, която скандализира. Статията завършва с цитат на драматурга: „Аз мисля, че животът е много тъжна комедия... Моето изкуство е пълно със съчувствие към всички, които се мамят.“

За феномена Пирандело пише и Д. Б. Райнов<sup>17</sup> в статията си „Театърът на Пирандело“ (16, 8). Трудно определим в жанрово отношение, текстът е по-скоро апология на сицилианския драматург, отреждаща му място до Данте и Шекспир. Авторът има щастието да се срещне и беседва с Пирандело. Материалът за „Златорог“ е изграден от отделни мнения и реплики на драматурга, свързани с коментари и оценки. С бележката „Пирандело“ (17, 10) Райнов отбелязва и кончината на знаменития италиански писател и драматург, като изтъква „ролята му в разрушаване на старата съзливна еснафска драма с позитивистка подплата“.

Театрален гид в англоезичния контекст на световния театър е писателката Анна Каменова. От американската драма с възторг откроява постиженията на Юджийн О'Нийл с двете му пиеси „Император Джонс“ и „Власатата маймуна“ (7, 7). Тя ги определя като новаторски, без да акцентира върху особената им поетика, съчетаваща експресионизъм с реализъм, смяна на гледните точки в халюцинаторно предадени преживявания. Цитираните пиеси имат немалка театрална рецепция в Европа, което може би поражда конкретния подтик да бъдат характеризирани като сюжет и персонажи, създадени от „млад талант в разцвета на големи обещания“. Авторката сравнява драматургията на О'Нийл по значимост с тази на Пирандело и Шоу. Открива новаторството му в темите, в монолога, който при него е по-динамичен от диалога; в ритъма, който пресъздава силата на движението на живота, и отбелязва, че в неговата драматична концепция образите заместват разсъж-

---

<sup>17</sup> Д. Б. Райнов е студент по право в Рим и възторжен почитател на италианския нобелист, когото е познавал лично.

денията. Десет години по-късно А. Каменова в статията си „Новият Нобелов лауреат – Юджин О’Нийл“ (17, 9) приветства награждаването на драматурга с Нобелова награда, прави по-пълнен обзор на неговото творчество и характеризира поетиката му като „реализъм и проникване в отвъдния свят, в сънищата и алегорията“. Критичката отбелязва, че писателят „внася нещо съвсем ново, особено, чисто американско“ и в същото време универсално. Тя свидетелства за културната отдалеченост и странност, която той представлява за нашата литература.

Анна Каменова представя пред българската публика и едно от най-големите явления в британския културен живот между войните – английския драматург Дж. Б. Шоу в рецензията си „Метусалем“ (4, 1). А Димитър Унтерберг рецензира друга негова пиеса – „Американския император“ (11, 3). В тези текстове става въпрос за специфичната ирония и хумор на Шоу, за разгръщане на характерните му утопични и парадоксални възгледи за човека и обществото. Двамата автори проследяват актуални събития в европейската драма и театър и запознават българския читател с тях.

## ЗА ПРИРОДАТА НА ТЕАТРАЛНОТО И ДРАМАТУРГИЧНОТО ИЗКУСТВО

Списанието поддържа интересни и ценни в културноисторически, естетико-теоретически и практически план рубрики, в които се обнародват статии и студии и се дискутират въпроси за природата на театралното и драматургичното изкуство, за театъра и естетическите му взаимоотношения му с новите медии – радио и кино, публикува се и информация за чуждестранни театрални школи и стилове.

Естетико-теоретическите, проблемните и коментарните статии и студии на Владимир Василев, Сирак Скитник, Анна Каменова, Иван Перфанов, Вера Пушкарьова, Николай Райнов, Юлия Слонимска, Пьотър Ярцев, Боян Дановски, Петър Увалиев, Николай Фол, Стефан Станчев, Делчо Сугарев, Стоян Джуджев, Екатерина Краснополска и др., заедно с преводните материали на Артур Кахане, Фьодор Степун, Мери Ситън, Михаил Чехов и др. илюстрират движението на театралните идеи и концепции през 20-те, 30-те и отчасти 40-те години на ХХ в., когато се полагат основите на сценичното изкуство у нас и се развива, усложнява и усъвършенства неговият инструментариум.

Актьорското изкуство, различните теории, школи и техники за неговото развитие са в центъра на дискусиите и на „Златорог“. Липсата на Висше театрално училище в междувоенния период е сериозен проблем за образованието и развитието на актьорската школа у нас. И главният редактор на „Златорог“ си поставя задача да запълни тази празнина с публикуването на редица статии върху проблеми на актьорското изкуство. Той печата осново-

полагащата статия на Ф. Степун<sup>18</sup> „Основни типове на актьорското творчество“ (8, 1) и реферира книгата му „Основни проблеми на театъра“ (8, 1).

Статията на руския философ и театрал дефинира четири типа актьорски подходи. Първият е на „актьора – имитатор“, на когото не е по-силите нито комедийната, нито трагическата интерпретация на художествените факти. Неговият голям недостатък е приблизителността на пресъздаване на образите. Авторът силно се опасява, че методът на актьора имитатор „може да се изроди в мъртва щампа“. Вторият тип е на „актьора – изобразител“, чието творчество, за разлика от предходния тип, е „не пасивно отражение на действителността, а активно нейно преображение“. Той разполага с разнообразни професионални актьорски средства и им предава вътрешната динамика на ролята. Недостатъкът при този подход е особената раздвоеност: „като че ли изпълняваните от тях образи живеят не в тази плоскост, в която живеят те сами, техните изпълнители“. Третият тип е на „актьора – възплътител“, който владее в най-висока степен изкуството на „пълното превъплътяване“. В случай на голям диапазон от актьорски качества от този тип се ражда „абсолютният актьор“, като Елеонора Дузе, Алесандро Моиси, Фьодор Шаляпин. Играта на този тип актьор е „винаги монолог на самия образ, в който се разтваря и актьорът, и зрителят“. Авторът характеризира този процес като „вътрешно преображение“, защото образът се ражда от ритъма на вътрешния живот. Този тип актьор „никога не играе по памет и затова никога не изпада в щампа“. Четвъртият тип е на „актьора – импровизатор“, за когото е характерно, че „никога не чувства словата на автора като свои собствени“. Актьори от този тип са най-добри в комедия дел арте, но нямат много място в съвременния театър.

Изброените от Степун типове са определени от него като „естетически понятия“, като у един актьор може да се проявяват два или три от тези типове, според пиесата или дори в рамките на едно действие. Авторът предлага тази типология като логически ориентир в използваната методика на работа с актьора. Тази първа по рода си теоретична статия върху психологията и менталността на актьорските подходи към ролята има за цел да запълни една сериозна теоретична празнина в образованието на българския актьор.

В същия брой на списанието Вл. Василев представя и цялостната книга на Степун, „Основни проблеми на театъра“ (8, 1), откъдето е препечатана статията. Всъщност книгата не характеризира театъра като сценично изкуство и заглавието е подвеждащо. Тя се фокусира изцяло върху творчеството на актьора и съдържа три дяла, които Василев аотира подробно. Първата част е „Природата на актьорската душа“, втората част е „Основни типове на актьорското творчество“, а третата част се нарича „Театърът на бъдещето“. Книгата се явява резултат от практическия опит на Степун в режисурата и от лекциите му в театралните студии в Москва върху „Философията на театъра“. Цялото

<sup>18</sup> Фьодор Августинович Степун (1884–1865) е руски философ и театрал, автор на докторска дисертация за философията на Вл. Соловьов и емигрант в Германия от 1922 г. В Берлин издава книгата си „Основные проблемы театра“ (1923), от която се превежда публикуваната в „Златорог“ статия.

изследване има характер на програмен и манифестен текст, свързан с преосмислянето на радикалния социално-политически преврат в руското изкуство от гледна точка на психологията на личността, на понятието за трагическо и неговия развой от реалността към изкуството и театъра. Владимир Василев смята книгата за основополагаща за всеки, който иска да се занимава с театър, защото тя предлага модели за мислене на театъра през фигурата на актьора.

След този материал проблемите на актьорската работа се дискутират в редица статии на Боян Дановски<sup>19</sup>. Първата му статия „Актьорът по системата на Станиславски“ (19, 7) излага в популярен стил актьорската система на големия руски режисьор. Тя е писана в годината на смъртта на Станиславски и ползва американското издание – първото, представящо в система възгледите на режисьора<sup>20</sup>. Като търси разликите на сценичното изкуство спрямо другите изкуства, авторът подчертава, че законите на Станиславски лежат „върху органическата база на природните закони“. Актьорът в този труд е централна фигура и задачата е „изработването на една съзнателна техника, която да направлява интуицията на актьора“. Статията е своеобразен концепт на актьорската система по Станиславски. В нея последователно са обяснени ключовите понятия, върху които стъпва актьорът – „магическо ако“, „вяра“, „предлагани обстоятелства“, „сценични действия“. Те трябва да помогнат на актьора да преодолее основната трудност „да живее истински една действителност, която е фиктивна“. „Простите истини на Станиславски са толкова прости – казва Дановски – че за да ги усвоиш, трябва да вложиш неимоверен труд, интелигентност и любов към работата“. Критикът дава ефективни примери от уроците и упражненията на Станиславски по психотехника и развиване на емоционалната памет. В заключителната част на статията се разглеждат различията между двете основни школи в театъра: едната, чиято цел е да създаде зрелищен спектакъл, който да удиви публиката, и другата, която потапя публиката в преживяването и има за цел да я трогне. Спорът е стар и мъчно разрешим, но според твърдото убеждение на автора актьорът задължително трябва да усвои системата на Станиславски, независимо на коя школа е привърженик.

В друга своя статия – „Индивидуалността на актьора“ (20, 10), Дановски продължава да разсъждава върху психофизическия потенциал на актьорския занаят. От тук е и особената двойственост на актьорското изкуство – можеш ли да бъдеш себе си и заедно с това убедително да бъдеш фиктивният Друг. Дановски добре познава възгледите на Гордън Крейг.

---

<sup>19</sup> В продължение на четири години (1938–1942) Боян Дановски сътрудничи на „Златорог“ с по-цялостни, специализирани и концептуални публикации, написани интересно и развлекателно за широката аудитория на списанието. Дановски поема освободеното от Сирак Скитник място в „Златорог“, когато той става директор на Българското радио и напуска списанието. Владимир Василев очевидно търси достатъчно компетентни негови заместници, които да коментират различни проблеми на изкуството и театъра. Дотогава авторът си е изградил авторитет и на театрал, и на автор с множество критически статии в театралната периодика.

<sup>20</sup> По това време още няма руско издание на книгата.

Тънко изработената композиция на Крейг в тон, ритъм, багри, движения и звук – се осуетяваше от актьорите: всеки от тях, волно или неволно, влагаше в играта своя пулс, своите особености. Ето защо този толкова даровит човек се отчая от театъра и пожела да работи не с живи хора, а с марионетки. Те поне ще се подчиняват безусловно на неговото въображение.

По-нататък авторът дава примери в обратната посока, когато актьорите подчертават определено своята индивидуалност и във всички роли играят себе си. Индивидуалността на големия актьор присъства винаги, но не на трапчиво: „Личният чар на големите артисти лъха от всеки техен образ и му придава оная човешка истина, без която играта е суха, театрална в лошия смисъл“. В заключение Дановски сочи, че българската театрална школа по-скоро унищожаваше индивидуалността на актьорите, като причина за това е обучението им, работата с режисьори, които ограничават творческите им задачи, както и липсата на воля за самоусъвършенстване на самия актьор.

Патосът на друга статия на Б. Дановски – „Театрална рутина“ (21, 7), е насочен срещу театралните клишета в актьорската игра. Критикът е проучил и описва видовете рутина в актьорския занаят на всички равнища – от най-посредствените до най-талантливите. Като коментира стереотипите и клишетата в играта на актьора, стига до най-тревожното явление според него: „... публиката свиква с тия неща и започва да ги приема като естествени. И в края на краищата сама се рутинира.“

С психографията на актьора се занимава и текстът на Стефан Станчев „Актьорът без маска“ (22, 7), който има характер на есе върху ключов момент от актьорската професия, когато „маската на ролята“ я няма и творческият път е приключил. Преходността на актьорското изкуство е част от драмата на твореца. Авторът спори с възгледа на Дидро за запазване на самообладание и хладнокръвие по време на творческото преображение. За него сценичната игра на актьора е живот, а не само техника, и той изцяло подкрепя и защитава психологическия тип театър, като дава дефиниция на неговия актьор. Актьорът създава образ, „но образът е още и възможният му живот, най-подробният дневник на душата му, най-силното страдание в творческата му самота. Чрез неговата маска той се свързва с времето и хората, оприличава играта си на живот, забравя личната си драма и гори като бъркотник в огнището на своята история“.

Свой щрих към професията на актьора добавя и актрисата от МХТ, преподавател в Драматическата школа към Народния театър и съпруга на режисьора Н. О. Масалитинов, Е. Ф. Краснополска. В публикацията си „Три секунди“ (24, 5) тя разказва за своя среща с прочутия режисьор В. И. Немирович-Данченко, в която той излага свой възглед за същността на театралното изкуство. В духа на романтизма и символизма режисьорът представя връзката между обективния и трансцендентния свят, която се открива „в сънищата, в мигновени видения, когато сме будни“. Интуицията разкрива „безсъзнателен живот на опознаване, на разбиране“. Тя се наблюдава и при актьора, когато „вярно, с вътрешна логика, предава с думи чувство след



чувство“. Тогава духът на автора се допира с духа на актьора и се получава мигновено, тайнствено познание. Извършва се чудо и „тогава по някакъв странен, тайнствен начин, артистът за две, три секунди, наистина се превъплъщава в изобразявания образ и чувствата на героя стават негови чувства“. Това е „празник на празниците“. „Такива „три секунди“ има два или три пъти през цялото представление, но тия три секунди като метеор оставят след себе си ярка светлина – и заради тия три секунди хората така жадно се стремят към сцената.“

Още в първите години на „Златорог“ се публикува статията на Вера Пушкаръова<sup>21</sup> „Младостта на сцената“ (3, 3–4), провокирана от текст на А. Будевска, в който се твърди, че възрастните актьори с успех могат да се превъплъщават в ролите на млади персонажи. Авторката, бивша актриса в Александрийския театър в Петербург, емигрирала след революцията в България, се включва в тази дискусия и подкрепя тезата, като я допълва с примери от историята и съвременното на руския театър. Темата се оказва въведение към политиката на Вл. Василев като директор на НТ, предприел драстични промени в подмладяване на състава на трупата.

Разгледаната проблематика откриваме и в статията на Стела Янева „Първата продукция на драматическата школа“ (7, 4), в която се анализират практическите резултати от работата на актьорската школа към Народния театър. Авторката се спира на образователния и творчески метод в работата на Н. О. Масалитинов и неговата съпруга Е. Краснополска. Те поставят с учениците си „Снежната царкиня“, спектакъл, който илюстрира уменията и резултатите от едногодишната работа на школата. Театралната критичка не пести похвали за успехите на младите артисти, като отбелязва и положителните промени, настъпили в играта на утвърдени актьори, преминали през драматическата школа. Критичен е коментарът за сценографията, не съвсем съобразена с компетентността на зрителската аудитория. Отбелязвайки положителните аспекти в общото състояние на актьорското изкуство в НТ, авторката проявява критично отношение към сценичната адаптация на Андерсеновия текст и към играта на някои от актьорите.

Разнородни проблеми от битието на първата ни сцена вълнуват и съредактора на списанието Сирак Скитник. Двете му статии: „Артисти и театър“ (3, 7–8) и „След изгарянето на Народния театър“ (4, 2) имат характер на размисъл за актуалното състояние на НТ, третират административни и художествени проблеми – кризата в актьорското съсловие и отсъствието на педагогическа система за развитието на актьора. Съветът му към ръководството на театъра е младите артисти да бъдат изпращани в „странство“ за придо-

---

<sup>21</sup> Вера Пушкаръова (Вера Василевна Пушкаръова-Пехливанова) е руска актриса, театрална критичка и педагожка. През 1920 г., заедно с втория си съпруг, българина Йордан Пехливанов, се установява в България, преподава в различни столични гимназии, в Държавната музикална академия, Софийския университет, сътрудничи на периодичния печат с различни критически материали и основава кръжеца „Живо слово“, в който участват Николай О. Масалитинов, Константин Кисимов, Ирина Тасева, Олга Кирчева и др.

биване на знания и опит. Третата тема е режисьорският проблем в театъра и липсата на родни фигури в него<sup>22</sup>. Като поредна грешка Сирак Скитник отбелязва работата на актьорите – режисьори в театъра ни. И като най-сериозен художествен недостатък посочва липсата на компетентно художествено ръководство на театъра. В двете статии са проблематизирани всички компоненти, необходими за правилното функциониране на една художествена институция като НТ. Втората статия, написана непосредствено след пожара в НТ, разгръща идеята, че времето, необходимо за реконструирането му, трябва да се осмисли като време за активно „духовно строителство“ и „разумно разрешаване на всички въпроси“, свързани с бъдещето“ му<sup>23</sup>.

В статията „Властта на актьора“ (13, 4) авторът подробно описва въздействието на актьорското изкуство върху публиката. За да усети „до самозабрава“ „властта на актьора“, зрителят обладава особен „романтичен предразсъдък“, който води до „хипнотично единение между артист и публика“. С еманципирането на фигурата на режисьора култът към актьора се видоизменя, пречиства се от „идолопоклонство и от еснафски предразсъдъци и наивности“. Според критика в големите театрални центрове съществуват „десет процента истински артисти“, а останалите са „съвестни работници“. „Не всеки е Качалов“ – подчертава Сирак Скитник и заключава, че „нашият театър само би спечелил, ако всеки актьор поиска искрено да узнае ръста и мястото си. Ние имаме истински артисти, властта на които радостно понасяме, но нужно ли е да търпим натрапничеството на мнимите?“

Друг значим проблем след изкуството на актьора е този за сценичната реч. На него са посветени две интересни статии в „Златорог“ – на Н. Райнов и на Б. Дановски, като всяка от тях по специфичен начин визираща натрупаните в дадения културноисторически период виждания и теории за сценичното слово. В текста си „Говорът на сцената“ (5, 9–10) Н. Райнов разсъждава върху изключително специфичен театрален проблем, какъвто е сценичният говор – тема по-прилягаща на лингвист. Авторът продължава традицията на други двама големи писатели – П. П. Славейков и П. Яворов, известни и като театрални деятели, които са бдели върху чистотата и благозвучието на българския език на родната сцена. Райнов изхожда от тезата, че изкуството на драматичния актьор почива „върху правилния и изразителен говор“ и степенува задачите, които стоят пред актьора в областта на сценичния говор – „да говори правилно, ясно, изразително“ и логично да разтълкува текста. На помощ на актьора идва препинателният знак, чието „вторично значение“ той трябва да потърси – и авторът набляга върху значението на многоточието и

---

<sup>22</sup> Авторът пита защо се назначават чужденци режисьори от мащаба на Ивановски и Дуван-Торцов, а отсъстват родни фигури, „специално шудирали“ режисура в чужбина.

<sup>23</sup> Грижата за актьорското съсловие отново е на първи план и Сирак Скитник предлага, вместо принудително да гастролират в провинцията, държавата да се погрижи за финансовото обезпечаване на артистите. Необходимо е съкращение на „технически и страничен персонал“, както и на артистите, които към момента на изгарянето на театъра са повече от 60 души. Младите сили на Народния театър като Грандафилов, Денизов, Георгиев, Герганова трябва да продължат обучението си на Запад.

паузите. Николай Райнов поставя у нас началото на една театрална семиотика в десетилетие, в което тя се заражда и в други славянски страни – Русия, Чехословакия. Критикът анализира смисловата роля на многоточието и паузата в новата драма и подкрепя с анализи своите разсъждения. На анализ е подложена „мелодията на говора“, при която ценните думи „имат настроено или колоритно значение“, както и „играта на тона в сила, дължина и височина“, не е подминато значението и на „интонацията, темпа, тембъра“.

След близо две десетилетия Б. Дановски ще развие своята концепция за сценичния говор в статията си „Сценичният говор“ (22, 1). Според него от изключителна важност за сценичната реч са не само произношението и звучността, а най-вече ритъмът. „В нашите театри няма още ритъм на речта“, констатира той. Една от причините според Дановски е отсъствието на сериозна и дълготрайна театрална школа и затова като добър пример за постигната изразителност и ритъм на говора посочва гостуващите ученици от Римската театрална академия. Друга причина са поставяните пиеси. Преводите на чуждестранните текстове в повечето случаи са лоши, а много от българските са „литературни, изкуствени и следователно – безжизнени“. В такива случаи „актьорът се чувства неловко, чувства, че лъже и говори спънато“. Авторът подчертава, че „словото е едно от средствата на театъра“ и ритъмът на словото почива най-вече „върху жизненият пулс на сценичното действие“. Така за пореден път като недостатъци се посочват декламациите и т.нар. „красиво говорене“. Те заменят страданието с патос, чувството със сантименталност. „Всъщност тая склонност към красиво говорене не е само въпрос на техника. Тя е по-скоро миросглед, който, ако непременно трябва да се назове с име, би могъл да се нарече евтина романтика.“ Пиесата е съзнателно промислен текст и пренасянето на говора от живота не е реализъм. Ето защо и говорът на сцената трябва да бъде организиран, за да се впише в цялостната философия на спектакъла.

В един своеобразен текст като „Жената в театъра“ (15, 6) А. Каменова ситуира жената в три роли: „като зрител, като артист и като действащо лице“, и разсъждава върху специфичната за нея психоемоционална нагласа при споменатите роли. За авторката е проблематичен режисьорският статут на жената и тя сочи, че жената влиза в тази роля само когато е „актриса – звезда“. Това твърдение свидетелства за умерено феминистичните възгледи на Каменова.<sup>24</sup>

В статията си „Безполезният актьор“ (23, 1) Петър Увалиев<sup>25</sup> коментира статута на режисьора и на актьора, като отчита значимостта на фактора пуб-

---

<sup>24</sup> „Жената по-мъчно от мъжа ще се съгласи да стои зад кулисите и да раздава себе си във всички роли, без да изпита удоволствието да я озари светлината на рампата и пламъка на възторжените погледи на зрителя. Тя не би разменила това с ролята на анонимен автор, който стои в тъмните кулиси и дирижира оттам ония, които възприемат на сцената възторзите и ръкопляскаанията на публиката.“

<sup>25</sup> Петър Увалиев започва да сътрудничи на „Златорог“ през 1936 г., като заема освободеното от Сирак Скитник място на театрален коментатор. В „Златорог“ пише в периода 1936–1942 г. Започва своя творчески път с критически материали върху различни

лика. Авторът определя текста си като „бележки за театралната репетиция“. За него актьорът е главният „хипнотизатор“ на зрителите, човекът от плът и кръв, който публиката чувства до себе си. После идва образът – „метафизика, до която се стига през актьорската физика“. И накрая – най-трудно постижим – се изправя авторът, „замислил безплътния образ“. Критикът обръща внимание на фигурата на режисьора като „главнокомандващия в театралната илюзия“, който най-често остава встрани от вниманието на публиката. Увалиев говори за пълноценния обмен между режисьор и актьор, при който се ражда „ансамбълът“ на сцената. Истинският режисьор, познавайки качествата на автора, текста, трупата, сценичните ресурси, подсказва, а не показва, стимулира истинския актьор, а не обезличава дарованието му. „За истинския режисьор всеки жизнен миг е неповторим и всяко представление е единствено“, сочи критикът.

С другите си две статии върху режисьорското изкуство, поместени в списанието, П. Увалиев се включва в дебата за режисьорския въпрос, по който има твърде малко публикации в „Златорог“, което свидетелства за късното оформяне на режисьорския институт в българската театрална традиция.

Първата статия – „Драмата против режисьора“ (20, 3), е посветена на взаимовръзката между участниците в театралното представление. Авторът развива тезата за ключовата роля на режисьора в спектакъла и очертава механизма, по който той отвоюва драмата от литературата. Режисьорът трябва да преведе на театрален език литературната форма. Случаите на стопроцентова дисхармония са най-чести при така наречените сценични преработки. Тогава режисьорът вече не тълкува, а преобразява пиесата. Увалиев говори за постановката като „театрална оркестрация на словото“: „Без хармония и равновесие театърът е винаги абсурден, претрупан – недостатъчен“.

През 1940 г. критикът публикува бележката „Какъв трябва да бъде режисьорът“ (21, 7), която се вписва в актуалния тогава дебат за „криза в режисурата“. Той констатира, че е отминало времето на модернизма в европейските театри и поради това ги няма „театрите явления“. В България решението на тази криза се търси в избора на актьори за режисьори. Авторът припомня актуални констатации от статията на П. П. Славейков „Националният театър“: „Артистът, и най-добрият, не може да има оная култура, която е необходима за един режисьор“. Позовава се и върху сходните разсъждения на Никола де Пиро – главен директор на всички италиански театри, публикувал статия за същността на режисурата в ръководеното от него театрално списание „Scenario“.

Развиващото се младо сценографско изкуство у нас се нуждае от теоретична обосновка и сценична практика. И в „Златорог“ се публикуват редица материали за него. Основополагаща е теоретичната и новаторска статия на Сирак Скитник<sup>26</sup> „Човек, декор, сценична постройка“ (2, 7), в която професорите в изкуството: теоретични статии и рецензии за театъра като сценично изкуство и за конкуренцията му с другите аудиовизуални изкуства.

<sup>26</sup> Сирак Скитник е тясно свързан с проблемите на театралното изкуство. Изучава театрална живопис в Петербургската декоративна школа на Леон Бакст и членува в про-

сионално се коментират редица елементи на сценографията и мизансцена. Водеща е идеята за специфичната взаимовръзка на всички компоненти на спектакъла, която резултира в понятието „стил“. Авторът прави преглед на процесите за обновяване на театъра и започва с ролята и мястото на живописата в него. Според Сирак Скитник сценичното представление е немислимо без човека „като динамичен център“, но е нужно да се намерят „тайните връзки между човешкото тяло и всички други изкуства, с които си служи сцената – живопис, скулптура, музика“. Авторът проследява приноса на първите театрали, които са проучвали проблема за декора и връзката му с човешкото тяло – Адолф Апия, Гордън Крейг, Майерхолд, и коментира разбиранията им за стила в театралното изкуство. Той е критичен към различни постановки, построени на принципа на имитацията и наподобяването на живота от сцената. Художникът определя сценичната постройка като преход между декора и човека на сцената, „тя е най-антихудожественият елемент заради начина, по който обикновеният театър я разбира“. Авторските тези са илюстрирани чрез сравнение на Райнхардовата постановка на „Едип цар“ и нейната адаптация на наша сцена. Статията на Сирак Скитник е първият опит за теоретично осмисляне на връзките и взаимодействията между актьора и декора в цялостния театрален спектакъл. Неслучайно Вл. Василев го определя като „родоначалник на театралната ни критика“ в очерковия си портрет „Човек на театъра“ (24, 3) по повод смъртта на твореца.

Коментарната статия на главния редактор върху книгата „Театралния декор“ от Леон Мусиняк (8, 4) е следващата стъпка в осмислянето на „декорната проблема“. В началото на материала се отбелязва, че едва през 1923–1924 „заедно с общото си придвижване от мъртвата точка, на която бе запрял, театърът навлезе и в декорната проблема...“. Пионерите, които проправят пътя със своите сценографски решения, са художниците Сирак Скитник („Монна Ванна“), Ив. Милев и Ив. Пенков („Тоз, който получава плесница“, спектакъл, решен в стила на „оргийната фантастика“) и Ив. Милев (оригиналните декори на „Турандот“). Книгата разглежда историческия преход от реализъм към символизъм в декорацията и защитава идеята, че театърът не трябва да бъде „имитационно изкуство“. Проследяват се чуждестранните влияния върху развитието на театралния декор във Франция. Френската сценография възприема сценографските решения на Г. Крейг в постановката му на „Хамлет“ в МХТ, които развиват идеите му за театралния стил. Открито е историческата роля на електричеството, променило радикално декоративните концепции в театъра и довело до превръщане на осветлението в неизменна част от сценичния инструментариум. Анализират се приносите на следните театрали и постановчици: Адолф Апия въвежда „всемогъщество на светлината“, Георг Фукс прилага идеята за „ретеатрализиране на театъра“, а сценичните иновации на Макс Райнхард тотално преобръщат понятията

---

чутата модернистична група на „Мир искусства“ – център на руския художествен авангард. Драматург и артистичен секретар на Народния театър в София (1923–1924), където през 1923 г. поставя авторския си проект – пиесата на М. Метерлинк „Монна Ванна“, на която е режисьор и автор на декора и костюмите.

на сценичното изкуство. Статията обръща внимание на балетите на Сергей Дягилев в Париж, както и на сценографските решения на Судейкин, Егоров, Бакст, Билибин, Добужински, Рьорих, Стелецкий, „под чийто знак се развива театралният декор от 20-те години насам“. Анализирани са най-сериозните постижения на съвременните френски постановчици и художници на сцената. Мусиняк отбелязва приноса на големи художници като Анри Матис, Варио, Русел, за които пиесата е само повод в театралния декор да осъществят своя личен гений. Критикът горещо препоръчва книгата за театралния декор от Л. Мусиняк като основополагащо теоретико-практическо изследване върху интериорните и екстериорните сценични решения.

Към групата от текстове за декора принадлежи и статията на архитект Делчо Сугарев<sup>27</sup> „Театър и театралният декор“ (23, 8) която разглежда функцията на декора в сценичното представление, като не навлиза в теоретизации и детайли, а по-скоро прави хронологичен преглед и очертава тенденции в това отношение. Прегледът на декора започва от античността и завършва до модерните времена. В края на XIX и началото на XX век театърът се възвръща към въображението и илюзията: „Изкуството може да влияе само чрез фантазията. То трябва постоянно да я събужда – казва Шопенхауер“. Коментирайки ролята на декора от появата на модернизма до своето съвремие, авторът прави наблюдения, близки до тези на Сирак Скитник – „... театралната илюзия е такава, че колкото повече един обект е реален, толкова по-далече е от реалността“, или: „и най-дребните неща добиват значение на сцената“. Като посочва усъвършенстването на сценичните машини, на визуалните и звуковите ефекти – въртящи се сцени, панорамни изображения, кинопрожекции, Сугарев все пак констатира, че „тенденцията в театралния декор върви към опростяване. Предпочита се импресията пред точното подражание“. С други думи, стилизацията измества натуралистичните подробности, които не подпомагат драматическото действие и „разкъсват“ вниманието на публиката.

Въпросите за костюма са част от сценографските решения в спектакъла. Концептуалната статия „Костюмът“ (10, 4) на руския театрал Пьотър Ярцев<sup>28</sup> интерпретира проблема в широк културен контекст. Според Ярцев „костюмът е най-откритият израз на човека“, защото се съотнася с народността, епо-

---

<sup>27</sup> Делчо Т. Сугарев (1905–1998) завършва архитектура в Париж (1929) и история на изкуството, римска и византийска археология (1933), професор по специалността „Паркове и градини“.

<sup>28</sup> Пьотър Михайлович Ярцев (1870–1930) е руски театрален критик, драматург и режисьор, сътрудник на Майерхолд. Роден е в Москва. Публикува в списания като „Театър и изкуство“, „Златното руно“, „True“, „Модерен живот“ и др. Автор е на няколко популярни пиеси, сред които „Земя“, „Сватбата“, „Манастира“ и др. Работи в Театъра на Комисаржевска в Санкт Петербург и в Театъра на Майерхолд в Москва. През 1921 г. емигрира в България. През 1922–1923 г. е художествен ръководител на „Чуждестранния театър“ в София. През 1923 г. открива „Камерен театър“ в Пловдив. Преподава история на театъра и проблеми на драматургията в Драматическата школа при Народния театър (1924). Публикува в емигрантската и българската преса и изнася лекции в София и в провинцията. Вж. по-подробно **Ярцев, П.** Книга за театъра. Прев. Вл. Игнатовски. – София: Изток-Запад, 2017.



хата, социалната среда, личността. Костюмът има две страни: „живописна (цвет)“ и „пластична (рисунок, кройка)“. Авторът прави подробен анализ на историческите промени в мъжкия и женския костюм от древни времена до съвременността. Човешката история е представена като политика на костюмите и през гледната точка на мъжо-женските отношения. За Ярцев революционните промени в света са повратни точки, илюстрирани през костюмите – и дава за пример пъстротата на костюмите през XVIII в. и черния мъжки костюм след революцията през 1848 г. За нас са важни наблюденията му за театралния костюм, който има две характеристики: да бъде „драматичен (наситен с действие)“ и „театрален (наситено-зрелищен)“. Костюмът трябва да се приспособява към сценичното осветление, да подпомага актьорската игра и да дава израз на режисьорския замисъл, т.е. да бъде „преувеличен“ спрямо житейския костюм.

Въпросите на движенческата култура на актьора са авторитетно коментирани от забележителната представителка на интелектуалния елит на руската емиграция у нас – Юлия Леонидовна Слонимска<sup>29</sup> (приятелка на Анна Ахматова, близка на Н. Гумилев и Ал. Блок, сътрудничка на Майерхолд и Гордън Крейг). Статията ѝ, посветена на пантомимата („Пантомимата“, 3, 1), е първото цялостно представяне на проблема за невербалните изразни средства в театъра у нас. Проследява се генезисът на пантомимата от ритуалните танци на диваците до съвременните форми на движението и танца, представени от Далкроз и Айседора Дънкан, от театъра на марионетките до експресионизма в съвременния движенчески театър. Наименованието на статията не се покрива с жанра на пантомимата, мислена в сегашните понятия за този вид изкуство. Публикацията представлява своеобразна семиотика на кинетичните знаци в театралното изкуство: мимика, жест, движение на тялото на актьора. Авторката изравнява по значение вербалната страна на представянето с мимическата и жестовата игра в спектакъла и смята дори, че една драма, ако не може да се предаде безсловесно чрез движенческия жест на сцената, няма добра драматургия. За нея „погледът и движението говорят на зрителя повече от думите“. Историята на пантомимата, разбирана като историята на мимиката, жеста, движението на тялото и танца, включва много широк спектър от информация и познания от областта на етнологията, антропологията, фолклора, изкуството на танца, историята на театъра, с които авторката работи с удивителна лекота и начетеност. Генезисът на разглежданите

---

<sup>29</sup> Юлия Леонидовна Слонимска (1887–1957) – театрал, историк на руската култура, специалист в областта на балетното и кукленото изкуство. Емигрира в България през 1920 г. и става сътрудник на „Златорог“ от 1921 г. Въпреки негодите на принудителното скиталчество, изумителна е духовната активност на Слонимска за трите години, прекарани в София, през които публикува значими статии за природата на сценичното изкуство. Тя коментира различни явления в областта на театъра и балета, пише в руския емигрантски печат и води интензивна кореспонденция. През 1924 г. критичката замива за Париж, където основава руски куклен театър. В Ню Йорк ръководи кръжока по руска култура, преподава в Колумбийския университет. В Париж се съхранява кореспонденцията ѝ с Райнер Мария Рилке, в САЩ – с Иван Бунин.

явления показва тяхното функциониране в различните исторически периоди и реактуализирането на минали етапи в настоящето. Критичката разгръща своята теория за ключовата роля на жестовете, мимиката и погледа, т.е. на паравербалните елементи, с многобройни примери от световния и руския театър, а от „младия български театър“ коментира прочутото изпълнение на Кр. Сарафов (Протасов) от „Живия труп“ на Толстой с оглед невербалните изразни средства, които използва актьорът. Статията е важна за българския театър, защото запознава с историята и употребите на кинетичните изразни средства в спектакъла и предоставя възможности за тяхното прилагане<sup>30</sup>. Интересен факт е, че една чужденка показва как функционира синкретичното мислене в театралната теория и практика и оставя своите изследвания като образци в женската театрална критика.

Авторката внася в българската култура и темата за марионетката и кукления театър<sup>31</sup>. Творческият ѝ път е дълбоко свързан с куклите и тяхната роля в експерименталния театър. Първата по рода си статия у нас за изкуството на театралната марионетка „Мюнхенските кукли“ (4, 2) Ю. Слонимска изпраща от Мюнхен за рубриката „Писма от чужбина“. Материалът е израз на синкретичния стил на авторката и замесва в един сюжет историята на отделни типажки на марионетката с настоящите търсения и постижения в този жанр. Авторката прави преглед на следвоенния репертоар на „Мюнхенския художествен марионетен театър“<sup>32</sup> и реконструира стиловете на игра на различните персонажи марионетки, като въвежда типичния немски комичен куклен персонаж Кашперле (аналог на Пулчинело, Полишинел, Пънч), герой от немската смехова култура, който подбужда комически ситуации, но винаги остава невредим. Критичката се спира на специфични детайли от технологията на кукленото изкуство, движението на механичното тяло, което оживява и създава усещане за стилизация на чувствата и предаване на най-фините

---

<sup>30</sup> Свободният есеистичен стил помага на авторката да направи цялата информация достъпна, разбираема, увлекателна и образователна. Както в рецензиите си, така и в тази първа статия с теоретичен уклон на страниците на списанието Ю. Слонимска демонстрира отработен персонален подход да разглежда коментиранията явления и факти в тяхната концептуална и приложна страна, което показва високата ѝ професионална компетентност.

<sup>31</sup> Творческият ѝ път е дълбоко свързан с куклите и тяхната роля в експерименталния театър. Със своя съпруг Пьотър Сазонов, режисьор и актьор, близък до прочутия модернистки кръг „Мир искусства“, създават и разработват първия цялостен модернистичен проект за марионетен театър в Русия, който се открива в Петроград през 1916 г. Дебютното ѝ представление хвърля мост между традициите на руското народно изкуство на куклите и символистичната естетика на Сребърния век. В историята на създаването му участват творци от кръга „Мир искусства“, които впоследствие правят изложба със скици и рисунки на куклите, сценография и костюми.

<sup>32</sup> Още отпреди войната тя познава работата на този театър като репертоар и естетически търсения и дори нещо повече, познава техническото устройство на сцената в пълни детайли и по този модел създава със своя съпруг споменатия вече Театър на куклите в Петроград. Това ѝ помага да представи репертоара и методите на работа на кукловодите и профила на куклите с професионален опит и вещина, които отново респектират читателя.

трептения на душата. Театърът на марионетката носи своя дълбока философия, свързана с преодоляване на земното и материалното и реализиране на духовното и идеалното. Статията е актуална и с това, че въвежда проблема за марионетката в културното пространство след войните и е съзвучна с естетическите и философски проблеми на следвоенния модернизъм за механизмирането на човешкото и оживяването на куклите, познат в български контекст от произведенията на Ч. Мутафов и Св. Минков.

За органичната взаимовръзка на отделните елементи в спектакъла пише и Николай Фол<sup>33</sup> в статията си „Музика и танц в драматическото представление“ (20, 7). Тя е разработена под формата на диалог, в който участват Режисьор, Писател, Актьор, Актриса, Балетмайстор и Музикант. Гледната точка на автора изисква появата на нов театър, синтез на всички изкуства. „Режисьорската фантазия извезва спектакъла“, материализира авторските видения с музика и балет. Те трябва да са динамични елементи от действието. Според режисьора артистите трябва да умеят да пеят и да танцуват, а вдъхновението се поражда от „разумна игра на наблюдение“, а не от чувства. Използването на музиката и танца зависи от архитектуриката на спектакъла и допринася за разгръщането на фантазията в него.

На страниците на „Златорог“ откриваме и теоретични статии за ролята на публиката, без която естетическият феномен театър не би съществувал. В текста си „Неотговорният фактор в театъра. Към психологията на българската театрална публика“ (16, 3) Стоян Джуджев<sup>34</sup> разсъждава комплексно върху категорията зрител. Проблемният въпрос в статията не е нов за „Златорог“ – още К. Константинов в първите книжки на списанието го засяга, макар по конкретен повод и с известна естетическа надменност. Отделни аспекти от същата проблемна палитра се коментират през годините в материали на Б. Дановски, П. Увалиев, Вл. Василев. Знаково е, че утвърденият още в ония години изключителен наш музиколог обсъжда този проблем – явно критическата мисъл съзнава въздействието на фактора публика както върху постановъчния репертоар, така и върху режисьорските интерпретации и създаваните драматургични текстове. Аналитичните разсъждения на Ст. Джуджев са сигнал за сериозна дискусия относно важноста на игнорирания „трети“ фактор – публиката. Авторът отбелязва, че е нужен анализ на „онова действащо лице, на оная „ламя хилядоглава“, която „реве в партера... и от чието име така често говори критиката“. При дефиниране на границите на самото понятие Джуджев демонстрира тънък естетически усет: „Когато тълпата насочи своя интерес към някоя духовна цел, тя може да стане публика, както и публиката се превръща в тълпа винаги, когато изгуби връзката с духовното начало“. Това е базисната постановка, върху която статията надгражда тезисите си. Всеки театър е функция от духовния ръст на публиката, която го

<sup>33</sup> Николай Фол (1899–1969) завършва режисура и драма в Лесинговия университет в Берлин (1930). През 30-те години режисира пиеси в НТ и работи като режисьор в областните театри в Пловдив и Варна. Превежда от немски и руски език около 30 пиеси.

<sup>34</sup> Стоян Джуджев (1902–1997) е музикален теоретик и етномузиколог, завършил втора специалност в Историко-филологическия факултет на Парижкия университет.

посещава. Акцент на статията е печалната констатация: „Вследствие на една погрешна образователна система от няколко десетилетия насам в градовете се създаде многобройна полуобразована тълпа от сноби“. Без да драматизира последиците от факта, в края на статията авторът предупреждава, че зависи от „просветната власт дали ще гледа на театъра като почивна станция за отмора на телесно и душевно изтощени субекти, или ще го превърне в храм на българската национална култура“.

Взаимовръзката между театрален творчески екип и публика се дискутира в статията на Н. Фол „Съвършеният зрител“ (20, 5). Авторът обръща внимание на динамиката в развитието на актьорските стилове, което затруднява публиката да се приспособява към бързо въвежданите от режисьорите иновации. Проблемът с публиката възниква поради бързото демократизиране на съвременния театър, което води до противопоставяне на „партер“ и „галерия“. Режисьорът иска да примири вкусовете в зрителната зала и гледа на публиката като на „един единствен зрител“<sup>35</sup>. Фол смята, че съвършеният зрител е „този, който твори театъра, мълчалив или шумно реагиращ от салона, който няма име, и все пак бихме могли да го наречем за най-кратко: режисьор, съвършеният!“

„Театър без публика“ (22, 4) е може би най-синтезираната театрална статия на П. Увалиев в „Златорог“, съчетала респектираща, но ненатрапчива ерудиция, с изящна и лека фраза, съвместила аналитично и есеистично. Авторът разгръща идеята за ключовата роля на публиката: „Театърът е театър именно поради участието на публиката в самото художествено творчество. Иначе би бил проповед, прочит, изложба...“ Разгледани са въпросите за спецификата на самото „театралното гледане“, за зрителя като „двигател на драмата“, за специалния контакт между сцената и театралната зала, за възпитанието на театрална култура и вкус у публиката. „С прискърбие стигаме до заключението, че у нас културното ниво и чувствителната амплитуда на театъра ни са по-ниско от тези на литературата.“

Проблемът за театралната публика се разглежда и в две статии Вл. Василев. Материалът „Кратък диалог по време на едно представление“ (24, 3) представлява диалог между двама зрители, като единият от тях е самият критик. Тук за първи път у нас се поставя въпросът за специфичен слой от публиката, наречен „театрална клапа“, която е заменила „някогашните идейни и максималистични маски (на критиците – б.н.). Критикът – клакьор, престава да изпълнява медиаторската си функция между сцена и зала и се самоунищожава като такъв. Същината на „клакьорството“ като рецептивен механизъм е изяснена в следващата статия на Вл. Василев – „За театралната клапа, а поради това – и за актьорските пиеси“ (24, 5). Тя започва с любопитни подробности за появата и същността на „клакьорството“ в историята на театъ-

<sup>35</sup> За тази цел е необходимо да се долови „вкусът на деня“ (посредством вестници, темпо на живот, политически момент, национални идеали, темперамент на народа, социални условия), след което следва съставяне на представа за публиката и едва тогава започва търсенето на „съвършения зрител“, като режисьорът изхожда „от собствената си естетика и собствените си идеи“.

ра<sup>36</sup>. Встъпителните бележки показват, че критическото внимание е насочено към „клякьорското рецензентство“, което иска да измести „действителната театрална критика“. Повод е пиесата на Н. Икономов „Наследници“, за която В. Василев пише отрицателна рецензия, последвана от голям брой отзиви, възхваляващи пиесата и нападащи нейния критик. Главният редактор смята, че насоката на клякьорската критика е да подмени и да дискредитира сериозната театрална критика, която „макар и в началото си още, има вече представители, хора с театрална култура, с усет, с чувство на отговорност“. Критикът напомня, че е първият, който приема в качеството си на директор на НТ пиесите „Йончови ханове“ от Ст. Савов и „Хан Татар“ от Н. Икономов, с което се е надявал да се появи плодотворна традиция, а вместо това „сцената се превърна в плац за надбягване на глупостта“. Василев не крие и огорчението си, че Н. Масалитинов излиза да защити драмата „Наследници“. Като уточнява, че не иска да внася дисонанс в онова, което 20 години е говорил за режисьора, той не може да пренебрегне казаното от Масалитинов за „Албена“ и „Боряна“. „Преди да се играе „Албена“, печатана бе в „Златорог“, а преди да се печати – вследствие разговорите, които имах с Йовкова, той основно измени цялото второ действие“, пише Василев и заключава, че винаги е бил воден от естетически критерии в оценката на текстове и спектакли: „Когато пишем, ние държим най-напред сметка за истината (както я разбираме), и след това – за настроенятия на приятелите“. Така според него действащата театрална критика на страниците на списанието си е свършила добре работата, явявайки своята строга цензура на слабите български пиеси, залели сцената. „Театърът (както и литературата) са вървели най-добре тогава, когато е имало една строга и взискателна критика... От всички български пиеси, които са играни от 25 години насам, все пак останаха ония, които са получили нейното признание.“ Поставените в статията проблеми хвърлят светлина върху двойствения статус на зрителя като пасивен реципиент и на критика като активен реципиент. Сложните отношения между публика и критика се дискутират в отпечатаните в списанието материали, посветени на професионализма и дилетантщината.

В статията си „Майстори и любители на сцената“ (22, 5) Б. Дановски разглежда тъкмо връзката между професионалните и любителските театри и заслугата на някои неизвестни трупи за осъществяването на театралните реформи. Авторът не смята, че театралните рецензии трябва да се пишат непременно от професори, нито пък че в театралния занаят любителите са толкова опасни, дори напротив: „... безбройните любители театрали вършат по градове и села наистина полезна работа“. Опасността идва от „прикритите любители в професионалните театри“. Нерядко те са без театрално образование, без театрална и обща култура. Затова авторът настойчиво се обръща

---

<sup>36</sup> Владимир Василев си спомня, че за първото представление на операта „Янините девет братя“ бил раздал „няколко стотин гратиса“, но въпреки това залата оредявала, от което прави извода: „Клакмата никога не разрешава въпроса за действителната стойност на едно сценично произведение, нито пък рекламните писания – продължение на клакмата в писмена форма“.

към дейците в нашия театър, които трябва да имат високи критерии и да положат много повече усилия за собственото си развитие и усъвършенстване и за изграждането на цялостен професионален театрален ансамбъл. „От драматическия автор до най-скромния сценичен работник – всички трябва да бъдат действително майстори в занаята си“. Наблюденията му го карат да резюмира, че там където професионалният театър е в упадък, често се появява малка труппа, „започва да работи на любителски начала и – обновява театъра“. Такива са Московският художествен театър, Театърът на Антоан<sup>37</sup> в Париж и др. Според Дановски един от най-опасните признаци на упадък в професионалните театри е т.нар. „система на звездите“, където всеки изпълнител тегли нещата към себе си и представлението няма спойка, губи се единството на спектакъла и се предизвика отегчение сред публиката.

„Златорог“ подлага на обсъждане различни въпроси, свързани с репертоарната политика като съществена част от работата на театралната институция. Чуждият опит е споделен чрез публикуването на два преводни материала от драматурга на Райнхардовите театри, Артур Кахане – „Театрална политика“ (16, 1) и „Драма и театър“ (16, 7). Опитният театрал разсъждава върху различните контекстови ситуации, които налагат репертоарния избор. Сред задачите на театъра е да влияе и оформя вкуса на публиката, да контролира „конюнктурата“, да създава подходящи условия за съставяне на актьорски ансамбъл без спекулиране с големите имена. Най-важен обаче е художественият фактор, който води до „една разумна театрална политика: хубавото старо – да се играе добре!“. Със сигурност тази статия е подбрана от главния редактор, който седем години с прекъсване е назначаван за директор на НТ, защото тя отговаря на разбиранията му за трудностите при ръководене на една театрална институция. Нейният полемичен дух е пряко насочен към особеностите на българските условия, в които външните фактори оказват огромно въздействие върху състоянието на културния живот.

Втората статия на Артур Кахане представлява размисъл върху взаимовръзката и напрежението между драмата и театъра от естетическа и философска перспектива. Въпреки че „драмата е предлог на театъра да се изяви“, те представляват „две различни изкуства с различни закони“. Авторът припомня, че театърът е „създаден за гледане“ и отбелязва, че той „преобръща света на драмата, следва свободни и неуловими закони“. В сравнението между театъра и драмата А. Кахане прави приносното наблюдение, че „словото въздейства само когато се преобръща в сценична ситуация“, защото „сетивата имат по-голямо значение от смисъла“. Театърът в духа на Аристотел е „празненство и тържество на сетивата“. Авторът обобщава, че „театърът и драмата са свързани по силата на своята полярност“.

Публикацииите на Н. Фол в „Златорог“ представляват театрални диалози и есета, в които авторът коментира отношенията между различни участници,

<sup>37</sup> Андре Антоан (1858–1943) е френски драматичен артист, филмов и театрален режисьор, театрален критик, представител на театралния натурализъм, основател и лидер на „Театър Антоан“ (1896) и на „Свободен театър“ (1887–1894) в Париж, в който застъпва естетическите принципи на натуралистическата школа.



изграждащи театралния спектакъл. В тях Фол следва модела на Дени Дидро от „Парадокс на актьора“. „Авторът пред рампата“ се състои от три диалога: „Пиесата е в ръцете на режисьора“, „Генералната репетиция е свършена“ и „Премиерата е минала“. В тях се разглежда отношението между авторския текст и сценичната му интерпретация, като се акцентира върху проблема за неприкосновеността на драматургичния текст. Авторът обозначава като „режисьорско безсилие“ или „режисьорска разюзданост“ адаптирането на текстове, което се състои в изхвърляне на цели сцени или съчиняване на нови, с което визира постановъчната дейност на Хрисан Цанков. Представата му за режисьорската дейност се изразява във вдъхновяване от авторския текст и проникновеното му тълкуване. Това поражда различните сценични варианти, а публиката и критиката избират между различните критически интерпретации. „И тук именно се крие тайната, силата и очарованието на актьорското изкуство“, пише Фол и отбелязва, че драматургичният текст се поглъща от сценичния текст, в който доминира актьорската игра – „като плод на режисьорското творческо разбиране“.

В следващия му текст – „Работилница за изкуство“ (22, 3), се осмисля проблемът за творчеството като „упорит систематичен труд“. Критикът теоретизира границата между занаят и изкуство, като смята, че актьорът и партньорите му в спектакъла не бива да работят под „напора на случайното вдъхновение“. Фигурата на статиста е проблематизирана в третата публикация – „Вечният фигурант в театъра“ (23, 4). Режисьорът създава биографичен и психологически портрет на статиста, като черпи наблюдения от дългогодишната си работа в провинциалните театри, чийто дух на творческа практика познава добре.

Образът на провинциалната примадона е следващият персонаж в галерията на Н. Фол – „Квалифицираната примадона“ (24, 4). Със соловото си изпълнение тя унищожавя „ансамбловата стойност на трупата“. Щампата е нейната запазена марка... Славата на примадоната се носи „като предание“, но времето не помни нейното изкуство, защото тя е „повече творение на изкуството, отколкото човек на изкуството“. Размислите на критика пресъздават явления от стария традиционен театър, които модерният театър не приема и отхвърля.

## ТЕАТЪР, РАДИО И КИНО

Активното присъствие в културния и обществен живот в страната на новите медии – киното и радиото, и конкурирането им с древното изкуство на театъра води до появата на редица проблемни статии върху специфичния им характер. Текстът на Сирак Скитник „Радио и радио-сцена“ (18, 1) се появява две години, откакто авторът вече е директор на Българското радио, което подсказва не конюнктурен интерес, а усет за важноста на новата медия и отношението ѝ към театъра. Статията, скромна по обем, предава своеобразието на новия жанр – радиотеатъра, и очертава специфичните про-

блеми. „Слуховата пиеса“ е много различна: „Всички зрителни елементи на представлението, ако трябва да станат необходима част от радио-представлението, минават през ухото“. Обстановката трябва да бъде естествено дадена в самите реплики, да бъде подсказана като шум, като звук. Изпълнението пред микрофона открива възможности, но и нови проблеми. Авторът разисква въпроса за отношението на медията към изкуството, коментира новите възможности и предизвикателства пред драматурзи и театрални творци във връзка с жанра на радиотеатъра, обръща внимание на работата на радиорежисьора и на „словото като музикален монтаж“.

Навлизането и утвърждаването на радиото като институт в България поражда интерес към различните му жанрове и статията на Йохан Клепер „По що се различава радио-пиесата от драмата“ (16, 9) допринася за диференциране на естетиката и поетиката на радиопиесата. Авторът я определя като „слухова пиеса“, сочи, че „говорената“ радиопиеса наподобява „лириката“, а „звуквата“ радиопиеса наподобява „музиката“ и така изтъква значимостта на словото и звука. Отбелязва още, че „последователността от слухови сцени има повече епичен характер“ и се доближава до романа. Самостоятелно драматургично средство при радиопиесата е „звуквият и шумов монтаж“, който провокира „творящата фантазия на зрителя“. Най-подходящ материал за радиопиеса авторът открива в „препредаваната пиеса, приспособена за радио след акустична разработка“, в „дидактичната драма или проблемната поезия“ и в „музикалната пиеса“. Шумът и звукът се превръщат в значимо драматургично средство.

В статията си „Радио-публика“ (19, 6) Есто Везенков коментира разликите в естетическото възприятие на публиката при среща с различните изкуства – театъра, радиото, киното, концерта, цирка. Липсата на живия визуален контакт, на магията на зрителната зала създава съвсем друг тип психология на възприятието. Слуховото възприятие, смесвано с шумовете от ежедневието, индивидуалният и самотен или колективният контакт през радиоапаратите поражда нов и специфичен тип културно възприятие, което авторът обстойно коментира в есеистичната си статия и подкрепя наблюденията си с много примери от кухнята на новата медия.

Седмото изкуство е обект на постоянен интерес на страниците на „Златорог“, където най-често се публикуват материали в съпоставителен план с театъра. Обширната теоретична статия „Репертоар и актьори на кинематографа“ (7, 2–3) на Ю. Слонимска е изпратена от Париж. Авторката изненадва отново с избора си да анализира най-новото изкуство – киното, което набира популярност и търси своите изследователи. Тя изследва естетиката на немия филм в широк контекст, като водещ е съпоставителният план с различни жанрове на театралното изкуство през вековете. Техниката на кинематографичния актьор според нея е продължение на техниката на актьора от панаирите през XVII и XVIII век, на площадния тип театър от Средните векове – поради употребата на изразни средства като типаж, мимика, липса на говор и др. Слонимска сравнява комедийното изкуството на Ч. Чаплин с това на Пиеро и на Макс Линдер с Арлекин – всеизвестни персонажи от комедия дел арте.

Като прави интересни сравнения между филмовите и театралните жанрове, критичката изяснява, че принципът на катарзиса се превръща във водораздел между двете изкуства. Мощната притегателна сила на кинематографа се дължи в голяма степен на познати театрални формули и елементи, заимствани от стария театър – това е съпреживяването и освобождаването на емоции, страсти и чувства. Киното възражда и старите театрални жанрове, като романтичната мелодрама и сантименталната комедия, което го превръща в масово изкуство. И неслучайно Ю. Слонимска го определя като „истински народен театър, властител на гълпата“. Критичката открива онези толкова съществени взаимовръзки между изкуството на марионетния театър и нямото кино, които се строят върху общодостъпност и простота на сюжета, занимателна интрига, лесно разпознаваеми герои – типове, върху увеселението и забавлението. Авторката въвежда за първи път в обръщение на страниците на „Златорог“ една нова проблематика за синтеза в изкуствата, за генетичната взаимовръзка между тях, която с годините ще става все по-актуална.

В статията „Сцена и екран“ (15, 2) Сирак Скитник разсъждава върху популярния за времето въпрос до каква степен кинематографът предизвиква кризата в театъра, успоредява двете изкуства и открива разликите между тях: „Различават се по творчески периметър, по обстановка на творчество и по качество на въздействие и внушение“. Театърът търси „художествената правда“, а киното е „механо-конструктивна концепция“. В киното „действащите лица са първообрази, а не сценични преображения“. Сирак Скитник открива разликите не само в техническите параметри и начина на функциониране на двете изкуства, но и в самия творчески процес на актьорска работа в тях. Отбелязва неуспешната изява на актьора от театъра в киното, като привежда примери с прочути немски театрални актриси. Причината открива в липсата на „специфичните достойнства на кинематографична конструктивност, ритмика и динамика“, както и в особеностите на „киномонтажа“. Авторът настоява за разграничаване на естетическите качества на двете изкуства и настоява: „Специално нашите драматурзи и нашият неукрепнал театър не трябва да бързат да се „учат“ от киното – няма нужда да прескачат в чужда градина, когато плода от своята не са дали“.

Въпросите на филмовото изкуство се разглеждат и в две статии на Б. Дановски, поместени като първа и втора статия под общото заглавие „Филм без театър“ (23, 2, 5). Авторът си поставя за задача да очертае различията между театралните и филмовите изразни средства. До този момент киноиндустрията е дала своите плодове и София е залята от киносалони и жадни за магията на киното зрители. Авторът смята, че филмът притежава „извънредно широко изразени възможности – образни, пространствени и динамични – които го правят по-достъпен, по-демократичен от театъра“. Изведени са три от най-същностните белези на филма. Първо – актьорската игра е по-естествена, фалшът в киното веднага „боде очите“. Второ – безжизненото око на обектива: „в какво прекрасно и богато средство се превръща този недостатък!“ Трето – условността на филмовия език, според която зрителят може да види лицето уголемено, да надзърне в очите, едва ли не да улови ръката на умира-

щия герой, т.е. срещата му с персонажите на филма е много по-интимна. Във втората статия авторът очертава най-съществените отлики между театъра и киното. Сценичното пространство е строго лимитирано, движението в пространството е несравнимо по-ограничено от това във филма. В киното обективът е око на публиката („Нещата не се гледат от една застинала зрителна точка“), а обективът „владее пространството“ и умее да изтъква детайлите по неповторим начин. Дановски обобщава, че движението в киното е шеметно движение в пространството и времето, не пропуска и редуването на кадрите и т.н. Авторът характеризира синкретичната фигура на филмовия режисьор, който трябва да притежава дарбите на романиста, музиканта, живописеца, скулптура, театрала. Той си представя филмовия режисьор точно както Гордън Крейг вижда театралния режисьор – като цялостен концептуализатор на представлението. Дановски на няколко пъти подчертава, че за художествено-то въздействие на филма диалогът има най-малък принос. Конкуренцията в изразните средства на двете изкуства е несравнима. Неизброимите възможности на филмовите изразни средства улесняват възприятието и разглеждат публиката. А изключителното значение на монтажа във филмовото изкуство култивира възприятието: научихме се да асоциираме; филмът ни научи да долавяме вътрешния живот на видимостите.

В статията си „Недостатъчният театър“ (19, 9) с подзаглавие „Реализъм в театъра и реализъм във филма“ П. Увалиев продължава линията на сравнителна типология на двата вида изкуство. Изходната му констатация е, че и в двете изкуства има криза. Театралната криза е предизвикана от недостиг на публика, а филмовата – от липса на творци. Увалиев не е съгласен с представите на сценичните деятели, че „театърът и киното са скачени съдове: пълни ли се единият, другият трябва да се изпразни“. Според него актуалният театър изисква специална настройка от зрителя, докато от киното зрителят получава повече, отколкото е очаквал, и така се повишава естетическото му самочувствие. Критикът посочва и анализира разликите между реалистичния театър и реалистичния филм и стига до извода, че филмът, „макар и да фотографира действителността, показва само това от нея, което в момента има значение за зрителя“. Абсолютният реализъм на филма е мним, защото е подборен и акцентен, удреният детайл, който хваща цял кадър, няма как да присъства и да произвежда същите послания, както ако е разположен в пространството на сцената. В крайна сметка „филмът се предпочита не заради „реализма“ в него, а заради умелото избягване на този реализъм“.

## ЗА ТЕАТРАЛНИТЕ ШКОЛИ И РЕЖИСЬОРСКИТЕ СТИЛОВЕ

Списание „Златорог“ информира своите читатели и разширява техния светоглед и знания за европейската драма и театър. И макар това да не е негова основна задача, създаването и осмислянето на външен контекст за родното театрално развитие обогатява не само списанието с културно-просветител-

ската си мисия, но и се опитва да отговори на въпроси, които младата българска театрална култура си задава. Авторите в преобладаващия тип случаи обикновено са българи, които посещават съответната държава, понякога учат там и имат силно развит, почти професионален интерес към театъра. Прави впечатление широката културна подготовка на тези автори, които коментират явления от чуждестранния театрален живот като очевидци, но тези прояви с вече почти стогодишна давност се нареждат в канона на съответните театрални култури. Не можем да твърдим, че са отбелязани в пълнота всички значими събития от тях, но никъде не срещаме да се споменават второразредни творци, или спектакли, които са от периферно значение за дадената култура, свидетелство за добрия естетически вкус на референтите и доброто ориентиране в театралните процеси на страната, която те в повечето случаи само посещават, без да живея постоянно там. Това свидетелства за особения интерес и чувствителност на оперативните сътрудници на „Златорог“, но и за задълбочената им подготовка по въпросите на естетиката.

Информацията за чуждестранното театрално изкуство се появява под формата на статии, наблюдения, бележки, писма и е с различна честота на страниците на списанието в междувоенния период. Време на по-голяма интензивност на споделянето на впечатления от европейския театрален живот са първите пет години след Първата световна война, време на преосмисляне на последиците ѝ в човешки и емоционален план, на радикализиране на настроенията и бурен отклик във всички сфери на европейското изкуство. Следващият период се разполага във втората половина на 30-те години, съвпадащ с подобряването на икономическата ситуация в България, което позволява предимно на младата генерация да пътува, да учи и работи в Европа, и да споделя това, което вижда и осъзнава през фокуса на своята съвременност. Наблюденията се отнасят предимно до няколко театрални култури. Най-многобройни са отзивите за немскоезичната, френската, италианската и славянската култура, което отговаря, от една страна, на съвременната политическа ориентация на България към Германия и Италия, а от друга – на стабилното влияние на френската култура, както и на славянството като идеологема в България още от Възраждането. По-слабо застъпени са английската и ирландската култура, както и Балканите, докато сведения за театъра от скандинавския и иберийския регион отсъстват изцяло. Българските наблюдатели на „Златорог“ следят водещите театрални култури, докато с останалите явно имат слабо развити културни връзки, които не достигат до отзиви за театралния живот.

Руската и съветската театрална култура представляват особен интерес – не само защото част от българските актьори от първото „златно“ поколение са учили в Русия, но и поради гастролите на групи от МХТ в началото на 20-те години на XX в. у нас и назначаването на Н. О. Масалитинов за главен режисьор на Народния театър през 1925 г. Във фокуса на говоренето на „Златорог“ за театралната култура стои естетиката на Московския художествен театър. За ролята и влиянието на МХТ и неговите студия в България през годините Сирак Скитник пише в три свои статии, поместени в първата, петата и деветата годишнина на списанието. Те са свързани с двете гостувания на

студиата на МХТ в България и трийсетгодишнината на театъра. Със статията си „Московски художествен театър“ (1, 9) той подчертава ключовата роля на гастролна на Московската театрална група у нас за развитието на родното театрално изкуство<sup>38</sup>. В продължение на месец руските театрали представят на софийска сцена част от своя „класически“ репертоар<sup>39</sup>, превърнал се в марка на новия театрален почерк. В основата му стоят пиеси на Чехов, Островски, драматизации по Достоевски, Хамсун и др. Спектаклите изиграват ролята на естетическа координатна система, в която младото ни театрално изкуство търси своето място, на образци за изучаване и следване. Представленията въвеждат в лабораторната работа на МХТ-овци, които разработват принципите на *театралната правдоподобност* и *художествената условност*, като цяло непознати на българския зрител. В критическото говорене за МХТ отново изплуват познатите въпроси от миналото: за културната изостаналост на своето, за „вноса на театър“, за усвояването на чужди образци и художествени практики отвън<sup>40</sup>. В този план първото гостуване на МХТ се превръща в сериозен пример за пропагандиране на марката модерен театър.

Статията на Сирак Скитник може да се разглежда и като програмен текст на модернизма за българското театрално изкуство. Изкуствоведът насочва своя критически обектив към онези моменти в спектаклите на МХТ, около които се стабилизира театралноизобразителният канон на времето, а именно – изясняване на художествените принципи на „условния театър“, „художествената правдоподобност“, „психологическия реализъм“, „концепцията за ансамбъла“ и „представлението като синтез“, които Московската група разработва още от началото на века. Критическата рефлексия по тези въпроси е богато илюстрирана с примери от театралното изкуство на МХТ. Сирак Скитник е първият критик, който изяснява естетическия механизъм на т.нар. „театър на настроението, на вътрешния тон, на безпомощно сантименталните мечтания“, характерен за интерпретациите на МХТ на Чеховите пиеси. Постановката на Чеховите творби повдига въпроса за цялостното внушение

---

<sup>38</sup> През 1919 г. трупата на МХТ е на задгранично турне, но се оказва откъсната от Русия поради нападението на белогвардейските отряди на Деникин над Украйна. В тези условия театралният колектив, воден от големия руски артист В. Качалов (откъдето се ражда и прозвището „Качалова трупа“), продължава своето задгранично турне на Балканите. – Вж. по-подробно по този въпрос: **Каракостова**, А. Качаловата трупа на МХТ и някои проблеми на Народния театър. // *Театър*, 1970, № 6.

<sup>39</sup> „Класическият репертоар“ на театралните студия на МХТ се състои от спектакли, създавани преди революцията, предимно през първото десетилетие на XX век, в които изкуството на МХТ триумфално шества из Европа и се смята за едно от новаторските явления на европейските сцени.

<sup>40</sup> Един от каналите, по които проникват чуждите (европейски или руски) театрални практики у нас, е чрез назначаването на режисьори чужденци в нашите театри. Например влиянието на театралната школа и методика на Станиславски и Немирович-Данченко като лабораторна работа с актьорите и търсенето на цялостно послание, единен стил на спектакъла се свързват с назначаването в Националния ни театър на режисьорите П. Ивановски, Дуван-Турцов, Ю. Яковлев, а през 1925 г. и на Н. О. Масалитинов, всички те възпитаници на театралните школи и студия на МХТ.



на спектакъла, в който „никоя част не е по-голяма като сценична стойност от друга“, а извличането на естетическите зърна, достигането до идейната вгълбеност на цялото изискват култура и ерудиция.

Интересна е концепцията на Сирак Скитник за картинното, пространственото мислене на режисьора, за особената визуализация на идеите му, за отношението човек – декор, човешко тяло – предмети в пространството на сцената и за възможните взаимоотношения между тях, за изработването на определен сценичен език. В истинска илюстрация на авторовите идеи се превръща представлението по Достоевски „Братя Карамазови“, което минимализира декора и сценичната постройка с оглед на централната, психологическата задача на актьора<sup>41</sup>. Старият театър накланя везните или по посока на актьора, или по посока на самоцелната декорация, на „чистата живопис“<sup>42</sup>. Докато новият тип театър търси равновесието между живия материал, субекта на сцената – актьора, и неживата материя – предметите, вещите. Старият театър за него се свързва с индустриалния художник, докато новият – с големия художник, който се превръща в съавтор на режисьора.

Театралът и художникът Сирак Скитник обособява условно два типа сценична постройка. В първият тип постановка актьорът, живият човек подчинява на себе си вещния свят, декора, докато във втория тип се получава обратното – вещите доминират над актьорското присъствие. В представлението „Братя Карамазови“ се застъпва първият тип сценичен изказ (според взаимоотношението актьор – декор) – на субективизация на пространството, героят оживява пространството, одушевява го, вещите се персонифицират. В диспозиция актьор – вещ героят подчинява декора и декорът изчезва, става фон, сивота, пустота, за да изпъкне героят със своето страдание и безумие. В представлението доминира психологията на персонажа, която променя представата за вещния свят. От представленията на МХТ Сирак Скитник извежда действието и на втория тип сценичен изказ, когато декорът подчинява на себе си актьорското поведение и задава основния тон в стилового оформление на спектакъла. В този случай актьорът се превръща в марионетка, в част от предметите, в „гротеска на един изпразнен от духовно съдържание свят“. Декорът задава концептуалната рамка на цялото. За пример на подобен тип сценично решение критикът използва постановката на МХТ „И най-мъдрият

---

<sup>41</sup> Трудната сценична адаптация на романа внася нови елементи в театралноизобразителния канон на трупата: „...построена върху няколко сцени, няколко главни момента в романа... тази „условна постановка“ има двойно значение: предава есенциалното, вътрешния смисъл, идеята – което е възможно само при отсъствието на външни подробности – и запазва тона на повествованието, което значи: запазва тона на повествованието и първичната сила на Достоевски“.

<sup>42</sup> Сирак Скитник развива своята естетическа доктрина за театралния декор и ролята му в стилового единство на представлението в основополагащата си статия „Човек, декор, сценична постройка“, която публикува в сп. „Златорог“ (2, 7). Според него разликата между новия и стария тип театър неизбежно включва различното отношение към декора и неговата функция в спектакъла: „...старият декор е индустрия, бутафория, феерия, имитация, приказна сантименталност, но не и извикана по вътрешна необходимост художествена част от сцената; новият театър трябва да възстанови равновесието“.

си е малко прост“ от Островски, в която живописно-декоративният елемент е водещ в стилово решение на спектакъла. Московската трупа онагледява случая, когато декорът подчинява на себе си останалите елементи в спектакъла. Така образите се превръщат в „марионетки, които играят, те не се стараят да покажат, що изобразяват, а как“. Тази постановка представя театъра като „свободно, синтетично изкуство, което не държи сметка за жизнеността на образите, а за художествената им правдивост“.

Втората статия от съредактора на „Златорог“ „Московски художествен театър“ (5, 2) е посветена на турнето на МХТ в страната ни през 1924 г. И тя се вписва в неспиращия дебат между традиционното и новаторското. Според критика театърът най-мъчно и никога докрай не скъсва със старото – нали е изкуство на „живите хора“. И той коментира играните в София девет представления (Чехов, Достоевски, Ибсен, Рабиндранат Тагор). Всички те – с по-класическа или авангардна стилистика – са окачествени като „до болка убедителни и заразяващи“. Критическият текст налага идеята, че изкуството е истинско само ако неподправено вярваш в него.

В третата статия, „30-годишният юбилей на Московския художествен театър“ (9, 8), Сирак Скитник формулира значението на МХТ като важен етап от развитието на историята на европейския театър и споменава някои от ключовите му постановки. Той акцентира върху три значими открития на МХТ в театралната естетика: 1. сценичното представление е колективно творчество; 2. „композиционната проблема е поставена над сценичната игра“; 3. МХТ „определя границите на актьорското своеволие в името на сценичното единство“. Тези открития се затвърждават в работата на четирите студиа на МХТ и внасят своя влог за развитието на модернизма в европейското театрално изкуство. Критикът изтъква, че на фона на времето, изпълнено с революции, в творчеството на МХТ се срещат „Стария и Новия свят“. В потвърждение на своите идеи Сирак Скитник цитира есето на немскоезичния актьор Александър Мойси, в което се възхищава от театралните приноси на МХТ.

В бележката си „Михаил Чехов“ (11, 4) театралът Йордан Черкезов споделя своите впечатления от проведените в Берлин разговори с прочутия актьор Михаил Чехов, който играе в театъра на Райнхард. Чехов разкрива представата си за съвременния актьор, който трябва да „владее в съвършенство не само своя творчески материал – тяло и душа, а и културния материал на епохата“. Израснал по време на революцията, руският актьор превръща „чувството за гибел в основен източник на [своя]... трагичен патос“. В Германия започва нов период в творческата си кариера, в който го вълнува „проблемът за активния и пасивния човек“.

На страниците на „Златорог“ израства като театрален наблюдател и писателката Анна Каменова<sup>43</sup> – с материалите си за българския и чуждестранния театър и драма. Тя е първата жена професионален театрален рецензент,

<sup>43</sup> Анна Михайлова-Стайнова, с псевдоним Каменова (1894–1982), е дъщеря на известния български политик и дипломат Михаил Маджаров. Получава отлично образование за времето си и има висока лингвистична култура – свободно владее немски, английски, руски и френски език, което ѝ дава възможност да следи културния живот в

която открива рубриката „Преглед“ в списанието, прераснала в разделите „Литературни статии“ и „Театър и изкуство“ от третата годишнина на изданието нататък. Най-голям дял от критическите материали на Анна Каменова е посветен на новаторските и авангардните явления в руския и съветския театър. Тя е първият критик, който въвежда в българското културно пространство фигурите на големите руски режисьори, теоретици и идеолози на модернизма Николай Евреинов и Александър Таиров и запознава българския читател с техните епохални изследвания. Най-напред Каменова превежда фундаменталната статия на Евреинов „За пределите на театралната илюзия“ (4, 8), част от прочутата му книга „Театр как таковой“<sup>44</sup>, която реферира по-късно на страниците на списанието в материала си „Театр как таковой“ от Н. Евреинов“ (4, 8). В тази книга авторът формулира основното си понятие – „театрализация на живота“, като ключов концепт за разбиране на театралната условност. Радикалността на авторовите тези, манифестният и иронично снизходителен стил спрямо предходното изкуство, ексцентричността и конфронтациите му с имена и школи срещат премерено съдържаната оценка на А. Каменова, която го представя като „краен“ и „дързък“ реформатор. По-проникновена и оценъчна е статията ѝ „Синтетичният театър на Таиров“ (6, 1). В нея тя анализира теоретичната книга на руския модернист „Записки на режисьора“<sup>45</sup>, като въвежда и изяснява в много широк театрален контекст новаторството в режисьорската практика на Таиров и го сравнява с творците от предходните театрални школи на натуралистичния и условния театър.

Анна Каменова безспорно е първият критик, който се спира на генезиса на новаторските театрални явления в руската режисьорска школа и показва как Таиров адаптира прочутата теоретичната концепция на Евреинов за „театрализация на театъра“, като я превръща в основа за своя нов синтетичен театър. Водеща в него е ролята на актьора и превръщането му в основна величина на спектакъла чрез развитие на таланта и работа върху импровизацията, върху съзнателния тренинг на тялото, гласа, жестовете и движенческата култура<sup>46</sup>. В обектива на критичката модерните явления в руския и съветския театър се мислят паралелно, като театърът на Таиров е изясняван в контекста на театъра на Евреинов и отчасти на театъра на Майерхолд и Вахтангов. Атрактивни моменти в статията ѝ са реконструирането на водещи спектакли като „Принцеса Брамбила“ на Таиров и „Принцеса Турандот“ на Вахтангов, показващи новаторството на двата режисьорски прочита в търсенията на синтетичния

---

цяла Европа. Вж. по-подробно мемоарната книга на Анна Каменова „Откъснати страници“ (състав. Петър Петров, изд. „Дамян Яков“, София, 2008).

<sup>44</sup> Евреинов, Н. Театр как таковой, изд. Н. И. Бутковской. – Санкт-Петербург, 1912.

<sup>45</sup> Таиров А. Я. Записки режиссёра. – Москва: Изд. Камерного театра, 1921.

<sup>46</sup> За нея интересното е, че в работата с актьора Таиров акцентира върху формирането на свръхумения у него – с работа по пластика и балетна гимнастика, със занятия по фехтовка, акробатика и жонглиране. Всички тези умения освобождават актьора от рутината на предишните стилове и го превръщат в част от новата система на „освободения театър“. Авторката изтъква основната теза на режисьора, че актьорът трябва да бъде „актьор-творец, актьор-майстор и свръх-актьор“.

театър. Така авторката се опитва да изясни същината на реформите в руската режисьорска школа, започнали в началото на ХХ век. Този интерес продължава и с коментара ѝ на поредния компактен труд за процесите в руския театър на театрална Е. А. Зносско-Боровский „Руският театър от началото на ХХ век“<sup>47</sup> в статията ѝ „Руският театър“ (7, 1). Историко-теоретичният труд на Зносско-Боровский задава матрицата, по която да се мислят най-важните явления в руския и съветския театрален живот до 20-те години на ХХ век. Изследването му изяснява и препотвърждава и за самата критичка изводите, до които тя стига в своите проучвания върху естетическите преломи и движения в руския театрален авангард<sup>48</sup>.

В обзорните материали на Анна Каменова се наблюдава особена пристрастност към съдбата на разглежданите експериментални театри и авангардни режисьори в Русия след Октомврийската революция. Новият политически режим изцяло променя административната и художествената организация на театралния живот там. Театралната наблюдателка представя два ключови материала върху театралната реформа в Съветския съюз – чрез погледа „отвън“ на младата британска критичка Мари Ситън и „отвътре“ на съветския театрал П. А. Марков. Най-напред Каменова превежда ръкописа „Съветски театри през 1933 година“ (14, 8) на Мари Ситън<sup>49</sup>, специално написан за „Златорог“<sup>50</sup>. Статията много точно разчита идеологическия контекст, в който се случват промените в работата на МХАТ и Станиславски, на Майерхолд, Вахтангов, Таиров и новото поколение театрали като Акимов, Охлопков, Цетнерович. Обзорният материал поражда голямо удивление с факта, че изключително професионално, аналитично и с дълбоко познаване на руско-съветския авангард поставя акценти върху развойните тенденции на посочените режисьори и театрални школи.

---

<sup>47</sup> Вж. **Зносско-Боровский**, Е. *Русский театр начала XX века*. – Прага, 1925. [1], IV. Книгата излиза в Прага и отново е доказателство за будното критическо внимание на авторката да открива своевременно актуални материали по темите, които коментира.

<sup>48</sup> Така историята на руския модерен театър, която авторката гради на страниците на „Златорог“, става все по-плътна и цялостна. Анализът ѝ впечатлява с богата информация и коректно интерпретиране на естетическите факти, започвайки от първата среща между Немирович-Данченко и Станиславски и достигайки до биомеханиката на Майерхолд, „театрализацията на театъра“ при Евреинов и освободения динамизъм на Таиров.

<sup>49</sup> Мари Ситън (Marie Seton, 1910–1985) е актриса, филмова и театрална критичка, с интерес към съветската драма, театър и киноизкуство. Тя реконструира филма на Айзенщайн „Да живее Мексико“ през 1939 г., като прави първия монтаж на филма за западната публика, докато в СССР се прави друг монтаж през 1979 г. Автор е на биография на известния съветския кинорежисьор Айзенщайн, когото среща в края на 20-те години на ХХ век, издадена през 1952 г. в Лондон, а после в Ню Йорк (Seton, Marie. *Sergei M. Eisenstein: a biography*. – London, 1952). През 1933 г. посещава България и Гърция и публикува статията „Балкански театър“ в престижното американско списание *Theatre Arts Monthly*.

<sup>50</sup> Фактът, че материалът е поръчан от „Златорог“ и е преведен от ръкопис, се дължи на усилията и компетентността на българската критичка и преводачка, на нейния журналистически усет към актуалността и значимостта на информацията по разглежданите теми, на съзвучни възгледи и идеи с британската театроведка.

По-дистанцирано е представянето на книгата на съветския изследовател П. А. Марков<sup>51</sup> в статията на А. Каменова „Съветският театър. Една книга за него“ (16, 4). Целенасочено или не, критичката избира да представи онази част от изследването на съветския театрал, около една трета от книгата, която въвежда в принципа на социалистическия реализъм, идеологическия език и терминологичен апарат на новата власт в Русия, тоест показва непознатото и различното лице на театъра, което вълнува нея и света. Във фокуса на текста е съдбата на три театрални школи – на МХАТ, на Майерхолд, на Таиров, които преминават през кризата на постреволюционното време, като адаптират своите естетически търсения и театрален инструментариум към новата политическа реалност<sup>52</sup>. В стила на коментарите, в подбора на цитатите от оригинала на книгата се усеща заложен двойственост, която загатва за демагогията и схоластиката на новия идеологически подход в изкуството и нещо повече, намеква за политическите принуди и отнемането на свободната творческа воля. Изключително далновиден е изборът на А. Каменова да привлече вниманието на българската културна общественост върху книгата на съветския театрал тъкмо като първия опит „отвътре“ да се представи в Европа и Америка творческата атмосфера, предизвикателствата, инспирациите и ограниченията, които новата политическа власт в Русия налага на театралното изкуство.

Като продължава да следи отблизо театралния живот в страната на Съветите, А. Каменова посвещава читателите на списанието в широка палитра от явления, които протичат в съветското театрално изкуство и намират отражение в западния печат. В публикацията си „Театрална олимпиада в Москва“ (11, 10) тя реферира едноименната статия на американското списание *Theatre Arts Monthly*<sup>53</sup>. Текстът има информативен характер и показва спецификите на този тип фестивали на съюзното изкуство в СССР, като подчертава масовия характер на събитието<sup>54</sup>. Можем категорично да кажем, че авторката е пър-

---

<sup>51</sup> Павел Александрович Марков (1897–1980) – по това време литературен директор на МХАТ (1925–1949), театрален критик на „Известия“ и „Новый мир“, режисьор и преподавател, историк на руския и съветския театър. През 1934 г. в Лондон авторът издава своята книга „The Soviet Theatre“ (The Camelot Press Ltd).

<sup>52</sup> В книгата си П. А. Марков извежда най-обстойно трансформациите в МХАТ, чиято работа познава най-отблизо. Според критика благодарение на своя натурализъм МХАТ най-лесно се справя с кризата и от „музеев театър“ от времето на философията на индивидуализма се превръща в съвременен театър, който отговаря на призивите на новото време да разшири своята аудитория и да се сближи с народните маси. Водеща в него си остава фигурата на актьора, с неговата „простота и искреност и способността му да заразява масите със силата на чувствата и на идеите“.

<sup>53</sup> *Theatre Arts Monthly* („Месечник на театралните изкуства“) излиза в Ню Йорк и е водещо американско списание за театър в този период. Явно Анна Каменова следи неговите рубрики и предлага на българската публика интересни материали и коментари.

<sup>54</sup> В театралната олимпиада през 1930 г. в Москва участват 15 народни театъра, представящи 30 спектакъла с 1000 артисти. Олимпиадата се провежда в три града и продължава един месец. За американския автор най-важен се оказва държавният аспект на функционирането на театралната система в СССР – театрите са превърнати във „възпитателни институти, които се субсидират от държавата“.

вият критик, който показва процесите на съветизация в руския театър чрез преводни и коментарни текстове. В областта на руския и съветски театър тя прави много точни анализи на статии и книги, на режисьорски стилове и школи, извежда акценти, откроява явления и успява да се ориентира в сложното многообразие на руския и съветския авангарден театър, чиито главни протагонисти за нея са Майерхолд, Евреинов и Таиров. Така списание „Златорог“ се превръща в сериозна платформа за опосредстван диалог на мнения и разнопосочни гледни точки към сложните и бурни процеси в съветското театрално изкуство през 20-те и 30-те години без тенденциозно оцветяване и манипулиране на представените материали от театралната наблюдателка.

Развитието на театралното изкуство в Германия попада във фокуса на внимание на редица сътрудници на „Златорог“. Статията на Иван Перфанов за театралния феномен Макс Райнхард (4, 7) е първи опит у нас да се представи театралната естетика на австрийския режисьор, който работи първо в Австрия, а после в Берлин и е повратна точка в историята на модерната режисура на ХХ век. Перфанов отбелязва особеностите в театралния му почерк и оценява новия театрален език на режисьора: ролята на ритъма, въвеждането на живописното начало в театъра, умелото използване на светлината и музиката, новият стил на работа с актьора. Критикът оценява естетиката на Райнхард като „делото на новата генерация, предназначена да създаде своята епоха“.

Проблемът, който Димитър Унтерберг<sup>55</sup> поставя в пространната си рецензия „Хамлет в смокинг“ (7, 7), е за осъвременяването на класически творби. Авторът дава примери с постановката на „Хамлет“ на МХТ с В. Качалов и „Хамлет“ на виенския Фолкстеатър с Йенсен. Московската интерпретация на Качалов е в по-класическия вариант, докато Йенсен осъвременява образа на Хамлет. По-детайлно е разгледана постановката на „Хамлет“ във Виена, дело на Айлист – режисьор на Бирмингам репертори плейърс. Коментира се радикалната промяна в костюмите на актьорите (съвременни делови, вечерни, спортни тоалети дефилират в пиесата) и водещата линия в действието. Според Унтерберг не всички класически текстове подлежат на осъвременяване, като например „Венецианският търговец“, но въпреки това той остава радетел за осъвременяване на класиката.

В обзорен критически материал „За немския театър и за театъра изобщо“ (10, 2–3) Димитър Унтерберг прави по-систематизиран и обстоен преглед на театъра в Германия, като започва от големите новатори Ото Брам, Райнхард и Йеснер. Статията посочва все по-нарастващото обществено значение на театъра, защото „театърът е мястото, където се сблъскват политика с въз-

---

<sup>55</sup> В бележката си за автора („Д-р Димитър Унтерберг“; 12, 1) Вл. Василев дава сведения за този забравен днес критик. Д-р Димитър Унтерберг умира на 5 февр. 1931. Завършва право и медицина, но е привлечен от музиката живописиста и театъра. Основната цел на статиите му е българският културен живот да се проникне от новите течения на модерността. От него в „Златорог“ са публикувани: „Хамлет в смокинг“ (7, 7) и „За немския театър и за театъра изобщо“ (10, 2–3), последвани от три статии в год. ХІ на списанието: „Машинизирано ли е изкуството“, „Дон Жуан“, поставен от Клемперер“ „Американският император. Пиеса от Бърнард Шоу“.



питание, установено правосъдие с морал, държава с обществено мнение, обществено мнение с личност и от сцената най-убедително пламва искрата на утрешния ден“. Според Унтерберг немският театър се проявява като епически театър, за който действието протича като вестникарски репортаж и си служи с пародията и гротеската, като реалистичен театър, който излага злосторни въпроси и проблеми, като патетичен театър, форма за поставянето на т.нар. „класически репертоар“. Авторът прави и друга класификация на театрите: по оста дясно – ляво. Държавните театри са вдясно, а най-влиятелно е народната сцена. Някъде в средата са Райнхардовите театри. Вляво е сцената на Пискатор – бунтар и по дух и по средства, но и Брехт с „Опера за три гроша“. Освен това засяга и проблема за взаимоотношенията между театъра и филма, като като посочва, че театърът може да прецени какви средства на кинематографа да използва в своята работилница. В статията се отбелязва също така култът към драмата на Пирандело в немския театър в периода на криза в драматургията. Прави се паралел между нашия и немският театрален живот. Според автора „най-чувствителният недъг на нашия театър е, че дори българските му ръководители нямат усет за собствената си съвременност“.

Последният критически материал на Д. Унтерберг – „Американският император“, пиеса от Бернард Шоу“ (11, 3), реферира немската постановка на Макс Райнхард. Критикът обявява Шоу за „най-голям съвременен драматург“ и формулира основната тема на неговото творчество: „в борбата между инстинктите на човека и конструираните принципи у гражданина Шоу изгражда комичната фигура на съвременника и майсторски ѝ се надсмива“. В подробности се предава съдържанието на пиесата, която не е превеждана на български. Основният въпрос в нея е въпросът за „за властта“ и „съвременната демокрация“. В Германия пиесата е играна без никакви външни ефекти. Чрез този репертоарен избор българският критик предсеща напреженията в съвременното общество и катаклизмите, които предстоят през настъпващото десетилетие.

След статиите на Ив. Перфанов и Д. Унтерберг известно време в „Златорог“ не се появяват материали за немската драматургия и театралния живот в Германия. С идването на Хитлер на власт националсоциализмът става държавна идеология. Списанието се стреми да представи обективно влиянието на нацизма върху изкуството въобще и върху театъра в частност. На моменти в статиите на М. Матлиев може да се открият пронационалсоциалистически нотки, но и те са обясними – предвид споделяните от автора идеи на ВМРО и съчувственото отношение на Германия към българските позиции по този въпрос.

В статията си „Новият германски театър“ (16, 10) Матлиев изтъква, че в историята на немската драма и театър може да се проследят двете тенденции – изкуството като самоцел, от една страна, и като тенденциозна политическа пропаганда – от друга. Хердер, Лесинг, Гьоте, Шилер създават националния театър, преди да съществува национално обединена германска държава. Следващият връх е след Първата световна война – режисурата на Ото Брам, Макс Райнхард, Леополд Йеснер, Ервин Пискатор. Първите трима са определени

като „жреци на т.нар. камерен театър“, а Пискатор – като представител на „съветския пролетарски театър“. Отправяйки поглед към настоящето, авторът прави извод, че „националсоциализмът иска да съживи старогерманския мит, който да сътвори първичното чувство за общезитие чрез самопожертвователност“. Театърът трябва да е функция на политико-обществената сила в Германия. Матлиев цитира тогавашните тоталитарни клишета, които поразително приличат на установилите се у нас десетина години по-късно.

Позоваването на националсоциалистическата доктрина за изкуството не е пропагандно увлечение – в коментарите ясно личи скептичното отношение към т.нар. културно строителство. Идеята, че театърът е културно-възпитателен институт, определя и репертоара, и стиловите доминанти на постановките, в които е важен ансамбълът, а не индивидуалността. Коментира се и състоянието на „частните театри“, които „запазват известен неутралитет“.

Авторът посочва, че за разлика от тях „сцените на открито са изцяло средство на политическата пропаганда“. Статията му „Сцена на открито“ (17, 2) коментира подробно този въпрос от историческа и съвременна гледна точка, като материалът е илюстриран с многобройни примери на театрални постановки. Матлиев посочва, че „националсоциализмът съживява старогерманския мит“, което за театъра е главно чрез създаването на т.нар. тингове (мястото на съда и народното събрание, но още и място на жертвоприношение за божествено покровителство), които строят из цяла Германия. Игралните на тях пиеси преследват две идеологически цели – премахване на всякакъв индивидуализъм, от една страна; от друга – въздигане на гениалността на родения водач. Движения, ритъм, говор – всичко това трябва да бъде пригодно към новата акустика и оптика на големите широки трибуни. Използват се високоговорители, големи прожектори, монументални декори. Показателно е заключението на автора: „Обществените домогвания на новия открит театър го спъват. Единствени техническите и формалните постижения доказват неговото развитие, което ще подпомогне и бъдещата концепция, когато творчеството се отърси от влиянията“.

Наблюденията и изводите на д-р Живка Драгнева в публикацията ѝ „Театърът в днешна Германия“ (18, 1) са сходни с направените от М. Матлиев в посочените по-горе негови статии. Авторката обосновава употребата на театралното изкуство от националсоциалистическата власт в Германия като мощно средство за възпитание на масите. Редица организации (които днес бихме нарекли тоталитарни) осигуряват безплатен достъп за известни представления. Театърът е много по-народен – може да се видят повече селяни, работници, занаятчии в него. От репертоара са изключени произведения на емигранти и евреи, също и драми с явна тенденция против властта. Присъстват древните класици, Шекспир, „когото немците са свикнали да броят към своите – с една дума той род драми, най-пригоден да засили у зрителя култа към героичното и да го издигне над реализма на всекидневието“. Липсата на значими съвременни драми, както и на постановки – явления, има категорично обяснение: „защото никоя духовна култура не може да изникне по заповед, тя расте и се развива само органически“.

Свои наблюдения върху театралния живот в Берлин публикува в рубриката „Писма от чужбина“ и Иван Гърчев. В „Драматическите театри в Берлин“ (23, 1) той представя пет от първокласните театри в Берлин: Шаушпилхаус, Дойчес театър, Клайнсхаус, Шилер театър, Фолксбюне, като отбелязва финансирането им с огромни средства от държавата и общината. Върху репертоара влияят два основни фактора: наличието на Централно управление на държавната драматургия и военното положение. Поставят се предимно германските класици. Във второто си писмо „Берлинските камерни театри“ (23, 2) Гърчев се спира на работата на единайсетте камерни театъра в Берлин, от които само два са държавни. Тези театри са „разтуха за милионното берлинско население, което дири отдушник от барутната атмосфера“. Там с комедии, фарсове и театрални шеги гонят „призрака на озверения Марс“.

В обзорния си и подробен материал „Германският фронт-театър“ (22, 3). Ив. Гърчев отбелязва тази нова форма в театралното изкуство, свързана с турнета на фронтовата линия. Военният театър представлява комбинация от „сериозен камерен театър и оперета“, „политически сатиричен театър“ и „кабаретна естрада“ и има политически и развлекателен характер, като служи на Министерството на пропагандата на Германия, а артистите са представени като войници на културния фронт. Пътуващите театрални трупи имат разнообразен състав, изпълняват различни жанрове, пеят шлагери и всяко представление завършва с марш, който се подема от цялата публика. Фронтовият театър се представя в залите на окупираните градове, в лазаретите или под открито небе и чрез него се реализира старата идея за свързване на изкуството с масите. Програмата продължава средно по три часа, като в постановките се набляга на приятелските взаимоотношения между артисти и публика<sup>56</sup>.

В последната си и обобщаваща статия „Германската държава и театърът“ (22, 6) авторът разглежда съвременния германски театър не само като културна, но и като политическа институция, като „мощно средство за пропаганда на германската държава“. Гърчев се спира на специалния закон за театъра от 1934 г., който централизира управлението на театралния живот, финансирането, репертоарната политика, както и редица технически проблеми. „Театралното изкуство се организира и надзирава от държавата“ – сочи авторът и добавя, че то губи своя свободен дух и автономност. Тази тоталитарна държавна политика проличава най-вече на равнището на актьорската работа и в репертоара на театрите. Държавен драматург контролира идеологическата чистота на репертоара на германските сцени. В него се допуска само световна класическа драматургия и съвременни немски пиеси, които „изхождат от извора на немската душа“. Достъпът до съвременна чуждестранна драма става само с политически аргументи – играят се например пиесите на Мусолини. Актьорът се превръща в основен инструмент за легитимиране на германската националсоциалистическа идеология. А безусловният натурализъм се

---

<sup>56</sup> За 1940 г. са организирани 180 хиляди представления, като от тях 55 хиляди са били в окупираните от Германия държави. Общият брой на посетителите е 50 милиона зрители, а всяко представление е посещавано средно от 300 зрители.

превръща в единствен стил на игра. След хаоса на „измите“ в изкуството, германската държава налага своята политика към „здраво и жизнено“ изкуство, което „да служи на народа“, да бъде разбираемо за всички – „от простия работник... до професора в университета“. Авторът проследява структурата на германския театър като централизирана държавна власт, спира се върху йерархичността и идеологията на тази система и на нейното функциониране.

Към тази група от публикации може да добавим и текста на Мила Данаилова „Драматическата школа при Берлинския Държавен театър“ (17, 9). Авторката запознава читателите с учебната програма на двегодишната драматическа школа и с методиката на творческата работа в нея. Главна фигура в школата е Лотар Мютел, режисьор, артист, ръководител, който поддържа високото й равнище.

За театрите в Германия в „Златорог“ пише и германистката д-р Ганка Найденова. Рецензията ѝ „Новият Хамлет“ (19, 8) – за спектакъла „Хамлет“ на Берлинския държавен театър, прави впечатление с театралната ерудиция на авторката, която коментира театралното събитие за сезоните 1936/1937 и 1937/1938.<sup>57</sup> Текстът започва с проследяване на литературната рецепция на Шекспир в Германия от времето на Гьоте и Шилер и прави преглед на сценичната рецепция на Шекспировата пиеса. Найденова коментира студията на немския литературовед Май Родег от 1916 г., която изследва движението на мотива за Хамлет в трудовете на Саксон Граматик и в старофренската повест на Белфоре. Тя проследява появата на мотива за кръвното отмъщение като двигател на действието. Вместо „меланхолик и неврастенник“ Хамлет е видян като „мъж и герой“. Двадесет години след издаването си ключовата студия на Май Родег е открита от режисьора Лотар Мютел, който вдвоява образа на Хамлет със старогерманските митове. Новото в спектакъла е „стилова правдивост, изхвърляне на всички външни ефекти“, остатък от интерпретацията на Райнхард в немската театрална традиция. Атмосферата е „сурова, северна“, а декорите са в стила на старите датски майстори. Актьорските изпълнения са стилизирани в духа на старите английски миниатюри. Акцентът в постановката е върху психологическото тълкуване на персонажите. Прочутият актьор Густав Грюдгенс<sup>58</sup> (Хамлет) създава „мъжествен и героичен“ образ, трагична фигура, която не отстъпва на древногръцките трагедии. Той носи „стоманена маска от сериозност и вдълбоченост“, а в прочутата сцена с пантомимата на актьорите Грюдгенс се превръща в „хищник, който държи и мъчи в ръцете си своята жертва с дивата сатанинска радост на Мефистофел“. Уловила контекста на времето, критичката заключава, че постановката олицетворява „духа и потребностите за героичен култ на нашето време“.

На този фон на богата информация за събитията в германския театър австрийската част от представянето на театралната немскоезична култура из-

<sup>57</sup> „Новият Хамлет“ се играе в Берлинския държавен театър и има над 100 представления за двата сезона.

<sup>58</sup> Гюстав Грюдгенс (1899–1963) актьор и режисьор в немския театър и кино, директор на водещи театри в Германия. Актьорът се явява прототип на Клаус Ман в романа му „Мефистофел“, екранизиран от Ищван Сабо.

глежда твърде оскъдна, профилирана предимно в драматургията, и то само върху двама автори, Хофманстал и Грилпарцер, на които се спряхме по-горе. Правят впечатление две публикации на Вл. Василев, посветени на немския и австрийския театър. Обзорната статия на главния редактор „Празнична театрална седмица във Виена“ (19, 6) визира ежегодно театрално събитие, организирано от Германската театрална камара. Обсъждат се организационни, финансови, професионални, художествени и технически проблеми. Коментираното събитие се организира във Виена, за да подчертае принадлежността на Австрия към германската културна общност. Откриването се извършва от д-р Гьобелс, министър на пропагандата, който развива тезата, че театърът е близък до възприятието на масите, и отчита, че в репертоара на немските театри доминират класически пиеси за сметка на съвременните. Критикът разглежда постановката на „Хамлет“ на Берлинския държавен театър с режисьор Лотар Мютел (коментирана в списанието от Ганка Найденова) и отбелязва експерименталния характер на постановката. Хамлет е представен като човек на действието и носител на нравствено-героичното начало в духа на старите германски митове. Открити са и постановките на Виенския Бургтеатър „Гьоц фон Берлихинген“ и „Бурята“, като е подчертана ролята на класическите творби и тяхното актуализиране за съвременния зрител, защото „всяко време може да открие в тях своя образ и сценично да го транспонира на свой духовен план“. Владимир Василев наблюдава и оперните постановки „Сватбата на Фигаро“ на Виенската опера и „Лоенгрин“ на Берлинската държавна опера и е възхитен от монументалния стил на последния спектакъл.

В статията си „Виенският Райнхардов театър в София“ (17, 5) главният редактор на „Златорог“ отразява гастролна на театъра с пиесите „Велика любов“ и „Пинг понг“, в които личи сценичната култура на Райнхард, а представените са окачествени като „уроци за българския актьор“. Критикът е впечатлен от професионализма и естетиката на школата на Райнхард и отбелязва „живия контакт между лицата, който ги прави партньори“, диалога, „в който репликите се подхвърлят и посрещат с лекота и ловкост“, естествеността на мизансцените, стила на актьорската игра, изразен в т.нар. „наживяване на ролята“, което се изразява в „сянката на погледа, в тънката модулация на гласа“, в „овладяване на психологическия момент“, за разлика от „натурната суровост“ в българския стил на игра. Терминът „наживяване“ Вл. Василев използва нееднократно в своите текстове, който смислово отговаря на приетия днес термин на Станиславски „оживяване“. Гостуването на Райнхардовите артисти в София подчертава колко далеч е българският театрален живот от върховете на европейския театър.

Още в статията си за репертоара на НТ Вл. Василев отдава своите предпочитания на френската театрална традиция, което личи и от отзива му за гастролна на група актьори от „Комеди франсез“ – „Групата от Comédie-Française и французкия декламативен стил“ (21, 3). Текстът има характера на културологична статия, защото сравнява френската и българската актьорска школа. Авторът характеризира негативните модификации на системата

на Станиславски у нас, което води до елементарен сценичен натурализъм и „външни афектации“. Естетиката на словото, характерна за френския театър, е подробно представена от критика чрез „музикалния поток на речта“, „звуквата елегантност на фразата“, „култура на говора, резултат на един живот, по-социален от нашия“. Френският театър гостува с пиесите „Андромаха“ на Жан Расин и „Каляската“ на Проспер Мериме. Принципът на игра е „пробуждане на представата“ за силните страсти, характерни за класицистичната драматургия. Френските актьори следват технологията на Дидро, изложена в естетическата му студия „Парадокс на актьора“ – естетическа дистанция, „артистическо самообладание“, търсене на „емоционалния обем на изразените състояния“. Декорите са опростени до минимум, за да изпъкне актьорската игра. Прави се преглед на основните актьорски постижения в двата спектакъла. Поуките от гастролата на френските артисти са резюмирани във финала на статията и са адресирани към българския актьор, който според автора трябва да съблюдава „чувство за мярка“, „интелектуално проникване и овладяване на образа“, „свободно манипулиране с изразните средства“.

Френският театрален компас на „Златорог“ е ориентиран както към френската актьорска школа, така и към репертоарния избор на театрите в Париж и към появата на нови режисьорски имена и тенденции. В три свои материала (под формата на писма) Н. П. Николаев<sup>59</sup> разглежда театралния живот във френската столица. Първият му текст, „Парижките театри. I Vieux Colombier“ (3, 7–8), визира репертоара, художествените постижения и цели на театъра, основан през 1913 г. от Жак Копо. Той е истинско духовно средище, в което се изнасят концерти и лекции. Към театъра функционира и театрална школа с три отдела и Дружество на приятелите на театъра. Основен принцип на цялата дейност е „добросъвестно отнасяне към традициите, съединено със свобода от рутината“. Николаев се спира подробно на театралния репертоар, като акцентира върху ветрилото от пиеси и постановъчни решения – от комедиите на Молиер до драмите на Шарл Вилдрак<sup>60</sup>. Наред с класически произведения в театъра се играят две руски пиеси от съвременни автори – „Любов, златна книга“ (Ал. Толстой) и „Веселата смърт“ (арлекинада от Н. Евреинов), който е добре познат в Париж с книгите си „Театърът за себе си“, „Теория на монодрамата“ и „Театърът като театър“. Втората статия, „Парижките театри. II Maison de l'Œuvre“ (4, 4), се опира на анкета за театъра в Париж, чиито резултати показват доминирането на масовия вкус в репертоарните политики. В тези условия „парижкият авангарден театър е един подвиг“. Вниманието е фокусирано върху репертоара и представленията на символистичния театър „Maison de l'Œuvre“, започнал дейността си през 1893 г. с представянето на Метерлинковата пиеса „Пелеас и Мелизанда“ и Ибсеновата „Росмерсхолм“. Достоянство на театъра е в липсата на репертоарни компромиси и най-вече в откриването на нови таланти. Наблюденията му върху процесите във

<sup>59</sup> Н. П. Николаев – докторант по право в Париж.

<sup>60</sup> Шарл Вилдрак (1882–1971) – поет и драматург, нашумял във Франция през 20-те години на XX век.



френските театри продължават и в третата му публикация „От Odéon до Trocadéro“ (5, 1), в който се характеризира стилът на разглежданите театри и естетиката на представяните спектакли.

Професионалният поглед на актрисата Вела Каралийчева<sup>61</sup> в статията ѝ „Театралният живот в Париж“ (12, 5–6) улавя различни особености от актьорското изкуство на „Комеди франсез“ („Дома на Молиер“) в постановките на Молиер и Алфред дьо Мюсе. Авторката отбелязва звучащия леко и грациозно стих, макар актьорите да създават еднотипни образи в различните комедии на Молиер, които те добре познават. Драматургът Мюсе е разработван в приказен стил с акомпанимент на оркестър. Актрисата е поразена от овладяното до съвършенство художествено четене на Жак Копо, от техниката на говора, демонстрирана в монолози от „Егмонт“ на Гьоте, съпроводени с музика на Бетховен. „Думите се сливаха с музиката и музиката с думите“ – заключава авторката.

Заслуга в представянето на съвременния френски театър има и Анна Каменова. Проницателните ѝ наблюдения са основани върху диалога между руския и френския театрален авангард. В статията „Край на театралния сезон в Париж“ (9, 7) тя представя френската столица като средище на европейския културен живот, следващ идеята за международно сътрудничество на театрите, издигната от френския театрал Жемие. Критичката отбелязва гостуването в Париж на театъра на Вахтангов и оперетната трупа на Алексей Грановски като знак на новите тенденции в развитието на съвременния съветски театър. Когато говори за френския театрален авангард, авторката има предвид известния френски театрален картел, представляван от четирима режисьори и директори на театри: Шарл Дюлен, Луи Жуве, Гастон Бати и Жорж Питоев<sup>62</sup>. Вярна на стила си да ситуира в широк културен контекст наблюдаваните театрални обекти, А. Каменова очертава пред своята читателска аудитория пъстротата на френския театрален живот, като на първо място поставя традициите на класическия театър „Комеди Франсез“, „академия за драматическа литература във Франция, с консервативна игра и класически репертоар, който дава израз на френския характер и на френския стил“. На второ място идват булевардните театри, а на трето място според нея е авангардният театър на Франция в лицето на споменатите по-горе четирима театрали, чието развитие проследява в обзорния си материал „Парижкият театрален сезон“ (16, 5)<sup>63</sup>. Авторката прави обстоен преглед на репертоара на авангардните театри, изтъква попаденията

<sup>61</sup> Вела Каралийчева (по баща Вела Ушева) е актриса в Народния театър от 1925 до 1929 г. и съпруга на Ангел Каралийчев.

<sup>62</sup> Критичката изтъква специфични черти от техните естетически системи в диалог с руските театрални школи. Луи Жуве въвежда новите френски пиеси и в театралната си поезика наподобява психологическия реализъм на МХАТ. Руският емигрант Георгий (Жорж) Питоев следва пътя на Шоу и Пирандело, подпомогнат от талантливата игра на съпругата си Людмила Питоева, водеща актриса в неговия театър. А Гастон Бати се влияе от Вахтангов в опита си „да възвърне театралността във френския театър“.

<sup>63</sup> Статията е резултат на активното участие на критичката в театралния живот на Париж през сезона 1934/1935, когато тя живее във френската столица заедно със съпруга си Петко Стайнов – посланик на България във Франция по това време. Театралната

в отделните спектакли, както и изявата на известни френски режисьори в актьорско амплуа. Водена от имена и постановки, Анна Каменова реконструира един репертоарен план, който може да диалогизира и с репертоара на българската сцена, и откроява търсенията на френския театрален авангард<sup>64</sup>, като по този начин подсказва и на българския театър нови форми за експерименти.

Картината на случващото се в полето на френския театрален авангард се уплътнява и от наблюденията на архитект Делчо Сугарев в три кореспонденции от Париж. Първата, „Театралният сезон в Париж“ (15, 4), дава панорама на най-значимите авангардистки спектакли и трупи по това време във френската столица. Тя започва с постановката на „Кориолан“, реализирана от „Комеди франсез“ и пряко свързана с актуалния социокултурен и политически контекст на събитията във Франция по това време. Спектакълът е забранен, а директорът на театралната трупа е отзован от поста си. Тази най-интересна постановка за сезона получава двойко тълкуване. От една страна, тя „бичува парламентарните нрави“, а от друга, интерпретира основния протагонист в пиесата като жертва на масата: „Кориолан е самотният мъченик на тълпата“. Следва представяне на работата на трупата на руското емигрантско семейство Питоеви с постановката „Полката на столовете“ от Роланд Макензи, пиеса, в която се анализират „две божества на нашата епоха след войната: business и sex-appeal“. В центъра на вниманието на Сугарев са и постиженията на Шарл Дюлен, поставил „Ричард III“, оценена като една от най-интересните му постановки. Авторът информира за работата на Луи Жуве върху „една интересна работа на Жан Кокто“ и на Гастон Бати, който репетира „Престъпление и наказание“.

Във втората си кореспонденция – „Театрални постановки в Париж: 1. „Мадам Бовари“ (18, 3), авторът разглежда подробно творческата история на романа на Флобер „Мадам Бовари“ и процеса, предизвикан от цензурата във Франция при появата му. Интересът на автора е към адаптацията на романа от Гастон Бати в 20 картини, която запазва „истинския провинциален тон и характер на времето“.

---

наблюдателка получава възможността да следи отблизо работата на големите френски режисьори и актьори и да ги представи професионално пред българската публика.

<sup>64</sup> Опитното око на Анна Каменова проследява основния акцент на френското театрално изкуство, а именно „авангардните“ театри. Луи Жуве работи в творчески тандем с драматурга Жан Жироду, като този сезон представят адаптацията на Жироду „Тес“, по драматизацията на Маргарет Кенеди, в която изпъква актьорският талант на Луи Жуве. Гастон Бати режисира „Проспер“ – „симфония от светлини и бои, една слънчева приказка за Алжир“. Жак Копо представя „Както обичате“ от Шекспир под заглавието „Розалинда“, смятано за едно от най-добрите представления на сезона. Друг известен режисьор, Шарл Дюлен, инсценира комедията на Аристофан „Птиците“ като политическа сатира. Жорж Питоев, другото голямо име сред режисьорите във Франция, включва в репертоара си „Света Йоанна“ от Дж. Б. Шоу, но се проявява като „по-слаб актьор“, с чуждестранен акцент. Театърът на прочутата актриса Мари Бел играе „Мис Ба“, биография на поетесата Елизабет Браунинг. Спомената е още дейността на Саша Гитри и Анри Бернщайн, както и оживените спорове, предизвикани от постановката на „Комеди франсез“ „Кориолан“ поради съвременността на изказаните мисли.

В последната си статия – „Театрални постановки в Париж: 2. „Четиримата в Къщата на Молиер“ (18, 5), Сугарев продължава линията на Анна Каменова за коментиране на сценичната дейност на най-изтъкната група театрални режисьори в Париж, известни като „Картел“, уместно предадени на български език като групата на четиримата – Копо, Жуве, Дюлен и Бати, чиито режисьорски почерци определят развитието на френския театър през 20-те и 30-те години на ХХ век. Този път те поставят творбите си в „Комеди франсез“, най-престижното място в културата на Франция. Авторът реферира обстойно ключови постановки на четиримата режисьори, като отбелязва новаторския им подход в интерпретацията на класиката, постижения в работата с актьорите, използването на авангардистки техники и похвати на сцената<sup>65</sup>.

В статията си „Френската театрална традиция“ (19, 3) младият български режисьор Стефан Сърчаджиев разглежда същността на френската театрална традиция, отразяваща се в неразривното цяло на участниците в театралния процес: театъра, драматурга, театралната труппа и публиката, и илюстрира наблюденията си със съответни примери. В театър „Одеон“ френските класици се „рецитират“, като акцентът се поставя върху сценичния говор и жестове, а не върху мизансцена. Публиката възприема класическата френска драма повече като литература – въпреки по-скования сценичен език. Авторът формулира някои парадокси в рецепцията на парижката публика, която приема еднакво добре както френските пиеси на класицизма, така и водевилите, възхищава се от скандалната пиеса на Кокто „Ужасните родители“, но отхвърля пиесата „Дулцинея“ на авангардиста Гастон Бати. За автора „класическият френски театър“ на „Комеди франсез“ представлява „една костюмирана декламация“.

В „Театрите на предвоенния Париж“ (20, 7) театралният наблюдател прави панорама на парижкия предвоенен театър в навечерието на Втората световна война, когато във френската столица съществуват 58 театъра, 2 опери, 4 оперети, 9 мюзикхола и около 150 кина. Редовно имат представления 30 театъра, като повечето от тях предоставят репертоар за „удоволствие и временна радост“. Френският актьор притежава „артистично вдъхновение и интуиция“, а френският режисьор се отличава с „огромна култура и познание на човешката душа“. Най-добрите режисьори Бати, Дюлен, Жуве и Питоев произхождат от актьорските среди и в този период оглавяват театралния живот в Париж. Сърчаджиев коментира най-значимите явления в тяхната театрална естетика и режисьорски методи. Шарл Дюлен е създал школа към театъра си, където се преподава „системата на Станиславски, пречупена през

---

<sup>65</sup> „Гартюф“ на Копо представлява „модернизирана постановка“ на класицистичната комедия. Постановката на Гастон Бати „Свещник“ от Мюсе е квалифицирана като „много сполучлива“, с „художествено въображение, дълбока театрална техника и финес“, в която актрисата Мадлен Рено блести с играта си. Спектакълът „Илюзията“ от Корней, постановка на Луи Жуве, съчетава комедия и феерия. Авторът е по-критичен към постановката на Шарл Дюлен „Всеки има своята истина“ от Пирандело. Според него Пиранделовият текст представлява „метафизическа комедия“, т.е. невъзможността да се проникне в човешката душа, докато френският режисьор е представил „банална психология“, „един случай на колективна лудост“.

френския мироглед“. Режисурата му се основава на синтетично разбиране за условията театър. Най-младият актьор в този театър е Жан-Луи Баро, учител по пластика, режисьор и драматург. Авторът е впечатлен от постановката на „Глад“, театрална адаптация по романа на Хамсун – „Говорящ хор, подпомогнат от тимпанен ритъм, осветления, които падат вертикално, музика, сраснала с текста и действието“. Гастон Бати представя „Дулцинея“ – „театър, пълен с естетика и култура“. Най-вероятно авторът е съдействал за пътуване на последния спектакъл до България, което за съжаление не се осъществява. Сърчаджиев изтъква изключителната игра на звездата на парижките театри Маргьорит Жамоа. Луи Жуве работи основно с големия френски драматург Жан Жироду. Неговата режисьорска формула е „театрализация и светлинни, декоративни и звукови ефекти“. „Ефекта – това е силата на Жуве. Ефект в говор, в жест, ефект – във всичко.“ Питоеви са популяризатори на руската драма в Париж. Авторът описва своеобразния стил на Людмила Питоева, а Жорж Питоев характеризира с „реалистичната игра по руската школа“. Смята обаче, че техният театър е в залеза си, тъй като е изпълнил своята мисия – „да запознае Франция със съкровищата на руския драматически гений“.

За българския читател е интересна и проблематиката на детския театър, непознат като самостоятелна институция у нас. Текстът „Детският театър във Франция“ от Я. Богоев (21, 4) представя подробно състоянието на театъра за деца във Франция, чието развитие се опира изцяло на частни средства и инициатива. Сред най-значимите е посочен „Театър на малкия свят“ на Пиер Блюм<sup>66</sup>, чийто репертоар включва драматизации на Шарл Перо и къси музикални комедии от съвременни автори. На второ място е поставена трупата на Жое Бридж<sup>67</sup>, а на трето – театър „Скарамуш“, на чиято сцена се играе комедия дел арте, сцени от гръцката митология и приключенията на слончето Бобар в Африка. Две театрални трупи изпълняват куклен театър в стил „Гиньол“. Католическата църква също организира почти всяка събота сценки за деца, играни от деца, представящи живота на светци, исторически картини или модерни комедии. Изброяват се и различни други обществени организации, които инициират спектакли за деца. Посочва се и новото явление кино за деца, което няма френска традиция, затова се прожектират американски филми с гениални деца актьори. Във Франция са създадени само 4-5 филма с гениалното дете актьор Роберт Линен.

Италианският театър е представен с материалите от Петър Увалиев и неговата сестра Дора Увалиева-Валие. Гастролът на Театъра на Римската драматическа академия провокира критическата реакция на Петър Увалиев. В рецензията си „Стилни пиеси и млади хора“ (21, 9) той коментира за пореден път проблемите на стила в почерка на италианската театрална школа. Текстът надхвърля размерите на обикновена статия, като формулира редица фундаментални понятия из областта на сценичното изкуство. Авторът

<sup>66</sup> Пиер Блюм (1886–1948) – драматург и критик, основател на „Театър на малкия свят“ (1919).

<sup>67</sup> Жое Бридж (1886–1967) – псевд. на Жан-Луи-Шарл-Жозеф Баре, който се изявява в областта на мюзикхола, плаката и карикатурата.

предлага сравнителна типология между комедия дел арте и „реалистичния театър“ – илюстрация на миметичния и немиметичен принцип в театъра. За него „реалистическият театър е диктаторски натрапчив“, докато комедия дел арте е „дискретна“; „реализмът е господство на сцената над залата“, докато комедия дел арте е „победа на фантазията“. Втората част от статията е конкретно прилагане на разгърнатите тези на критика в анализ на няколко постановки: „Любопитни жени“ от Карло Голдони с режисьор Ренато Симони, „Кралят елен“ на Карло Гоци с режисьор Брисони и едноактната пиеса „Делвата от Пирандело“ на Фулкиньони, които показват уменията на италианските режисьори да съчетаят миметичния и немиметичен подход в едно представление. За автора компетентността на режисьора е сложно образувание от „съзнание и знание“, към която българската режисура би трябвало да се стреми. Наследството на комедия дел арте представлява италианския принос към световния театър. В заключение критикът обобщава, че „стилните представления“ са продукт на „дисциплина“ и „знание“, които се отличават от „импровизираните“ актьорски курсове у нас. Важното в театралните текстове на Увалиев е, че всичките му изводи и препоръки визират състоянието на българския театър.

Младата Дора Увалиева-Валие<sup>68</sup> изпраща от Рим две кореспонденции за театъра – „Дон Кихот и Дон Жуан в нови сценични образи“ (23, 3) и „Към нов театрален класицизъм“ (24, 1). Първата е от посещението на авангардния театър на Антон Джулио Брагалия<sup>69</sup> и в нея тя реферира постановката „Срещна в хана“ от Анна Боначи, с режисьор Рате Фурлан. Пиесата се отличава с травестиране на образите на Дон Кихот и Дон Жуан – Дон Кихот е съдия, възпиращ „с най-разумни доводи донкихотските хрумвания на слугата си Санчо“, а Дон Жуан се появява в хана на сватбено пътешествие с млада глухоняма жена, която му изневерява. Като преразказва интригата, критичката обръща внимание на похватите, с които персонажите влизат и излизат от литературния си прототип. Втората рецензия на Увалиева разглежда постановката в известния римски театър Teatro delle Arti на пиесата на Юджийн О’Нийл „На Електра подхожда да скърби“, като подробно представя трите части на творбата, чието представление продължава пет часа и половина. Текстът е оценен като „чиста трагедия в стила на древногръцката драма“. Двуплановостта на спектакъла, заложен в класическия образ на Електра и модерното ѝ тълкуване води до цялостно изживяване на „великата същност на трагедията“. Критичката разсъждава върху въпроса за „класицистичния дух“ (изведен от древногръцкия източник на мита) на една американска пиеса и се обръща към творчеството на Джон Стайнбек и Торнтън Уайлдър. Авторката търси американския литературен контекст като културологичен фон за интерпретацията на модерната пиеса на О’Нийл.

---

<sup>68</sup> Дора Валие – сестра на Петър Увалиев и забележителен критик и историк на изобразителните изкуства, специалист в областта на абстракционизма на XX век.

<sup>69</sup> Антон Джулио Брагалия (1890–1960) – итал. футурист във фотографията, филмов и театрален режисьор.

В „Златорог“ липсват обзорни статии за театъра във Великобритания и САЩ, но затова пък отново А. Каменова прави преглед на Ирландския народен театър (6, 4). Подтик за материала ѝ е сходството между Ирландия<sup>70</sup> и България в „политическо отношение“ с късното формиране на национален театър в страната въпреки наличието на големи драматурзи с ирландски произход като Голдсмит, Шеридън, Уайлд, Йейтс, Шоу, които се реализират в Англия поради неразвитата театрална система в родината им. Коректно е представено развитието на „Аби тиъгър“, създаден „без намесата на държавата“, като духовен водач в отстояване на националното самосъзнание. Паралелът е необходим да подкрепи българския НТ, който също е в началото на пътя си.

Общото представяне на ирландската театрална култура се допълва от рецензията на Вл. Василев „Английският театър „Дъблин Гейт“<sup>71</sup> (20, 4), в която са реферирани четири постановки на театъра. Първата е „Комедия за сериозни“ от Оскар Уайлд, интерпретирана като фарс, „с много елементи на гротеска“, за разлика от българската традиция на прочит на Уайлд. Втората е постановка на криминалната пиеса „Мракът се спуска“ от Емлин Уилямс, превърната от главния актьор Макклиамойър в психологическа пиеса с удивително владееене на „изкуството на паузата“, с „вътрешна съсредоточеност“, от която публиката е хипнотизирана. В третата постановка – на „Хамлет“, критикът обръща внимание на различната интерпретация на образа на Краля и на Офелия, за разлика от българския прочит на персонажите. А в постановка на „Макбет“, характеризирана като „условна“, авторът подчертава ролята на позата и жеста като самостоятелни изразни средства. Светлините и крайно опростените декори влияят върху фантазията на зрителя, която допълва или изцяло изгражда обстановката. Динамичната режисура и условната сценография, както и отбягването на всеки натурализъм в играта на актьорите представят Шекспировата пиеса в твърде кратки времеви граници, непознати за българския зрител. Владимир Василев разсъждава върху естетическия ефект на ансамбловото изпълнение: „Всеки мисли за цялото“, „всеки момент на сцената е естетически оценен“.

Театралният обектив към славянските култури включва наблюдения върху театралните събития в Чехословакия и най-вече в Прага като столица на динамичен културен живот. В статията си „Театрална Прага“ (19, 3) Вл. Василев отбелязва кръстопътното положение на чешкия театър, формирал се под въздействието на три различни културни влияния – от Германия, Русия и Франция. В Пражкия народен театър Василев наблюдава постановката на „Майка“ от Карел Чапек и „Поумняването на Дон Кихот“ от

---

<sup>70</sup> Драматурзите Йейтс и Синг, финансирани от филантропката лейди Грегъри (Изабела Огъста Грегъри), създават театър „без намесата на държавата“, който се явява национален театър и възниква в самия край на XIX век, за да стимулира развитието на ирландската драма.

<sup>71</sup> „Дъблин Гейт“ е един от най-известните театри в Дъблин в този период. Заглавието на статията на Вл. Василев вероятно е повлияно от английския език, на който са изнесени представленията на театъра.



Виктор Дик<sup>72</sup>, към които има своите критични забележки. Културният му тур из Прага включва още Виноградския театър и неговия клон „Камерния театър“, където проследява импровизации на актьори в стила на Пирандело. Критикът дава информация и за частния театър на известния комик Власта Буриан, както и за два авангардни театъра. Първият е „Освободения театър“, създаден през 1926 г. под въздействието на поетизма на Маяковски и Незвал. Неговата естетика минава през различни фази – клоунада, политическа буфонада, и достига до политическата сатира със злободневна акцентираност. Вторият е „Театър 38“ (числовата част в названието се мени с всяка година), който се ръководи от Е. Ф. Буриан<sup>73</sup>. Той нарича своя театър „колектив“, а в същността си това е ляв театър, за който е важна социалната му роля на „инструмент на прогреса“, утвърждаващ чувството за социална справедливост. Критикът анализира постановката на Георг Бюхнер „Леонс и Лена“, в която управляващата класа е пародирана „в характери, психика и отношения“. Декорът е заместен с триизмерни цветни тела: кубове, конуси, триъгълници и кълба. Владимир Василев го сравнява с театъра на Таиров, защото „актьорът е едновременно и акробат, и танцьор, и певец“, а „говорът е музикално аранжиран“. Той високо оценява този театър, защото „всички елементи, които правят представлението, са логично обединени в един сценичен синтез, в най-фин артистизъм. Той действа магично.“

В театралния фокус на „Златорог“ попада и сръбският театър чрез гостуването на артистите от Белградския театър у нас със спектаклите „Освобождението на Коста Шлюка“ от Петър С. Петрович и „През мъртъвци“ от Душан С. Николаевич. В рецензията си „Артистите от Белградския театър“ (17, 6) Вл. Василев оценява двамата съвременни сръбски драматурзи като творци, които „имат по-съвременно“, „културно по-обработено отношение към театъра, отколкото нашите писатели, които стоят още при сантименталното битоописание и при външната епизодичност на градския живот“. Представен е също и класикът на сръбската драма Йован Стерия Попович със спектакъла „Кир Яни“ и известният съвременен драматург Бранислав Нушич с комедията „Министершата“. Според Василев белградските артисти „следват принципите на МХТ“, като „някои моменти на представлението бяха съвсем масалитиновски“. Гастролът се радва на широк зрителски интерес, подкрепен от петхилядна публика.

И Петър Увалиев се включва с рецензията „Една сръбска пиеса в Народния театър – „Кошана“ (17, 9) от Борисав Станкович. Спектакълът е част от програмата за режисьорски обмен на пиеси и режисьори между София и Белград, като в Белград се играе Рачо-Стояновата драма „Майстори“, поставена от Радослав Веснич. Критикът открива спецификата на сръбския текст „в атмосферата, която трябва да обедини и оживи отделните картини“. „Персо-

<sup>72</sup> Виктор Дик (1877–1931) е чешки поет, прозаик и драматург, публицист и политик. Цитираната пиеса е написана под влиянието на символизма.

<sup>73</sup> Емил Франтишек Буриан (1904–1959) е чешки режисьор и композитор. Работи в областта на авангардното изкуство. Въвежда иновативни сценични методи в чешкия театър.

нажите много си спомнят, много копнеят и се топят, ала мъките и изповедите им вървят едни до други, без да се сблъскват“. Критикът разпознава ранния символизъм на творбата, което предопределя и поетиката на сценичния ѝ прочит. Най-интересното в постановката е привличането на оперната певица Нели Карова за ролята на Кошана.

В публикацията си „След две гостувания“ (18, 7) Увалиев разсъждава върху проблемите на актьорската техника, наблюдавана в трупите на белградските артисти и на големия немскоезичен актьор Алберт Басерман. Той поставя въпроса „за съотношението между разсъдъчното и чувственото в актьорската игра“ на двете трупи и коментира забележителните им постижения в техниката на говора. Критикът е загрижен за школата на българския актьор и изтъква конкретни практики, които биха модернизирани актьорското присъствие на сцената.

Следващият текст на Увалиев визира работата на хърватския режисьор Бранко Гавела<sup>74</sup> „Как Бранко Гавела видя Шекспировата „Зимна приказка“ (19,10). Критикът се изказва с особено одобрение за „ценната и оригинална режисьорска разработка“, която се отличава с „широк романтичен размах“. Заедно с това сочи, че режисьорската концепция не остава докрай осъществена от изпълнителите. Модерната постановка извежда на преден план „клоунадите, вплетени в интригата“, които придават известна гротескност на спектакъла. Оценено е умението на режисьора да надгражда и култивира актьорското умение, „една от най-жизнеспособните форми на съвременния театър“.

## БЪЛГАРСКАТА ДРАМА И ТЕАТЪР ЗАД ГРАНИЦА, ЧУЖДЕСТРАННИ АКТЬОРИ И РЕЖИСЬОРИ В БЪЛГАРСКИ ПОСТАНОВКИ

Анна Каменова има заслугата за това, че първа запознава американските читатели с кратка и синтезирана история на българската драма и театър, която публикува под заглавие „Български театър“ в книгата „Страници от българския живот“, излязла в Ню Йорк<sup>75</sup>. По собствено признание тя описва развитието на българската драма и театър „от Райна Княгиня до Омуртаг и от Геновева до Дванадесета нощ“. Зад това афористично определение се крие 70-годишен период от развитието на сценичното изкуство и драматургия в България и въпреки че е разгърнат само на няколко страници, това е първият обзор за нашата драма и театър в Америка. Авторката скромно отбелязва своето участие в разглежданата книга, но обстойно ре-

---

<sup>74</sup> Бранко Гавела (1885–1962) е известен хърватски театрален режисьор, педагог, критик и есеист. Той създава театър, който и до днес носи неговото име.

<sup>75</sup> Това е Годишникът за 1924–1927 г. на българската студентска организация в Ню Йорк *Pages from Bulgaria's Life. Year Book for 1924–1927. The Bulgarian Students Association. New York, 1927.* Той излиза във времето, когато посланик във Вашингтон е Симеон Радев. Материалът на Анна Каменова е озаглавен *The Bulgarian Theatre*, p. 82–87.

цензира целия сборник<sup>76</sup> в статията си „Българската литература и изкуство пред американския читател“ (8, 10). Прави впечатление уводната статия на американския славист проф. Кларънс Манинг<sup>77</sup>, когото авторката смята за безспорен авторитет, допринесъл за рецепцията на българската литература в Америка.

Друга заслуга на А. Каменова за популяризиране на българското сценично изкуство в Америка е инспирираната навярно от нея статия „Балкански театър“ от познатата ни вече британска авторка Мари Ситън<sup>78</sup>. Критичката реферира статията ѝ в публикацията си „Една статия за българския театър на американски“ (15, 4) и превежда откъси от този голям текст, посветен на историята на гръцкия и на българския театър. Авторката представя българското театрално изкуство през призмата на културологията и народопсихологията, като предполагаме, че редица от афористичните ѝ оценки за българите в материала ѝ неизбежно са повлияни от интелектуалния кръг, с който общува в България – на семейството на А. Каменова и П. Стайнов и културната среда на златорожците. Мари Ситън представя развитието на българския театър под влиянието на френския, немския и руския театър, а в българската драматургия вижда влиянието на Шекспир, Ибсен, Уайлд и Паньол. Американската рецепция на българския репертоар не е често срещано явление за българския читател и в този смисъл статията ѝ предизвиква сериозен интерес и дискусии с различните си твърдения и оценки. Българското изкуство е „грубо и безформено, с повече чувство към сюжет, отколкото стил“. Българските актьори „в Шекспир клонят към афектация, но в Марсел Паньол или Уайлд се чувстват у дома си“. „Българската публика прилича на тази в Съветска Русия: внимателна, непретенциозна, почти лошо облечена“. Изтъква се ролята на режисьора Н. О. Масалитинов, въвел методите на МХТ на българска сцена и създал здрава основа, но с традиционен привкус. Мари Ситън споменава постановките на Хрисан Цанков, като отбелязва влиянието на Райнхард в работата му и посочва като най-експериментален негов спектакъл „Благородникът“, а за най-добър определя „Ветрилото на

---

<sup>76</sup> Коментираният сборник прави панорама на българския социален, икономически и културен живот за американската публика. Състои се от четири части, като в него се отделя специално място на българската поезия, театър и музика.

<sup>77</sup> Професор *Кларънс Манинг* (Clarence Manning, 1893–1972) е славист в Колумбийския университет. Неговата уводна статия е озаглавена *Bulgarian Culture and World Civilization*, р. 7–11. По-късно, заедно с Роман Смал-Стоцки, той издава първата цялостна история на българската литература в англоезичния свят – *Clarence Manning and Roman Smal-Stocki, The History of Modern Bulgarian Literature*, 1960, California University, 198 р. Книгата има още четири издания.

<sup>78</sup> Статията е отпечатана в споменатото вече американско списание *Theatre Arts Monthly* („Месечник на театралните изкуства“), излизащо в Ню Йорк. Мари Ситън посещава Балканите през 1933, като в София гледа различни спектакли на Народния театър, въз основа на което изгражда своята представа за българското театрално изкуство и процесите в него.

лейди Уиндърмир<sup>79</sup>. Авторката смята, че в България „няма драматург от голям мащаб“, а българската драма вижда като доста изостанала в сравнение с „поезията и скулптурата“. Проблемите за нея идват от липсата на конкуренция в българския театрален живот с наличието на „само един добър театър – Народния театър“, както и от „липсата на стабилност в управлението на театъра“, също интересно наблюдение за човек, който пътят преминава през страната.

Малко са българските пиеси, представяни на чуждестранни сцени в междувоевния период. „Златорог“ отразява постановките на две канонични за българския театър творби – „Когато гръм удари“ на П. К. Яворов и „Големанов“ на Ст. Л. Костов. И двете рецензии са на главния редактор. „Българска пиеса на Будапещенска сцена“ (19, 5) представя унгарската постановка на втората Яворова пиеса. Материалът се оказва единственият публикуван текст, в който редакторът на „Златорог“ се изказва пряко върху поетиката на творбата и публично за първи път осмисля критически Яворовата драматургия<sup>80</sup>. Василев изхожда от режисьорското решение на унгареца Георги Паткош, който отстранява епилога на драмата и изменя финала на текста. Владимир Василев оценява поправките като изключително уместни<sup>81</sup>. Унгарската постановка се доближава много повече до концепцията на критика за формата на съвременната драма, в която трябва да преобладава чувството за сметка на рационалистичната словесност. В редактираната Яворова пиеса героите остават един до друг, преодолявайки раните, които са си нанесли. В критическите си оценки и разсъждения за репертоара на НТ, съставен от родни или чужди текстове, Василев апелира към стабилни и изяснени в нравствено и психическо отношение характери, с конкретни социални и емоционални координати. Това е причината, поради която не одобрява предвоенния символизъм и психологизъм в драмата.

Високата оценка, която критикът прави на втората пиеса на Яворов, идва от едно негово твърдение, че показът на Яворовата драма в Унгария е „да се види степента на драматическата ни култура“. Пиесата се явява образец за българска драма с универсален сюжет и драматическа техника, която я превръща в успешна експортна драма.

Радушният прием на най-значимата българска комедия между войните е отразен в материала на Вл. Василев „Големанов“ на белградска сцена“ (16, 3). Авторът присъства заедно със Ст. Л. Костов на премиерата на пиесата.

---

<sup>79</sup> Интересното в тази оценка е, че британската критичка не е гледала втората пиеса на Хрисан Цанков, защото не присъства в репертоара на театъра ни през 1933 г., но е почерпала информация от български източници.

<sup>80</sup> По-подробно за отношението на Вл. Василев към драматурга П. К. Яворов вж. **Иванова-Гиргинова, М., Е. Рускова.** Драматургът Яворов и „Златорог“. Историята на едно премълчаване. // *Литературата: образи и контексти.* – В. Търново: Фабер, 2019, с. 76–87.

<sup>81</sup> В тази версия „Бистра не заминава, Попович преодолява трагедията за чуждия свой син. Това жизнено и психологически е по-правилно за нравствения му и философски мироглед. От тия съкращения пиесата е само спечелила. Станала е сценично постегната, действието по-издържано и материалът за актьорите по-благодарен.“

сата в Белград, която се превръща в събитие за интелектуалния елит. Комедийният стил на драматурга е вярно разчетен, а неколцина от артистите дават по-интересни трактовки на образите от българските интерпретатори. Постановката се превръща в пример за културното опознаване на двата съседни народа.

В бележките си „Душан Раденкович в ролята на Големанов“ (17, 8) Вл. Василев отбелязва гастролата на известния сръбския артист Душан Раденкович в две български постановки – „Големанов“ и „Опечалена фамилия“. Ролята на Големанов е запазена марка за големия ни артист Кр. Сарафов, което дава възможност на Вл. Василев да прави паралели в играта на двамата талантиливи изпълнители. Критикът отбелязва, че сръбският актьор е по-сдържан и по-спокоен в ролята на Големанов; докато Сарафов „живее реално на сцената Големанов, другият повече сценически го изобразява“. Двете школи – на вживяването и на дистанцирания прочит още по-силно проличават в актьорските интерпретации на персонажа. В „Опечалена фамилия“ прави впечатление умението на актьора да контактува с българските си колеги и да постига синхрон в играта си с тях.

Владимир Василев рецензира и постановката на унгарската пиеса „Чонгор и Тюнде“ от Михай Вьорошмарти, поставена на сцената на НТ („Една сценична приказка с твърде много философия“, 24, 6). Драмата комбинира „фаустовски и байронически идеи на ранния немски романтизъм“ и поставя темата за любовта посредством жанра на приказката. Постановката е решена „на предела между реалност и символика“. Режисьорът д-р Антал Немет, директор на Будапещенския държавен театър следва тази дуплановост на текста, но актьорите Ив. Димов, Н. Икономов и Б. Михайлов саботират режисурата. Въпреки това Вл. Василев оценява високо изобретателната работа на унгарския театрал и заключава: „Тази постановка е източник на много възхищения, защото съчетава непосредно творческо виждане с богат сценичен опит и висока театрална култура“, и сочи, че тя би могла да даде ползотворен тласък на режисьорското обновление в НТ.

Главният редактор продължава своята визионерска политика в представяне на чуждия театрален опит на българска сцена с рецензията си „Задушница“ в режисурата на Л. Шилер“ (18, 4). Драмата на Адам Мицкевич, поставена от полския режисьор модернист Леон Шилер<sup>82</sup>, представя нови форми на сценично творчество, които дотогава са били познати само теоретично за българския театър. Сред достойнствата на режисурата са изтъкнати „художествената прецизност“ и „сценичната логика“. Пиесата е изградена от фрагменти, които в „разни моменти се докосват до бит, история, социални условия“, и критикът отбелязва неимоверно трудната задача да се намери „сценична конкретност“ на толкова разнороден материал. Режисьорът бляс-

---

<sup>82</sup> Леон Шилер (1887–1954) е полски театрален и филмов режисьор, театрален теоретик, който поддържа кореспонденция с Е. Г. Крейг и развива собствена концепция за „монументален театър“.

каво разрешава трудната задача с помощта на сценографа Андрей Пронашко<sup>83</sup>. Мизансцените се отличават с вътрешна динамика и разнообразни функции. Като модерна се разчита и „звуквата ритмика“, „дирижираният масов говор“. Василев показва знаковата структура на представлението – жест, движения, светлинни снопове изпълняват роля на „средство за вътрешна интерпретация“, а декорите функционират „понякога като символ“. Акцент е поставен върху изпълнението на Борис Михайлов (Конрад), който показва изключителна актьорска техника. Критикът обръща внимание на ансамбловия характер на спектакъла. Българският зрител е впечатлен от високата класа и култура на полския режисьор.

## ТЕАТРАЛНАТА КРИТИКА (ПРЕГЛЕД ПО АВТОРИ)

Оперативната театрална критика открехва завесата към сценичното битие на пиесите и показва как сцената „отвоюва“ от литературата своя продукт, фокусира своя обект върху актьора и ролята, върху създаващите се естетически норми и отклоненията от тях. В концепцията на Вл. Василев всеки критик е и „виртуален“ режисьор, който наднича от критическия текст – тълкува, направлява, коригира и наставлява участниците в магическото тайнство на представлението. Позната е безрезервната посветеност на театрала – редактор, на *светая светих* на националната ни сцена<sup>84</sup>. От 1923 г., когато за първи път е назначен за директор на Театъра и за председател на Театралния комитет, до началото на 40-те години първата ни сцена се превръща за него в съдба, а издаването и редактирането на сп. „Златорог“ и управлението на НТ стават двете страни на една монета в творческия и житейския път на твореца<sup>85</sup>.

**Владимир Василев.** Своята административна и естетическа програма за развитието на НТ той разгръща в няколко ключови статии в сп. „Златорог“: „Въпроси около Народния театър“ (5, 5), „Драматическата школа при Народния театър“ (8, 10), „Българският репертоар на Народния театър“ (15, 1), „Театрална автархия“ (20, 7), в които легитимира политиките си на директор и художествен ръководител на Артистическия съвет за новата визия на НТ. Първата статия има ясно изразен програмен, а в отделни пунктове и манифестен дух и очертава стратегическата политика на директора по отношение

---

<sup>83</sup> Андрей Пронашко (1878–1961) е полски художник и сценограф, един от създателите на авангардисткото течение „формизъм“ в Полша през 20-те години на ХХ в.

<sup>84</sup> Националната ни сцена е представлявана от постиженията на Народния театър като най-значимия театрален институт у нас. Списание „Златорог“ следи и отразява единствено спектаклите на НТ, като всички останали театри в страната не попадат в неговия обектив.

<sup>85</sup> Владимир Василев е пет пъти директор на НТ – общо седем години и единайсет месеца в междувоенния период. Вж. по-подробно **Попов**, Ив. Миналото на българския театър. Спомени и документи. Том 3. – София, 1953, с. 208.



на художествения състав на театъра и репертоара. Василев поставя директно редица наболели въпроси: за амортизацията на актьорския състав, за „актьорските клишета“, „шаблони“ и „щампи“ на сценично поведение. В тази посока отчита, че дълго време НТ е доминиран от актьорите, тъй като режисьорският въпрос у нас се решава сравнително късно – едва от средата на 20-те години на ХХ в. с назначаването на щатна длъжност на режисьорите Н. О. Масалитинов и Хрисан Цанков.

В статията си критикът излага обстойно мотивите за съкращения в актьорския състав, които е предприел – предизвикали бурни възражения и дискусии сред театралните и културни среди тогава<sup>86</sup>. В качеството си на директор не пренебрегва, а дори определя като водещ принципа на приемственост, но подчертава, че всяко време иска „своите хора“, и пояснява: „Творчеството е вечно обновяваща се стихия – оня, който го обича, трябва да улеснява неговия ход, а не да му пречи“. Оттук идва и грижата за новите таланти и тяхното развитие. Затова директорът възлага големи надежди на основаната към Народния театър Драматическа школа<sup>87</sup>. Тя трябва не само да обучава, но и да придава нов облик на актьорската професия, да създава ново качество творец – „човека на изкуството и на морала в изкуството“.

Владимир Василев формулира четири основни принципа за следване: първият, „че театърът е колективно дело“; вторият, „талантът – това е рудник, от който може да се изкара злато, но може и пясък“; третият визира самообладанието и скромността на артиста, който трябва да бъде воден от самосъзнанието, че неговата работа „подлежи на свободната преценка на другите“; и четвърто – особено важна е „дисциплина в работата, която ражда само чистата любов и абсолютната съвест“. Тези „златни“ правила на актьорския занаят театралът доразвива в статията си от 1927 г. „Драматическата школа при Народния театър“ (8, 10), в която отчита двегодишното съществуване на школата и мотивира прилаганата от него кадрова политика. Статията се обляга на най-актуалните до момента изследвания на теорията и историята на актьорската работа и за първи път запознава широката културна общественост с работата на Школата. В нея се изнася богат фактологичен материал относно програмата, дисциплините и преподавателите, от които само двама са на щатна работа<sup>88</sup>. Василев припомня основното естетическо кредо в политиката си на театрал и критик: „не девизен, а еклектичен театър – що дава и натуралистични, и реалистични, и условни, и експресионистични постановки“.

---

<sup>86</sup> За предприетите съкращения се посочва: „... ако не го направехме ние, щяха да го направят други, ако не днес – утре. Инак след две-три години трябваше да му се тегли ключът“ (на НТ – б.м., М. И.-Г.).

<sup>87</sup> До този момент стажантите и учениците от Драматическата школа са използвани само като статисти или за общи сцени и критикът е готов да ги ангажира по-сериозно с работата на театъра.

<sup>88</sup> Един от най-изтъкнатите преподаватели е руският театрал Пьотър Ярцев, който води теоретични дисциплини, история на театъра, форми на актьорската игра, театъра на маските. Безспорният лидер и авторитет на Драматическата школа е Н. О. Масалитинов, който преподава постановка на гласа, художествено четене, изграждане на сценичния образ по системата на Станиславски.

Втората част на статията „Въпроси около Народния театър“ се фокусира върху проблемите на репертоара и обявява критериите, които ще следва театърът в избора на автори и текстове. За театралния стратег е важно да разгърне и обоснове взаимовръзката *публика – сцена*, да докаже динамичните отношения в тази опозиция и необходимостта от изграждане не само на актьора, но и на категорията зрител. Театралът разгръща своите тези „за широко социалния характер на драматическото изкуство, който определя неговите задачи и посоки“. Той посвещава немалко усилия да култивира „естетическото отношение“ на зрителя към представлението, не дели публиката на образована, елитарна и простонародна. За него тя е величина, в чиито подмоли дремят както инстинктите на масовата психика, така и възможностите на зрителя да се издигне над тях и да пробуди своите духовни сетива за непреходните стойности на истинското изкуство. Този процес на възприемане на изкуството е строго индивидуален. Затова според него трябва да се търсят пиеси, „които говорят не на всички, а на всекиго поотделно“. Важно е да се работи по посока на развитие на естетическата култура на зрителите чрез т.нар. „пиеси на настроенията“, каквито са Метерлинковите, чрез пиеси с фантастично-приказни и митологични сюжети като „Принцеса Турандот“ и др. Критикът си дава сметка, че нашият театър няма сили да постави и интерпретира подобни творби, „които превръщат идеята в чувство, позата в ритъм и реториката в сензитивност“. Все още националният театър няма разработена сценична и художествена практика, изобразителен език и стил, за да ги превърне в част от репертоара си.

Владимир Василев смята че „Народният театър трябва да ограничи до минимум руския репертоар“, защото руската драматургия може да е много философска и нравствена, но е малко социална. Тази драматургия, вместо да „открива красотата на живота и ни дава увереност за него, ни показва неговата дребнавост и безнадеждие“. В плана на тази логика сцената на НТ трябва да се освободи от пиесите на Чехов, Горки и Островски. Трябва да останат само руските класици, „които се издигат над времето си и в образите дават само трайните значения на човешката душа“. Тази теза е обяснима с психологически процеси в българското общество след войните. Сходно е отношението на автора и към скандинавските драматурзи: „и на тях у нас минава денят“ – „Ибсен трябва да поотстъпи засега сцената, докато може би сами пак го подирим, както пък не трябва да я завладява Хамсун, защото и от безкръвната хамсуновщина сме бактисали. Ако имаме нерви да издържим, може да се връщаме – много предпазливо – на Стриндберга“. Репертоарната геополитика на Василев включва и преглед на немската драматургия, от която единствено достоен за сцената ни остава „духовният гигант“ Хауптман. Критикът приема, че театърът ни няма сили за пиесите на Ведекинд и Хофманстал. Удивителна е трезвата преценка, която той изработва за режисьорския, актьорския, художествения и техническия потенциал на първата ни сцена.

В тази основополагаща статия, чертаеща жалоните в репертоарната политика на директора на НТ, Василев преобръща заложената дотогава парадигма, в която господстват руски, скандинавски и немски пиеси, създали „само

индивидуалисти, скептици и манаици“. Не абстрактна, скептична, философска и модернистична драма е нужна на нашия театър, а истински пълнокръвна, жизнена и социално позитивна драматургия, чийто образец той намира в съвременна френска драма. „Колкото по-слизаме надолу, толкова по-се доближаваме до нашия духовен меридиан. Франция!“ Сериозно предимство на съвременните френски пиеси е тяхната житейска правдивост, способността им да създават „социалния човек“. След психическата криза и социална дестабилизация в обществото след войните именно в социалния оптимизъм е разковничето на успеха на подобни пиеси. На сцената става това, което става и в живота: „Емоцията, подсъзнанието дори, стават все повече и повече област на изкуството“. На свой ред посочените предимства на френската драма рефлектират върху постановката: „никакви театрални машинации, ефекти, прожектори – всичко е разчетено на артиста и само на артиста“.

По-високо от френския репертоар Вл. Василев поставя единствено класическия: „Без него един театър не е театър“. Но и естетическите трудности в поставянето на класическите автори са онзи постоянен сигнал за тяхното неособено успешно усвояване от сцената на НТ.

Както е видно от изложените и защитени дотук тезиси за избора на чуждестранен репертоар на НТ, Василев прилага нехомогенен подход, в който класика и съвременна драма, модерно и развлекателно, сериозно и жизненоправдоподобно в драмата като изкуство съжителстват, но подчинени на разбиранията на критика. Тезите за репертоара включват и вижданията на критика за българската драматургия и мястото ѝ на първата ни сцена. Владимир Василев е особено резервиран към родната традиция в развитието на драматургичния жанр. За него тя няма стабилни жалони, липсва изработена и утвърдена парадигма от текстове и автори – „Драмите на Петко Тодоров, една-две пиеси на Страшимиров, „Иванку“ са цялото ни наследство, което трябва да поддържа илюзията, мечтата за нейното съществуване. Към този момент тя трябва да остане само литературен факт, а когато разработи своята жанрова система и натрупа художествени достойнства, да потърси своето място на сцената на Народния театър“. Само след десет години Василев посвещава специална статия – „Българският репертоар на Народния театър“ (15, 1), в която представя обстойно нова и по-цялостна концепция за развитието на националната ни драма, отчита постигнатите успехи и интерпретира в нова светлина драмите на Ив. Вазов, А. Страшимиров, П. Тодоров, Й. Йовков, Р. Стоянов, Ст. Л. Костов. В нея в ретроспективен план оглежда, анализира и категоризира наличната до момента драматургична продукция, за да определи основните насоки на развитието ѝ като тематика и жанр, да отчете успехите и недостатъците, да предложи естетическа решетка за репертоарното ѝ пресяване.

Тук, както и в други свои критически текстове, Василев изяснява условияния характер на връзката национален театър – родна драматургия. Развоят на театъра не е свързан непременно с разволя на драмата ни: „националният характер на театъра не се определя без остатък от националния репертоар“. Обединява ги общата идея за издигане на престижа на българското изкуство, но различните етапи, на които се намират театърът и драмата по това

време, не могат да ги поставят в по-тясна взаимовръзка и взаимозависимост. Критикът е категоричен, че „не може развитието или днешното състояние на българския театър да се разглежда в зависимост или успоредно с развитието на българската драма“. В ценностното пресяване на българския репертоар критикът се спира на пиеси, които благодарение и на неговите статии и рецензии формират корпуса на драматургичния канон през първата половина на миналия век. Без да йерархизира, но с достатъчна яснота и категоричност той подрежда канона в сътвореното до войните, за да открие достойните за сцената пиеси и автори.

Прави впечатление, че от позицията на изминалото десетилетие Василев ревизира отчасти свои мнения и оценки и отдава заслуженото историческо място на Вазовата драматургия. „Иванко“, „Хъшове“, „Борислав“ и „Към пропаст“ са посочени като основи на строителството на националния репертоар. За Василев взаимното приспособяване на театър и драма е неизбежен процес в развитието на родната драматургия, а след войните – и проверка за нейната сценичност. Критикът извлича основните моменти от драматургичната поетика на писателя като отделя от Вазовата драматургия напластената сценична риторика, бутафория и идеен патос и търси по-трайното ѝ място в репертоара на НТ, освободено от страстите на деня. И ако в постановката на „Към пропаст“ режисьорът Масалитинов се опитва да осъвремени пиесата и насочва актьорите не към „външните ефекти“, а към „вътрешните моменти“ в образите на героите, то в съвременния прочит на Вазовите „Хъшове“ този процес е непродуктивен, защото „огнените идеи“ на хъшовете няма как да се адаптират към променения културноисторически контекст и линията на приспособяване върви в обратна посока: „ние сме, които трябва да идем, да се върнем към тях, т.е. да се устроим на техния мироглед и психика“.

Ако Вазов е в основата на репертоара, то от неравното драматургично творчество на Страшимиров Василев притегля към канона най-известните му пиеси – „Вампир“ и „Свекърва“. Критикът е категоричен, че мистичните драми на писателя поради „идейната си неизясненост и многото иносказателност“ нямат качества за сцената. Той отчита безспорната драматургия и сценичните качества на „Вампир“, поради което пиесата „винаги е намирала на сцената вярното си тълкуване“. Другата пиеса на Страшимиров, комедията „Свекърва“, е оценена най-вече заради „хиперболизирания“ образ на протагониста и неговия сценичен потенциал. В сценичната парадигма на родната драма безспорно попадат и пиесите на П. Тодоров – независимо от крайното становище на Василев, че „всички пиеси на П. Ю. Тодоров изискват сценична преработка“. Критикът търси нов сценичен прочит на предвоенната драма и посочва сценичните неблагоприятия на Петко-Тодоровите пиеси, причина за които е излишната идейна разточителност на конфликта. Според него липсва синтез между двата свята – реалния и фантазията, и това прави както образите на П. Тодоров, така и пиесите му „драматургично-двойствени“. Коментирани са поставяните в последните години на сцената на Народния театър „Змейова сватба“, „Зидари“, „Самодива“ и „Първите“. Критикът оце-

нява поетическите им качества и сложната драматургическа структура, но е скептичен към цялостната сценична визия на спектаклите.

Владимир Василев обръща внимание върху факта, че след войната „повечето белетристи станаха драматурзи“, но може да се посочат едва четири-пет стойностни родни произведения. В центъра на анализа му са пиесите, влезли в националния репертоар между войните, като Йовковите драми „Албена“ и „Боряна“, пиесата на Р. Стоянов „Майстори“ и комедиите на Ст. Л. Костов „Златната мина“ и „Големанов“. Театралът дискутира сериозния въпрос как постановките на Н. О. Масалитинов „отвоюват“ от литературата за сцената посочените пиеси. Като резюмира наблюденията и изводите си от свои предишни статии в „Златорог“, критикът акцентира върху приносите на Масалитинов за утвърждаването на тези пиеси на сцената като „национални и общочовешки драми“. Режисьорската корекция на Масалитинов на родната драма провокира и по-ранни театрални рецензии на Вл. Василев, отразили премиерите на тези творби: „Майстори“ от Рачо Стоянов“ (8, 9), „Албена“ (10 5) и „Боряна“ (13, 7) от Йордан Йовков“. Обобщителните оценки от 1934 г. са израз на вече улегналите и изработени представи на критика за достойнствата и недостатъците на канонизираните от сцената пиеси. А в самите ранни рецензии вниманието му е насочено към трансформационните процеси в комуникацията литература – сцена, към онзи по-дълбинен и професионален театрален срез, който сцената прави на литературния първоизточник, за да го „изрази“, преведе на своя сценичен език, да го „отвоюва“ от литературата и да го направи нов художествен продукт<sup>89</sup>. Те показват как пиесата се отделя от своя литературен носител и се превръща в сценична творба и доколко НТ е подготвен като режисьорски и актьорски състав да изяви, да осъществи на сцената раждането на модерната българска драма в пиесите на Й. Йовков и Р. Стоянов.

Критикът постоянно държи под внимание литературния текст, осланя се на него в своите критически съждения за развитието на отделните образи и конфликти и така създава онази зависимост между литература и сцена, която модерният театър усилено пренебрегва. Особено интересен е случаят с постановката на Йовковата пиеса „Албена“<sup>90</sup>. Владимир Василев отчита трудната задача, пред която е изправен писателят: „да преорганизира целия си творчески строй“. Съществените недостатъци на текста са открити именно в типичния за Йовковото повествование метод за изграждане на образите – „те не са извадени още от епическата рамка, в която авторът обича да ги съзрява“, и в драматическото действие, в което има множество „неразрешени“ и неизяснени места.

Мнението на критика съвпада с доминиращото в тогавашните рецензии становище, че на Йовков му се изплъзва драматическото, правенето на конфликта: „Албена“ не е в никаква степен драматически характер“, защото в

<sup>89</sup> Вж. по подробно по въпроса Дечева, В. Към проблема за режисурата. Българският театър между двете световни войни. – София: Просвета, 2006, с. 190.

<sup>90</sup> Йовковата драма „Албена“ излиза с бележка, че е забранено нейното поставяне без разрешението на автора. С нея и с Петко-Тодоровата пиеса „Зидари“ през март 1929 г. се открива обновената сграда на НТ.

словесното си поведение и сценичното си присъствие тя „сякаш е лишена от по-силни чувства“. В пиесата образът не се развива и не води до промените, които се случват с героинята. Йовков не е изяснил защо тя е женена за Куцар, „дали я на Куцар, защото никой не я е щял, е слабо обяснение“. Отвеждането на Албена в участъка на финала, според критика, също „не е никакво драматично разрешение“. Тоест „празните места“ – според теорията на Р. Ингарден – в текста на пиесата са съществен недостатък за нейната сценична реализация. Същата лишеност от драматически заряд рецензентът намира и в останалите персонажи. Василев долавя т.нар. двойственост в образите, скритите вътрешни енергии, които управляват постъпките и действията на Йовковите герои. Те имат своето място в прозата на писателя, но се явяват съществен недостатък за драмата му. „Много работи у Нягула са неизвестни (...). Тайна, която не може да се отгатне, няма място в една пиеса.“ Тази ключова теза на критика хвърля светлина върху резервите му към ранната модерна своя и чужда драма, построена върху загадките на човешката душа, за които български театър все още трудно намира адекватен сценичен изказ. Най-съществената сполука и на автора, и на постановката в анализа на Василев е изграждането на образа на селото като действащо лице. Това откритие се превръща в съществен елемент от по-късната рецепция на драмата.

Същите недостатъци на драматургията, видими в спектакъла, Вл. Василев изтъква и в театралната си рецензия за премиерата на „Боряна“ (13, 7). Той посочва няколко „мъртви точки“ в пиесата, които тръгват от трето действие и се дължат главно на неговия забавен и муден характер – героите говорят едно и също, „подлагайки на изпитание търпението на публиката“. В четвърто действие „бавенето става досадно“ и непродуктивно. Критикът е останал с впечатление, че не присъства на разправията между героите, а спокойно слуша разказа за спора помежду им: „Йовков щади нервите ви и избягва да заплете героите си в напрегнати, сложни драматически положения, през които тепърва да се изявят“, т.е. епическото измества драматическото и в тази пиеса. Василев не спестява забележките си към автора и по отношение на диалога: „Драматическият диалог е различен от повествователния. Всяка реплика трябва да тласка – като капките на бензина в мотора – колелото на действието напред“. И в рецензията си върху „Боряна“ Вл. Василев изяснява онези моменти от драматургията, които създават сериозни трудности на сцената, за да обобщи: „Силата на Йовков като драматург е засега само в жизнеността на хората му“.

От създаденото в драматургията ни през междувоенния период на най-високо място като сценично постижение критикът поставя пиесата на Р. Стоянов „Майстори“ – „една пиеса, която може да бъде критикувана, но която само зложеланието би могло да отрече“. В рецензията си за нея (8, 9) Василев открива известни проблеми, с които драматургията затруднява сценичния прочит – например прекалената рационалност на героите, която ги прави „в някои моменти дори твърде литературни“. Към тази особеност се прибавя и декоративният език на пиесата – „засилената грижа за стройна и



красива фраза“, усетен от критика като слабост и стилистично увлечение. Разсъжденията му напомнят за езиковите претенции на д-р Кръстев към Петко-Тодоровите пиеси, дискутирани на страниците на „Мисъл“. Когато се чете през призмата на реалистичната психологическа мотивация, в пиесата се установява разминаване между екзистенциалните проблеми, които трябва да разрешават персонажите, и вложената битовата и житейска правдоподобност на сценичните образи. Мотивът за тайната, за скритите импулси в човешкото поведение, за семантичната натовареност на персонажа на Живко предизвиква Вл. Василев да тълкува и изяснява образа за читателите и публиката: „Къде е Живко? Той се мята между разнородни психични мотиви, неизяснен за нас, неразрешен за себе си.“ С тази дилема се сблъскват всички по-късни интерпретатори на пиесата и постановките и първооткривателството на критика е в нейната формулировка, инспирираща свобода на прочити и анализи. Подобни сложни в психологическо отношение герои представляват проблем за сценичното им овладяване. По-убедителен е персонажът на Найден, защото авторът се опитва да прочете двата образа като противоположни психологически и житейски типове. В рамките на познатото си критическо поведение и тук Василев препоръчва на автора да коригира някои неправдоподобни сцени.

Вторият момент в статията е свързан с актьорската игра и показва невидимата граница между драматургичния образ и опита на актьора за сценичното му овладяване. Критикът дефинира основните затруднения в актьорската интерпретация, предпоставени в литературния материал от неизяснената житейска логика и убедителност в образите на майсторите. Особено труден е образът на Живко (Вл. Грандафилов), който се мята „от резигнация към мъст, неестествен, сух, декламационен, параден“. Актьорът не може да приземи и опитоми „разноречивостта“ и потъва в крайно субективистичните залитания и страсти на литературния първообраз – надменност, жестокост, арогантност и т.н. По друг начин Василев оценява играта на Георги Стаматов (Наиден), който в интерпретирането на образа „побеждава автора, т.е. ония непълноти и неясноти, които и в образа на Найден не липсват“.

Постановките на Масалитинов се справят с „несъвършенствата“ на родната драматургия, и то по един убедителен начин именно в критическото легитимиране на спектаклите от Вл. Василев. Най-напред в „Майстори“ режисьорът прилага отработения метод на психологическия реализъм, като разработва символните измерения на бита и конфликтите в духа на народопсихологичното – „... на битовите черти и на битова обстановка погледна само като на местен колорит и рамка и сложи цялата същина върху вътрешни отношения и конфликти у лицата. Пиесата по този начин стана и национална, и общочовешка.“ (15, 1)

Същата успешна режисьорска стратегия Масалитинов използва и в поставянето на Йовковите драми. Василев узаконява естетически спектаклите на руския режисьор, който, макар и чужденец, има верен усет за българските народопсихологически типове и национален колорит – и чрез тях утвърждава родното на българската сцена, в противовес на постановки, които ги игнори-

рат. Критикът посочва за пример експресията и гротеската на Хрисан Цанков в режисурата му на „Змейова сватба“, чрез които се „денационализира“ една от най-българските пиеси: „И в росно-поетичния образ на Цена той можа да открие пак някаква истерика и кошмари, а Змея Горянин превърна в някакво змейче (...) което щовъка насам-натам по сцената. Притурайки при това и зеленото осветление, той вечен негов мрак, и някаква Григowska музика – той успя да денационализира една от най-родните ни пиеси.“ (8, 9)

В стила на „денационализирането“ на родното е разчетена и премиерата на Петко-Тодоровата драма „Зидари“ в рецензията на Вл. Василев „Първата вечер във възобновения театър“ (10, 4), в която символната експресия, разгърната до крайност, силно възмущава критика: „Склонността му (на Хрисан Цанков – б.н., Е. Р., М. И.-Г.) към гротескното е намерила тук едно от най-нещастните си приложения.“ Този отзив се нарежда сред най-остро критичните публикации на Вл. Василев – и причините за това са две. Първата е свързана с крайно авангардния стил и творческите експерименти в работата на Хрисан Цанков (невинаги разбирани и одобрявани от директора на НТ) и неговата творческа независимост в рамките на театъра, а другата отвежда към несвършенствата на самия драматургичен материал. Владимир Василев анализира и остойността двата творчески метода на водещите режисьори Н. О. Масалитинов и Хр. Цанков през оптиката на категориите национално и родно, натоварени с ново социално и психологическо съдържание. И концепцията му за национализиране и денационализиране на родното трябва да бъдат интерпретирани в този актуален за следвоенния период социалнопсихологически контекст.

Директорът на НТ е особено пристрастен към възможностите, които предоставя комедийният жанр на сцената. А в пиесите на комедиографа Ст. Л. Костов, появили се след войните, вижда върховите възможности на българското присъствие в трудния жанр на комичното. Литературното и сценично канонизиране на „Златната мина“ и „Големанов“ Василев прави в рецензиите си „Златната мина“, комедия от Ст. Л. Костов“ (7, 9–10) и „Големанов и неговия интерпрет“ (9, 1). В тях за пореден път демонстрира едно рядко качество на критическия си почерк, а именно – да разкрие в прецизен и точен анализ как пиесите на Ст. Л. Костов покриват едновременно литературните критерии на жанра и очакванията на театралната публика, защо са едновременно стойностни и като литература, и като театрален продукт. Тайната на успеха на комедиографа се крие в актуалността на темите и в злободневната съвременност на проблемите, които се дискутират, и най-вече в способността на писателя да ги превърне в действена драматургия, в сценично вълнуващи образи и конфликти с овладяна комедийна поетика и техника.

Ако дотук театралът е обвинявал българските автори на пиеси в слаба сценичност и прекалена литературност, то в Костовите комедии той утвърждава способността на автора да избяга от „литературщината“, да насочи вниманието си предимно към играта, за да разкрие „по-пряко сценичното, онова, което отделя театъра от литературата“. Съществена причина за успеха на „Златната мина“ открива в забавно-комедийното действие, в качеството на

пиесата да „забавлява непрекъснато“. Критикът отчита високия сценичен потенциал на творбата, в която „е уловен ритъмът на сценичното действие – онова, което е липсвало във всичките ни драматически опити“, и изтъква, че Костов познава спецификата на сценичния образ, довел до безспорния успех на сцената<sup>91</sup>.

В критическите си бележки върху „Големанов“ Вл. Василев изключително точно разчита водещата роля на централния персонаж, който „носи цялата пиеса и завърта всичко около себе си“. Смесовият ключ към постановката е в изключително успешната интерпретация на образа на Големанов от големия ни артист Кр. Сарафов. „Тъй Големанов стана свързан толкоз с автора му, колкото и г. Кр. Сарафов – неговият бляскав създател на сцената“.

Сред приносите на пиесата критикът отбелязва отново „липсата на литературност“, като на места отчита обратната тенденция – допуснатата „премного житейщина“, комедиографът „знае предела“, „пази мярката“ и „знае да комбинира“. Видима е способността на Вл. Василев да борави умело с поетиката на комичното и в анализа си да съотнася Костовите комедии като варианти към инварианта. Действителните факти, художествените обобщения, житейското и типичното в образа на главния герой е „монтирано“ вярно на сцената. Образът на Големанов е конструиран изключително правдоподобно и доказателство за това е „възможността за импровизации, която винаги свидетелства, че авторът е попаднал във вярно изображение и характеристика, които позволяват безкрайно да бъдат попълвани от артиста“. Рецензията се превръща в апология на талантливата игра на Кр. Сарафов, който в ролята на Големанов предизвиква най-възторжения коментар на критика и публиката, защото демонстрира в най-висока степен пълното превъплъщение на актьора в ролята: „той не показва какъв е Големанов, т.е. не играе Големанов, а с а м е Г о л е м а н о в“. Критикът и тук не пропуска да подчертае изключителната роля на чужденеца Масалитинов, успял да улови в „Големанов“ специфичното в нашия бит и народен живот и да го пресъздаде на сцената – „... тия три години той се приобщи към нас, и както в „Златната мина“ и „Майстори“, тъй и в „Големанов“ излезе по българин от някои български господа „режисьори“, у които българска е само злобата“. В повечето си материали главният редактор не крие болката и огорчението си от грубите ни балкански нрави, от провинциализма и дребнотемията, кариеризма и интригантството, просмукали атмосферата на културния и театралния ни живот. Владимир Василев гради канона в българската комедия именно с пиесите на Ст. Л. Костов, станали образци в жанра и формирали следващото стъпало след Вазовите комедии „Службогонци“ и „Вестникар ли?“.

В саркастичния си текст „Репертоарна измама“ (23, 2) критикът разшифрова мимикриращите под формата на националното бездарни български пиеси. Той формулира понятието „репертоарна измама“ за онези драми, които са лишени от „драматичен капацитет“, но отговарят на изискването да

---

<sup>91</sup> „Авторът знае кога трябва да изкара на сцената лицата, колко време да ги държи, кога трябва да се махнат зад кулисите, за да докара други и те да не се заседяват много...“

бъдат национална драматургия. По този начин нивото на българската драматургична продукция силно спада, ако се сведе само и единствено до критерия за националното поданство на автора. Подобен е случаят с пиесата на актьора Стефан Савов „Милена, скопска девойка“, лишена от всякакви драматургични качества: „Българската драма не е скомандаряване на празна сценична анекдотика – влизания, излизания без никакъв смисъл. Насърчение на родната драма не значи насърчение на родната глупост.“ Не търпи възражение категоричното становище на Василев, че проблемите на националния репертоар са резултат от липсата на естетико-художествени качества, зложени в него. Идеята на Хр. Цанков за провеждането на „родни седмици“ на българската драма са нереализуеми поради липсата на стойностен репертоар. Само професионализъм и естетическа възискателност могат да помогнат за разрешаване на казуса българска драма, защото „един държавен театър не може да влиза в противоречие с онова, което се казва културна съвест“. Критикът е особено язвителен към театралните претенции на т.нар. исторически пиеси и техните автори. Десетилетието на 30-те години се характеризира с бум на исторически драми, които заливат театралните сцени в столицата и в провинцията. Авторът иронизира „костюмния историзъм“ на родната драматургия – „ще оставим повече образи от Крумово, Омуртагово и Чингизхайтово време, отколкото от нашето“ („Златната мина“, комедия от Ст. Л. Костов“, 7, 9–10), и постоянно съветва авторите на драми да се обръщат към проблемите на своето съвремие, да създават социални пиеси.

Грижата на Вл. Василев за състоянието на родната драматургия личи и от отзивите му за премиерните представления на социалните драми на актьора Стефан Савов „Йончови ханове“ (12, 7) и „Драгойци“ (14, 1); на историческите пиеси на Георги Дръндаров „Болярите и пустинникът“ и „Страхилова майчица“ (14, 5) и на пиесата „Призори“ от Славчо Красински – в отзива „Бенковски в един сценичен образ“ (21, 2). Критическата рецепция на пиесите на Г. Дръндаров е пример за това в каква посока не бива да се развива българската драма<sup>92</sup>, когато интерпретира исторически сюжети. Основно качество на посочените рецензии е скритата или явна полемика по определени проблеми от естетиката на българското драматургично и сценично изкуство. Драми като дадените примери достигат до сцената на НТ най-често по силата на наложената политика всеки нов театрален сезон да се открива с българска пиеса<sup>93</sup>. И когато художествените критерии спаднат до нивото на „средни мерки на изискване“, то и резултатите не са особено обнадеждаващи. Василев е изправен пред факта да докаже липсата на драматургически качества

---

<sup>92</sup> Трябва да споменем, че двете пиеси са в едно действие, представяни са на сцената заедно в рамките на една театрална вечер и са израз на историческата епидемия, обхванала българските драмописци. Факт е, че за сезона 1932/33 на сцената на НТ се играят седем пиеси от български автори – вж. *НТ „Ив. Вазов“*. Летопис. – София, 2004, с. 257–269. Сезонът все пак се открива с Йовковата „Боряна“. Владимир Василев не изключва възможността част от написаните пиеси да си останат само литературни факти, без напъните им за сценичен живот да имат ефект.

<sup>93</sup> С пиесата на Стефан Савов „Йончови ханове“ се открива театралният сезон 1931/32.

на посочените произведения, но и да оправдае тяхната поява в репертоара на театъра (особено в момент, когато той е негов директор) със сценичните им качества („Йончови ханове“) или с новаторството на разглежданите в тях теми и проблеми („Драгойци“). Юридическата култура на критика сякаш направлява търсенето му на истински социални пиеси в родния репертоар, характеризиращи се с ясно изразени идеи и обществени позиции.

В отзива си за пиесата на Н. Икономов „Наследници“ – „В своето огледало“ (24, 8), критикът е крайно ироничен и разобличава едно порочно явление в българския театрален живот – организирана пиар акция от самия автор на една посредствена пиеса. Рецензията му „Бенковски в един сценичен образ“ (21, 2) – за проблемната пиеса на Славчо Красински „Призори“ (написана в стихове), поставя въпроса за новата българска драма и нейния път към сцената, за естетическите критерии и конюнктурата в оценката на родната драматургична продукция. Василев смята, че „създаването на българска драма е въпрос на наличност на творчески сили, то е спонтанен процес, който не може да се спира, но не може и да се форсира“. Наградите и конкурсите трябва да следват художествените достойнства на текстовете: „не да създават – когато няма, а да отличат – когато има“. Според критика модернистът Сл. Красински руши познатия мит за апостолите на Априлското въстание в пиесата си и представя идеолога на бунта Георги Бенковски като „автократ“, който налага своята еднолична власт и превръща „великото дело на Оборище в един акт на насилие“. Деспотичният образ на водача се разминава с познатия образ на революционера от „Записките“ на Захари Стоянов. Това е една от малкото рецензии на театралата, в която той е критичен към постановката на Масалитинов, където масата на въстаниците в прочутата историческа сцена на Оборище е определена като „жалко зрелище“, а самите революционери са „склюхнали, превити, изгубени, без дух, без ентузиазъм“. Пиесата ревизира наложените исторически митове, на което се дължи и сценичният ѝ неуспех.

Коментарът на Вл. Василев на театралния спектакъл „Две се млади залибили“ (16, 4), по драматизацията на Влайковата повест „Дядовата Славчова унука“, повдига важния въпрос за сценичната адаптация на белетристични творби. Достойнствата на драматизацията са видени в присъствието на „реализъм“, „липса на литературност“, „искреност“. От актьорските изпълнения са отличени тези, които се характеризират с „жизнена правда и вярна типизация“ – на Е. Снежина, Б. Андреев, Ир. Тасева. Работата на Масалитинов отново е адмирирана – заради възкресяването на „отминалия патриархален бит“, като е изтъкната неговата „девствена чистота, здравината на морала му“, превърната в „поезия“.

Последната рецензия на Вл. Василев в списание „Златорог“ е за пиесата на Стоян Загорчинов „Ръка Илиева“ (24, 8), драматургична адаптация на повестта „Боянския майстор“. Критикът забелязва „недостиг на сценичност“ в драматургията. Извежда „оста на пиесата“ в отношенията между зографа Илия и севастократорката Десислава, които не са драматически разработени. „Чувството и у двамата си остава някакъв мигновен налет, който се изживява в

една само сцена без никакво развитие и интензивност. В него няма двигателен заряд, нито се пресреща с други сили, които да го направят драматически активно. По този начин, току-що родена, драмата свършва.“ От тук произтичат и основните проблеми в сценичната интерпретация. Иван Димов (Илия) и Олга Кирчева (Десислава) са неудачно разпределени. Пиесата прилича на „старинна фреска, но акварелна, т.е. без достатъчна плътност“. Декорът на Цанко Лавренов е решен „в лек иконописен стил“, но ограничава мизансцените.

В цялата си оперативна критическа дейност за българската драматическа продукция театралът изхожда от своите известни естетически постулати, като психологически реализъм, придържане към принципа за правдоподобност на сценичното изкуството, искреност в актьорската игра и вярна типизация на образи, мизансцен и колорит. Разгледаните критически статии насочват към различните способности и техники за изява на „националния дух“ и почерк в сценичната обработка на родната драматургия. Дълбокото убеждение на критика е, че спектакълът става национален, когато отразява „ритъма, чувствителността и формата на българската душа“, заложили в литературния първоизточник. Това е лейтмотивът в театралните рецензии на главния редактор, прозрението му за новата социална и културна мисия на театъра в способността му да обедини сцена, публика и критика около националния дух и символиката на родното.

Във фокуса на критическата дейност на Вл. Василев влизат и представлението за деца – „Детските представления на Народния театър“ (20, 5). Критикът очертава спецификата на театралното представление за деца, като изхожда от постановката, че малките зрители са съвсем различна публика, която преживява спонтанно и емоционално. Във връзка с детското възприятие се поставя въпросът за приказно-фантастичните сюжети на българските детски пиеси. Такъв тип сюжети дават „възможност за интересни декори и костюми, които насищат зрителното любопитство на детето“. Автори на детски пиеси са: Борис Борозанов, Йордан Стубел, Георги Дръндаров, Георги Караиванов, Светослав Камбуров-Фурен. Критикът посочва матричния начин на композирането им и дидактичния им характер. „Педя човек“ от Св. Фурен и „Малкият цар“ от Г. Караиванов илюстрират този модел. Като отчита досегашния опит на театъра в постановките за деца, критикът набелязва няколко съществени белега на детската пиеса – водещата роля на интригата, превръщането на децата в преки участници в действието; вмъкването на музика, хор и балет, както и на подходящи звукови ефекти: „гласове на животни, дъжд, гръмотевици“ за усилване на преживяването и стимулиране на детския интерес. Критикът се обръща към авторите с призива: „Който няма чувство за хумор, по-добре да не се залавя да пише детска пиеса“, и заедно с това припомня на изпълнителите, че „декламацията в детските представления трябва да бъде немилостиво преследвана“. На финала се изтъква необходимостта към детските представления да се пристъпва със същата сериозност, както към тези за възрастни.

В рубриката „Бележки“ се открива и рецензия на Вл. Василев за „Миналото на българския театър“ (20, 6) от известния актьор и театрален деец Иван



Попов. Критикът високо оценява документалния характер на книгата, съдържаща „писма, телеграми, правилници, договори, сметки, печати, афиши, портрети, снимки и пр.“ – интересни документи от битието на българския театър. Особен интерес предизвиква темата за „актьора професионалист“. Като дългогодишен участник в управлението на театъра, критикът е особено чувствителен към формулираната от него „борба на два принципа: на актьорския парламентаризъм (управление на трупата чрез изборни настоятелства) и принципа на единното ръководство“. Описанието на тези управленски стратегии заема голяма част от книгата. Критикът високо цени подхода на Иван Попов, един от строителите на българския театър, който „предава наблюденията си достоверно, обективно, някъде с хумор, никога с патетизъм“. Сред препоръките към книгата са изискванията за повече информация относно „художествената работа“ и „характеристика на представителни личности на сцената“. Василев подчертава „изключителната ѝ стойност за историята на българския театър“ и характеризира театралната епоха на това време като „идеалистичната епоха на българския театър“.

Следващият том от историята на българския театър се рецензира от К. Антилов – „Миналото на българския театър“, Том II от Иван Попов“ (23, 9). Авторът отбелязва, че важни за българската културна история са страниците, посветени на Алеко Константинов, д-р Иван Шишманов, Константин Величков, д-р Кръстьо Кръстев. Особено е мястото, отредено на Иван Вазов и неговите писма и наставления за постановки по негови пиеси. Основните теми, разгледани в историята са: отношението на държавната власт към театралните трупи и първото звездно поколение български актьори. В това почти не се обсъждат въпросите за естетиката на театралното изкуство, защото театърът тогава се бори за своето съществуване. Авторът продължава тезата на Вл. Василев, че книгата е ценен източник на сведения и материали за историята на българския театър.

Няма по-значима постановка на чуждестранен автор от средата на 30-те години на сцената на НТ, която да не провокира критическото перо на Вл. Василев. В над 30 критико-интерпретативни текста главният редактор следи състоянието на чуждата драма у нас и по отношение на нейната рецепция остава верен на естетическите концепции, заявени в програмната му статия „Въпроси около Народния театър“ (5, 5), които отстоява с юридическа страст към неоспоримата сила на аргумента и анализа на художествените факти. В теоретичните си статии за репертоара на НТ Вл. Василев отделя водещо място на класическата драматургия за съвременния зрител, защото тя разглежда универсални стойности и вечни духовни проблеми, раздиращи всяко едно общество. Според него класическият репертоар изтъква актьора на предно място и е много добра школа за неговото усъвършенстване. Един бегъл преглед на оперативно-критическата дейност на Вл. Василев очертава следната панорамна картина от текстове: за класически пиеси – „Егмонт“ в Народния театър“ (13, 4), „Мария Стюарт“ и нейните герои на сцената“ (15, 1), „Шекспировият Отело и нашия“ (18, 3), „Много шум за нищо“, комедия от Шекспир“

(16, 2), „Лопе де Вега. „Кучето на градинаря“ (17, 5), „Не е крив режисьорът“ (22, 7), за постановката на „Сид“ от Пиер Корней в НТ.

В рецензията си за Гьотевата пиеса „Егмонт“ критикът подчертава изключителната роля на текста, при който тежестта пада върху фигурата на актьора. „Само така може да се почувства д у х о в н а т а м а с и в н о с т, която отделя героите на класичния мир от хората на съвременността ни“. Отбелязва също и неизбежността на „известен патетизъм“, характерен белег за актьорската интерпретация на класическите образи, продиктуван от „повишените чувства и страсти“ и от „изключителността на събитията, които стават“. И затова главният редактор е особено ревнив към режисьорите, които поставят класически автори. В случая той оправдава режисьорските усилия на актьора Вл. Тенев, който се придържа към текста на Гьоте и остава „скрит“, като изтъква на преден план актьора и е чужд на спекулирането с „външната сценична ефективност“. Според критика цялото представление носи „духа на класиката“.

Рецензията му за Шилеровата пиеса „Мария Стюарт“ (15, 1) продължава дебата за класическия репертоар. Тук той откроява възпитателната и познавателна сила на класиката и нейното благотворно въздействие върху зрителя. Класическите пиеси „действат не на нервите ни, а на нашия дух, каляват го в своето могъщество“. Според Василев в класическия репертоар режисьорът няма свободата за отклонение от текста и трябва „да е подчинен на автора“. Масалитинов отново е любимият пример за успешни постановки на класическите текстове – поради „пиетета“ си към класическите автори и метода си на работа с актьорите. Критикът отново влиза в полемика с управлението на театъра относно „дубльорството и трипълорството“, резултат от безпринципна театрална политика: „Три Марии Стюарти. Три Елисавети! Както бяха и четирима Хамлетовци (...). Това е наистина удобна театрална политика. Всички роли са централни (...) не остават артисти на втори роли...“

По време на войната броят на пиесите от немскоезични автори в репертоара на НТ се увеличава, но бдителният и последователен критик Вл. Василев отрича зависимостта на естетическите вкусове от обществено-икономическите условия в рецензията си „Вълните на морето и любовта“ през наш вълнолом“ (22, 10) и подчертава, че подобно на „Сид“, пиесата на Грилпарцер съдържа „универсалност“ на „сили, стремежи, чувства у човека“. Приносна е връзката, която критикът прави между популярните есета на Кирил Кръстев за „Съвременната любов“ и творбата на австрийския драматург. Изложената в книгата теза за „множествеността на днешната любов, за лесната ѝ постижимост, за притъпяването на трагичните ѝ предели“ се оттласква от условната „любовна поривност“, изобразявана в театъра. Затова главният редактор на списанието посочва „съвременното, реалистично, жизнено“ изживяване на любовните чувства в пиесата за „основна грешка в тълкуването“. От тази гледна точка ролята на жрицата Херо „трябва да бъде проведена по линията на повишената лирическа поривност“, докато изпълнението на Петя Герганова е лишено от дискретност, отличава се с „гласови конвулсии“ и „преиграване в трагизъм“. Критикът пледира за изкуството на „съвършената декламация“ – „построена на правилна оценка и тънко чувство за всяка фраза, което

й дава нови естетически стойности – музикална линия, ритъм, по-голяма ударност или сребърен звън“. Авторът набляга върху умението на актьорите да „се претворяват в друга чувствена сфера, различна и по-висока от тъй наречения реализъм или „жизнена правдоподобност“. Както в повечето негови статии личи желанието му за по-бързото развитие на НТ, за обогатяването на изразната палитра на българските актьори. Той изпълнява едновременно ролята на законодател нормотворец и театрален практик, който работи за възход на българската сцена.

Шекспир се оказва привлекателен за критическото перо на Вл. Василев именно защото текстовете на великия ренесансов драматург дават възможност за разгръщане на анализаторската стихия и теоретичните възгледи на критика по ред въпроси за сценичната интерпретация на класиката. В театралната рецензия „Шекспировият Отело и нашият“ (18, 3) се разгръща теорията на Василев за актуалността на класическата драматургия и адаптацията ѝ към съвременната публиката. Авторът прави пространен литературен анализ на Шекспировата трагедия, като извежда по-общи изводи за въздействието на класическата пиеса днес. Обръща внимание на чувствата, описани в класическите пиеси, които не е необходимо да превръщаме в наша същност, „а само в измерение на нашата същина“, на мащабността на емоциите, стигащи до „пароксизъм“ и даващи „дълбоко познание на човешката душа“. Така критикът приближава класическия образ до своя съвременник. Основната част на рецензията представя подробен анализ на тримата основни Шекспирови персонажи в актьорската им интерпретация: Владимир Трандафилов (Отело), Зорка Йорданова (Дездемона), Любомир Золотович (Яго). В други статии Василев се възхищава от играта на тези първостепенни актьори в нашия театър, докато тук е неимоверно критичен към тях. В интерпретацията на Трандафилов Отело според него е „изместен в съвсем чужда плоскост, лишен от неговата монументалност и окраска“. Зорка Йорданова „пропуска класическите черти на образа“, тя е „твърде съвременна, дори салонно съдържана“. Яго на Золотович не показва „никаква черта на един инфернален тип“. Критикът обяснява погрешните актьорски попадения с теорията за „актьорското ампло“, т.е. не всяка роля е подходяща за естествените данни на актьорите. На втори план отбелязва и прекалената им самоувереност, поради която „поставят личността си пред ролята“, както и театралната критика, за която не пести епитети като безсъвестна, продажна, карьеристична – такава, която „парализира усилието и на управлението, и на режисурата“.

Рецензията „Много шум за нищо“, комедия от Шекспир“ (16, 2) илюстрира разбиранията на Вл. Василев за „художествената условност“ в поставянето на класиката в театъра. Понятието „условност“ тук трябва да разбираме в доста стеснени граници и с различно съдържание от условността в един модерен или авангарден театър. Критикът отчита режисурата на Масалитинов като „предпазлива“, „сериозните моменти ги държи до жизнената им пълнота и искреност“. „Следователно и „най-трагичните“ моменти артистите трябва да ги играят с оная условност на истина, която всеки момент може да разкрие лъжата си. Мъчно е наистина да се означи пределът на тази условност, но все

пак някакъв предел трябва да се чувства. Както и обратно: светлите, весели моменти – да се дадат в отраженията на една неизтощима и изящна фантазия.“ Отбелязва се ролята на Масалитинов за новата сценична раздвиженост на постановката, сочат се и елементите, свързани с по-условен изказ: търсене на моментна импровизация в диалозите, „по-преувеличена и по-драстична“ игра в комичните ситуации, декорите на Асен Попов, разработени в духа на условното начало като „малки постройки – архитектурни обозначения с дватри елемента“. На финала се подчертава и ролята на оригиналната музика на Панчо Владигеров за въздействието на представлението.

В театралната рецепция на комедията от Лопе де Вега „Кучето на градинаря“ (17, 5) Василев доразвива идеята си за отживялостта на идейната и психологическа проблематика в театъра в полза на обикновеното театрално преживяване. Открива „лекота и свежина“ в постановката на Юрий Яковлев, в която „има стремеж да се даде нещо ново, друго, да се разбие рутината“. Високо са оценени „специфичните качества на театралния художник“ Пенчо Георгиев, чиито декори не обслужват режисьорската идея. Чрез „паравани, надписи“ се търси условност, която не съответства на „синтетичния декор“. Театралът критикува актьорите с „постоянното им възвръщане към реалистическите щампи“.

В рецензията си „Не е крив режисьорът“ (22, 7)<sup>94</sup>, посветена на постановката в НТ на „Сид“ от Пиер Корней с режисьор Н. Масалитинов, главният редактор на „Златорог“ продължава дългогодишните си размисли за значението на класическите пиеси и тяхното сценично претворяване на първата ни сцена, произхождащо от важноста им както за репертоара на театъра, така и за развитието на актьорските сценични умения и култивиране на вкуса на публиката. За разлика от битовата пиеса, която се обляга на „жизнената правдоподобност“, и психологическата пиеса, която застъпва „субективната, лична истина“, класическата пиеса, най-вече трагедията, излага поетиката на свръхчовешкото – „изключителни“ събития, „изключителни сили обладала персонажите“, „най-невероятните положения, изненади, случайности, свръхчовешки дела са средства да покажат героите своята големина и сила“. Критикът дава примери с неуспешната сценична практика у нас при поставянето на „Ричард III“ в отличие от замисъла на Шекспир – „не да ни отблъсне, изобразявайки едно физическо и морално чудовище, а да ни накара да се удивим на чудовищната сила на властолюбието“, „да събуди представа за инферналната сила, която владее Ричарда“. Основната задача на изпълнителите е „да изключват тясно субективната сценична изразност“. Недопустимо е според идеолога на „Златорог“ „Хамлет да се превръща в неврастеник, както бе у Ив. Димов, както и „индивидуализацията“ на Б. Михайлов на Вурм от „Коварство и любов“ в някакъв клекавец с пречупени колена, и невъзмутимо подъл“. Стойността на класическите образи лежи в „тяхната универсалност“, която се изразява в „амплитудата на чувството“, в „емоционално-изобразителен, а не афективен“ тон. Основно средство е „стихотворната рецитация“.

<sup>94</sup> Театралната рецензия по обем и задачи за разрешаване има характера на статия.

Критикът полемизира с практиката на НТ, в която „племенният“, „български духовен строй“ се отличава с „по-голяма жизненост, разбрана като показване на „темперамент“ и „гръмогласие“. На фона на несполуките в българската сценична практика Вл. Василев оценява стремежа на Масалитинов в „Сид“ към „пластична форма и ритъм“ на преживяванията, към разкриване „широта на чувството, а не афектации“, чрез удържане на репликите „на границата между жизнена импулсивност и епично изображение“. В резултат на усилията му едни от актьорите постигат „класически стил“ в играта си, други остават при „темпераментните си шампи“, а трети „влизат във вярна линия, но не могат да се закрепят на нея и постоянно отхвърчават“. Декорите на Преслав Кършовски представят „опростени стаи и зали“, но с „неуместни архитектурни и етнографски подробности“, „отрицание на универсалния характер на онова, което става“. Обобщавайки мнението си за постановката, критикът отбелязва „класическия“ ѝ облик въпреки „консерватизма на актьорите“ и набляга върху великолепия превод на Н. Лилюев – „Кога друг път актьорите ще имат на ръка такъв материал – такава реч и тоя блестящ стих. Н. Лилюев им дава твърде много“.

В критичен дух е написана и статията за постановката на пиесата на немския романтик Хайнрих фон Клайст „Принц фон Хомбург“ (23, 8). Заглавието ѝ – „Принц фон Хомбург“ като идейна и сценична проблема“, сигнализира за подробен драматургичен анализ на литературния текст на творбата, направен с професионална вещина от Вл. Василев. Компетентността му на юрист дава нови измерения на прочита на предпочитаната от романтизма проблематика за индивида и властта, заложен в пиесата. Критикът излага две противоположни тези, които формират конфликта: общността, олицетворена от държавата и заложен в персонажа на курфюрста, господства над всичко; втората теза е заложен в образа на принц фон Хомбург и тя е, че „утвърдението на човека е в индивидуалното битие“. Владимир Василев препоръчва монографията на д-р Евгени К. Теодоров „Проблемът за държавно-националната общност у Хайнрих фон Клайст“, свидетелство за сериозната подготовка на главния редактор за дискутирания проблем в драматургичния текст. С този фундаментален подход към пиесата на Клайст критикът строго преценява всички актьорски изпълнения в спектакъла<sup>95</sup>. Освен като вещ анализатор на драматургичната поетика Вл. Василев се разкрива и като виртуален режисьор – черта, която е показал и в предходни свои рецензии. Според него сцените в пиесата се отличават с „драматична картинност“. Те се нуждаят от „сценична композиция“, докато режисьорското решение е „статично“.

Друга проблемна рецензия на критика – „Поза и преживяване на сцената“ (23, 9), интерпретира постановката „Пред залез слънце“ от Г. Хауптман. В нея са представени три различни типа актьорско поведение на сцената, които възпрепятстват възможността на зрителя да съпреживява представяните

<sup>95</sup> Никола Икономов (Курфюрста) изгражда стереотипен образ на властелин, като мотивът за държавника липсва изцяло. Владимир Трандафилов (фон Хомбург) частично успява да реализира идейния потенциал, заложен в персонажа. „Ясната драматична логика“ в образа е заменена от „чувствено повишена реторика“.

от актьора събития. В първия случай актьорите са „неспособни да проникнат в психическия строй на героя“, защото притежават „ограничен личен опит“ и са лишени от „интелектуална култура“. Вторият тип актьори „нямат средства да изразят ролята“, „липсва им емоционална устроеност“, която ги дистанцира от зрителя. Третата категория изпълнители „не могат да отидат до душата на героя, поради натрапливостта на известни свои жизнени самочувства“ – нарцистично сценично поведение. Като положителен пример за истинско сценично въплъщение критикът посочва изпълнението на Кр. Сарафов в ролята на Сирано дьо Бержерак и на Матиас от „Пред залез слънце“: „Това е актьорско творчество от най-висок разряд, което се постига с тотално психическо отдаване на тия моменти.“

Рецензията на Вл. Василев за спектакъла „Хора в хотела“ – на пиесата на австрийската писателка Вики Баум (14, 8), е доста критична към драматургията и нейната сценична реализация. Авторката е изключително популярна романистка от това време и представлението се рекламира в печата. Василев определя пиесата като „драма на нервите“, за разлика от стойностните класически драми, които предпочита. Структурата на текста е кинематографична. Четиринадесет картини се сменят на сцената с доминиране на външните сценични ефекти. Критикът смята, че „когато театърът победи киното със средствата на самото кино, ще престане да бъде театър“.

Критикът се изявява и като режисьор на пиесата на Карло Голдони „Ветрилото“, поставена на сцената на НТ за сезона 1935/36. В публикацията „Сценични задачи при поставяне на „Ветрилото“ от Голдони“ (16, 9) критикът най-вероятно отпечатва своите режисьорски бележки, тъй като спектакълът е негов дебют в режисурата. Работата му с текста на Голдони, наследник на комедия дел арте, разкрива разбиранията на театралата за условността в комедийния спектакъл. Режисьорът аргументира вижданията си за новата естетика на спектакъла в стила на Голдони. Според нея актьорът „трябва да търси изобразителния тон“, тъй като не става въпрос за дълбоки психологически състояния: „случващото се не е истина“, „всичко е нагласено“, следователно на сцената трябва да преобладава илюзията. Чувствата следва да се маркират, жестовете са илюстративни, мизансценът трябва да е особено подвижен; мимиката зависи от промяната в ситуацията, а сценичната маска е драстична, т.е. типизира ярко чертите на персонажите; няма четвърта стена и актьорите трябва да поддържат „постоянен контакт с публиката“; декорите са условни и трябва „да обозначават характера на героите“; костюмите не са „етнографски верни“, а зависят от „среда, положение и темперамент“. Музиката и хореографията трябва да допринасят за „лекия ритъм“ на действието. Режисьорските тези завършват с полагане на условността в спектакъла – трябва да се търси „не реалистическа убедителност – а изкуство“, като се подчертава значението на виртуозната игра.

Пристрастието на Вл. Василев към италианската драматургия продължава с поредна проблемна рецензия – „Народния театър под знака на релативизма“ (21, 1), отразяваща дебюта на младия и многообещаващ режисьор



Александър Иконографов<sup>96</sup> на сцената на Народния театър с пиесата на Пирандело „Всеки си има мнение“. Критикът представя авторската поетика и размишлява върху репертоара на първата ни сцена от този период. Той излага в детайли концепцията за модернизма като текст и сценичен проблем. Откритието на драматурга е в липсата на „граница между действителност и илюзия“, в която се разпознава „философската теория за относителността на всяко познание“. Пиесата е окачествена като „хипертеатрална“, съдържаща „ловък монтаж на действието“ и „интригуваща сюжетност“. „В тая простота на лицата и на интригата е заложена примката на хипнозата, в която Пирандело въвлеча.“ Следователно критикът схваща в детайли особеностите на новата поетика на Пирандело, но личният му естетически вкус е ориентиран изцяло към реализма, който за него се явява неизменна величина в художествения калейдоскоп.

Подобно е отношението му и към сценичната реализация на Иконографов, в която отчита положителните страни – „умение да създаде атмосфера на сцената“, „напрегнато действие и мизансцени, различни от мизансцените, които сме свикнали да виждаме – статуарни, или просташки „динамични“, но и отбелязва неумението да овладее актьорската игра и да ѝ придаде единен стил. И тук личните предпочитания са изключително повлияни от психологическия реализъм, което не му пречи да забележи, че персонажите в пиесата на Пирандело са „редукции от жизнени типове“ и в актьорски план не бива да се пресъздават „с остра типизация“. Критикът би приел новаторския модернизъм само ако той постига хармония между текст и сценичното му претворяване, синтез, който все още е труден за българската актьорска школа поради исторически и естетически причини.

Както във всичките си рецензии от последните години на списанието, Вл. Василев обглежда и по-общи въпроси – като репертоара на Народния театър, избиран от неговото ръководство. Той установява, че афишът през сезона се намира „под знака на релативизма“ с пиеси като „Дивата патица“ от Ибсен или „Ученикът на дявола“ от Шоу, които във военните времена би трябвало да действат „успокоително“ – „може би всичко това не е истина, лъжа е, сън, тъй да ни се струва“. Споровете относно мястото на скандинавската драма на сцената на НТ се възобновяват с рецензията на Вл. Василев „Анахронизъм на сцената“ (18, 1), посветена на постановката на пиесата „Враг на народа“ от Х. Ибсен. Норвежкият драматург отново е отречен като схематичен писател, който превръща персонажите си в „идейни схеми“, а душата на човека „става уравнение с едно неизвестно, чието разрешение е в простото тройно правило“. Определението „анахронизъм“ подчертава идеята, че Ибсен е изостанал от времето, твърдение, което Вл. Василев актуализира от своята бележка от 1928 г. Анахронизмът, освен в психологически аспект, се тълкува като

---

<sup>96</sup> Александър Иконографов (1897–1974) е актьор, режисьор и сценограф. Следва актьорско майсторство в Мюнхен. В Париж завършва актьорство, режисура и сценография в Школата при „Комеди Франсез“. В периода 1925–1938 г. работи в няколко френски театъра като помощник-режисьор. Дебютира в НТ като режисьор през 1940 г. с постановката „Всеки си има мнение“ на Л. Пирандело.

олицетворяващ отживялата естетика на индивидуализма, някогашното ницшеанско разбиране за противопоставянето на избраника на тълпата, което според критика отдавна е преодоляно. За да бъде по-убедителен, той анализира разбирането за маса, тълпа, народ, за да установи, че индивидуализмът и неговата „проповед за самоценност на личността“ са изиграли своята историческа роля и са придали политическо съзнание на безформената маса. Критикът защитава становището, че съвременността е разрешила проблемите, повдигнати в социалните пиеси на Ибсен, което ги прави анахронични. Тълкувана изцяло през призмата на индивидуализма, пиесата загубва контакта си със съвременността. Анализът на представлението показва различни прочити в играта на изпълнителите и опити за разнообразна психологическа обосновка на образите, наложени от режисьора Н. Масалитинов.

Франкофонските пристрастия на Вл. Василев проличават и в рецензиите му върху пет френски пиеси от близкото минало и настоящето: комедията „Кредитори“ от Балзак (16, 8), пиесата „Любов“ от Пол Жералди (20, 3), „Фани“ от Марсел Паньол (14, 5), „Орлето“ от Едмонд Ростан (15, 5) и „Таланти“ от Ленорман, за която пише под заглавие „Един автор търси актьори“ (22, 1). Критикът е привлечен от френската драматургия заради поетичния изказ на човешките взаимоотношения, бляскавите и остроумни диалози и съвършеното владение на театралната техника от френските драматурзи. Пиесата „Фани“ от Марсел Паньол е продължение на вече поставяната на сцената на НТ пиеса „Мариус“ от същия автор. Василев отбелязва „живописния жаргон“ и „непрекъснатото остроумие“ на драматурга. Прави подробен анализ на актьорската игра, защото преценява текста като „предимно актьорска пиеса“. Според него режисьорът Масалитинов е постигнал „една от многото тайни на изкуството – да изглежда просто“.

В същия дух се отзовава и за „Орлето“ на Едмон Ростан (15, 5). Критикът е възхитен от таланта и „блясъка на поетическото слово“ на френския автор и обръща внимание на различното интерпретиране на ролята на Орлето от дубльорите. Подробно описва и коментира декорите на Евгений Вашченко. Намира, че режисурата на Яковлев нарушава „романтическия стил на пиесата“ с мелодраматични и натуралистични актьорски ефекти.

В „Един автор търси актьори“ (22, 1) Вл. Василев реферира отново спектакъл на режисьора Ал. Иконографов. Пиесата „Таланти“ на Анри-Рьоне Ленорман е играна с успех в Париж, режисирана от Питоев и Гастон Бати. Авторът е критичен към актьорските изпълнения: К. Кисимов (Той) „отначало до край е еднакъв, безволев, жалък, някак вцепенен в движения“, „прави не интелектуален театър, а истеричен“. Невена Буюклиева (Тя) „е безлична, прави провинциален театър“ и използва „щампи в играта си“. Отзивът съдържа критични бележки и върху декора. Ала като цяло критикът поощрява работата на режисьора: „Г-н Иконографов има чувство за театър, даже изострено, за мизансцен, комбинаторна фантазия, макар много субективно произволна, и усет да създава изключителни, напрегнати сценични моменти.“

В постановката на комедията на Балзак „Кредитори“ (16, 8) Вл. Василев открива и таланта на Боян Дановски като режисьор. Майсторството му про-

личава в цялостното оформление на театралния спектакъл: добра работа с актьорите – „всички актьори са нови и свежи“, мизансценът е мотивиран от действието. Впечатляват го и декорите на Борис Ангелушев, които са съобразени с динамичния темп на представлението.

Високата си оценка за постановката на актуалната тогава и почти забравена днес пиеса на Пол Жералди „Любов“ (20, 3) Вл. Василев обосновава с това, че пиесата на „един от първите представители на съвременната френска драма“ е подходяща за естетическото чувство на българския зрител, представяван вече от „ново поколение“ с културен опит, обогатен от „по-сложните форми на градски живот“, а „възприемателната му способност е разширена и от киното“. Жералди естетически съчетава „поезия, психология и мъдрост“, вплетени в „рядко очарование“ – съвършен израз на духовната същност на съвременника. Играта на артистите Зорка Йорданова, Иван Димов и Любен Саев се подчинява на принципите на интимния театър. Посочени са интересните декори на Дечко Узунов. Пиесата се радва на голям зрителски успех<sup>97</sup>, а високата оценка на критика е резултат и на лични мотиви, свързани с житейската драма на Вл. Василев<sup>98</sup>: „Любов“ става една от най-високите мерки за художествения капацитет на Народния театър. Очевидно е преобразяването на артистите и на сцената. Като че сте в един европейски театър.“

Владимир Василев цени по достойнство драматургията на Бранислав Нушич и го определя като „майстор на сценичната техника“, „неизчерпаемо наблюдателен“, с богат и своеобразен хумор, който доминира пред сатирата. „Хуморът на Бранислав Нушич е неизтощим, но спокоен. Именно спокойствието му дава възможност за плътното, жизнено, почти влюбено изображение и на най-отрицателните си герои. Авторът не може да ги мрази. Забавлява се с тях.“ Тези наблюдения са разгърнати в рецензията „Опечалена фамилия“, комедия от Бранислав Нушич“ (16, 3). Критикът отбелязва балканския манталитет и нрави в героите на Нушич и отчита лесната им типологична разпознаваемост от българските актьори. Отделят се изпълненията на Кр. Сарафов (Агатон) и Л. Золотович (Прока), които равноценно доминират в спектакъла. Подчертава се и режисурата на Масалитинов, която придава на ролите „ярък битов релеф“. „Г-н Масалитинов е свързал в артистическия ансамбъл по изпитания свой режисьорски закон всеки да чувства партньора си и да се влита логически в действието.“

Владимир Василев се обръща и към друга пиеса на сръбския драматург – комедията „Д-р“ (19, 5), поставена в НТ от Хрисан Цанков. В рецензията си определя пиесата като „комедия на ситуациите“, оценява сполучливата ѝ режисьорска интерпретация и продължава размислите си за условността в инсценирането на комедийни постановки, като в тази линия изтъква изпълнението на актьора Петко Атанасов. Критикът споделя наблюденията си и върху публиката, като отчита промяната във възприятията ѝ: на мястото на

<sup>97</sup> Пиесата се играе 76 пъти от 1939 до 1946 г. и се превръща в своеобразен хит на НТ.

<sup>98</sup> Вж. по-подробно **Белчева**, Ев. Златорожката тайна – Владимир Василев в театъра на живота си. Писма на Владимир Василев до Цвета Ленкова. Писма на Йордан Стратиев до Цвета Ленкова. – София: Гутенберг, 2019.

„модния някога у нас смях през сълзи“ на руската класическа комедия идва „просто смях и нищо повече“ на съвременния сръбски комедиограф. Социалният хумор е заменил социалната сатира. Рецензията на спектакъла е един от малкото случаи, в които Вл. Василев харесва работата на Хр. Цанков, като отбелязва, че „Режисьорът е избегнал грешката да реши комедията като фарс (...) Динамичността на лицата и на действието е голямата стойност на постановката. Онова, което най-често липсва на сцената на Народния театър.“

Съвременната американска драматургия е представена на сцената на НТ с пиесата „Улица“ от Елмер Райс<sup>99</sup>. В рецензията си Вл. Василев (16, 3) сочи, че в нея животът в многомилionen Ню Йорк е видян „без очила, без романтична украса“, подчертано натуралистично; че пиесата има оригинална структура, в която водещи са не традиционните сегменти като експозиция, завръзка, развързка, а случките, „достатъчни да илюстрират онова, което авторът иска“. Според него режисьорът Ю. Яковлев превръща в запомнящи се всички фигури, дори епизодичните, като типизира актьорските изпълнения.

Критическият отзив „Мигове от две пиеси“ (19, 8) Вл. Василев изгражда на принципа на противопоставянето. В първата пиеса, „Адвокатът и момичето“ от Фодор Ласло, Василев открива отново ролята на кинематографичния подход към сюжета и коментира популярния за времето проблем за конкуренцията между изкуствата на театъра и киното. Втората пиеса, „Бягство“ от Джон Голсуърти, е изградена в картини, подобно на филм, но майсторството на драматурга изпъква „не в обстановките, а в хората“, които са носители на „различни мирогледи“. Според критика английският писател показва на сцената проблемите на съвременния човек и той изтъква ускорения ритъм на действието и оригиналното разрешаване на проблемите на обществения морал.

Интересът му към възможностите на социалната пиеса личи и в рецензията за спектакъла на комедията от Ф. Ласло „Матура“ (17, 8). Според него при някои съвременни пиеси, застъпени в репертоара на Народния театър – като „Под моста“ от Ото Индиг, „Върху плаващия лед“ от В. Вернер и разглежданата „Матура“, се наблюдава изместване на социалната тема в други посоки. В тях социалните проблеми се решават твърде повърхностно – с намесата на случайността или с лесното адаптиране на героя към новите обстоятелства. Това ги превръща в обикновени драми и размива социалната им същност.

В пространната си публикация „Опитен театър, Шоу и Молиер“ (21, 6) Вл. Василев развива идеите си за изчерпвания творчески потенциал на НТ поради липсата на конкуренция и алтернативна сцена в столицата. Застинала в своята монументалност, първата ни сцена е в криза, която дългогодишният директор на театъра обстойно коментира. Принципът на т.нар. „актьороредиторски-автороредиторски комбинат“ гарантира спокойствието в театралната институция и предотвратява новаторските търсения и експерименти. Опитите да се създаде алтернативна сцена през годините се оказват

---

<sup>99</sup> Пиесата „Улица“ (1929) от Елмер Райс е отличена с наградата „Пулицър“ за драма. Има 601 представления на Бродуей и шест месеца се играе в Лондон. Курт Вайл я преработва в опера.

спорадични – това са идеите за театър на Гео Милев, „Театър-Студия“ на Исак Даниел, „Театрална студия“ на Боян Дановски и „Опитен театър“ на Стефан Сърчаджиев. Акцентът в статията му е върху работата на „Опитния театър“ и неговите две постановки – на пиеси от Б. Шоу („Изобличението на Бланко Познет“) и Молиер („Господин де Пурсоняк“), които се превръщат в модел за критическо разнищване на всички елементи на театралния спектакъл. Критикът отново влиза в ролята на виртуален режисьор с прецизните си и обстойни анализи на представленията.

Владимир Василев помества обзорни статии за приноса към българската култура на няколко редовни автори и сътрудници на списанието, пише и портрети на театрални дейци и актьори. За почитта към П. К. Яворов на страниците на „Златорог“, за особеното отношение към него вече се каза доста в частта за литературното историзиране в списанието – за публикуваните оригинални текстове, статии, спомени и бележки и юбилейните книжки за поета (1924, 1934, 1939). Като представя в тях безкомпромисната позиция на естетата и театралата Яворов, редакторът на „Златорог“ съживява отново мита за твореца, който отстоява високите каузи в изкуството, независимо от постоянните конфликти, които провокира със своята принципност<sup>100</sup>. В юбилейната книжка от 1924 г. се появява статията на актрисата Адриана Будевска, „Яворов в Народния театър“ (5, 8), която има мемоарен и есеистичен характер, но успява да открие устойчивите факти от административното и творческото битие на Яворов като естетически съмишленик и продължител на културната политика на П. П. Славейков в НТ. Предполагаме, че материалът е благодарствен жест към паметта на Яворов, който прави посмъртно портрет на нейния съпруг, актьора Христо Ганчев, загинал в Балканската война. Будевска се спира на непознат аспект от дейността на Яворов като артистичен секретар на НТ, който си поставя задачата „да даде музикална българска реч на сцената“. В своя портрет-статия тя прави аналогия между театралните почерци на П. П. Славейков и П. Яворов в разбирането им за функцията на българската сценична реч. „Пенчо Славейков искаше да даде мощ, Яворов искаше да влее поезия и красота, да смекчи коравината ѝ, като премахне шиповете, които бодяха и правеха езика грапав.“ Според нея Яворов се заема с уеднаквяване на правоговора, с унифицирането на различните диалекти, съсипващи говорната стилистика на българския актьор. „Нали сцената трябва да дава най-чистата българска реч?“ – свидетелства Будевска за възгледите на театралата. И посочва за пример обявленията, разлепени из всички гримьорни, как да се произнасят определени думи „съществителни, прилагателни, причастия и глаголи“.

Владимир Василев почита паметта на театралата Яворов, обнародвайки неговата статия „Големите“ въпроси“ (20, 8)<sup>101</sup>. В нея Яворов влиза в ролята на драматург експерт и рецензент, който обяснява неприемането на пиеси от

<sup>100</sup> Вж. по-подробно по въпроса: **Иванова-Гиргинова, М., Е. Рускова.** Драматургът Яворов и „Златорог“. Историята на едно премълчаване. // *Литературата: образи и контексти.* Юбилеен сборник, посветен на 60-годишнината на професор Цветан Раковски. – Велико Търново: Фабер, 2019, с. 76–87.

<sup>101</sup> Статията се препечатва от вестник „Камбана“ от 24 май 1912 г.

Ц. Церковски, Гр. Чешмеджиев и Д. Немиров в репертоара на Народния театър с процедура, спазена според правилата на институцията от двама рецензенти. Изборът на Вл. Василев продължава избраната стратегия на списанието да представи високата театрална култура и литературна компетентност на Яворов, който не допуска конюнктурни пиеси на българска сцена и отстоява ценностни естетически критерии.

Главният редактор на списанието отбелязва с очеркови портрети смъртта на няколко негови сътрудници – Димитър Унтерберг, Пьотър Ярцев, Лидия Шишманова и Сирак Скитник.

В портрета „Д-р Димитър Унтерберг“ (12, 1) критикът го описва като неразгърнал се талант, човек с широки интереси в областта на изкуството, музиката и театъра, който публикува рецензии и статии върху театралния живот във Виена и Берлин. „Плод на тия занимания са бележките и статиите, пръснати из вестници и списания, те свидетелствуват за една по-широка култура, за едно желание да се поставят и у нас въпроси, с които живее западният свят. Може би всичко у него беше още кипещ, не напълно изяснено, недостатъчно формулирано, но винаги личеше стремеж да разбере духовните и обществени сили, на които се слага нашето време.“ Реферирайки западната култура, той всъщност съпоставя явленията от два културни ареала и неизбежно отчита различната динамика в развоя им.

„Театралният човек“ (13, 1) е своеобразно есе по повод смъртта на руския емигрант, театрал и критик Пьотър Ярцев, с когото Вл. Василев работи в НТ и го свързва дългогодишно приятелство. Критикът припомня, че Ярцев е една от големите фигури в руската театрална култура – ерудит и сценограф, близък приятел на художниците Беноа, Добужински, Рьорих, и появата му в най-големите руски театри е респектирала и режисьори, и актьори от световна величина. „Пьотър Ярцев – един от най-големите театрални критици на Русия! Опознал от стиловете и посоките в театъра, проверил много формули в отношението си към театъра, той бе свободен от всяка формула и от нейната тирания.“ Като емигрант театралът живее най-напред в Пловдив, където е режисьор на Пловдивския градски театър, а после е организатор и режисьор на Камерния театър. Авторът изтъква работата му в Драматическата школа и в НТ, който се превръща в негов втори дом. Подчертана е неговата роля на художествен съветник на ръководството на НТ: „Често режисьорите се обръщаха към него и той им даваше своето съдействие непретенциозно, най-добросъвестно и просто.“ Василев говори с възнеение за неговия стоицизъм, аскетизъм и отдаденост на театъра<sup>102</sup>: „Шест години той бе в Народния театър. И никой отвън не узна за него.“ В образа му критикът вижда съчетание на „Уайлд с Дон Кихота“.

По повод смъртта на Лидия Шишманова главният редактор на списанието пише кратък очерк за нея – „Лидия Шишманова и театърът“ (18, 3).

<sup>102</sup> „Ярцев обичаше повече репетициите и по-малко представленията. Почти винаги стоеше зад кулисите. Взимаше отгоре си работи, които хиляди пъти по-малките от него смятат недостойно да вършат. Искаше дори да бъде назначен за работник, който завежда монтирането на пиесата.“



Тя е съпруга на проф. Иван Шишманов и дъщеря на украинския славист проф. Михайло Драгоманов. Оценена е от театралата като една от най-изтъкнатите общественички и театрални деятелки с принос за развитието на българската култура и член на Клуба на писателките, на Женският съюз и на Дружеството за мир и свобода. Като театрален наблюдател Лидия Шишманова е имала запазено място в НТ, присъства на всяка премиера и отбелязва появата на нови сили в театъра. Характерно за нея, е че с еднакъв интерес „наблюдава сцена и публика“ и прекалено емоционално реагира и възприема спектаклите. Владимир Василев споделя, че с Лидия Шишманова постоянно коментират гледаните спектакли и обменят мнения и оценки, като тя го впечатлява с бързата си реакция, компетентност и ерудиция. Авторката е рецензентка по културните въпроси в издавания на френски език вестник „La Bulgarie“, където оставя внушението, че Народният театър „е едно от най-високите ни измерения като културен народ“. Разностранната театрална дейност на Лидия Шишманова е високо оценена като „един от полезните двигатели“ в историята на НТ. Тази оценка се базира на възторга на редактора на „Златорог“ от таланта и личната ангажираност на критичката, останала непозната за широката българска публика.

Владимир Василев отбелязва и смъртта на Сирак Скитник – верен културен сподвижник и съредактор на списанието, автор на редица теоретични статии и рецензии, внесли радикално разбиране у нас за същността и целите на театралното изкуство. В аналитичния портрет „Човекът на театъра“ (24, 3) критикът отбелязва съдбовната връзка в художествения път на твореца като художник и театрал. Той започва текста си с коментар на ключовата му статия „Човек, декор, сценична постройка“ с идеята, че „възраждането на театъра идва чрез живописиста (...) с унищожаване на макетите и на имитационните изразни средства. Декорът не е само една рамка, той е едно значение“. Критикът изтъква приноса на Сирак Скитник в разгръщането на тезата за „органическата зависимост между всички елементи на театъра – слово, жест, декор, мизансцен (...) което е неговият стил“.

Статиите и рецензиите на Сирак Скитник поставят един средищен въпрос за разбиране на театрално-творческата природа на спектакъла, за неговите задачи и тяхното разрешаване в процеса на реализацията му. Изтъкват се приносните моменти в неговите критико-интерпретативни публикации, които променят природата на критическата рецепция от илюстративно-импресионистична в проблемно-теоретична. Владимир Василев обръща внимание и върху приноса на театралата в налагането на художествения принцип за ансамбъла като естетическа формула (познат от МХТ и въведен от него у нас). Подчертава и ролята му в управлението на НТ през 1923/24 г. и по-нататък като драматург в решаването на редица практически въпроси, свързани със създаването на нова политика и кадри за издигане на художественото ниво на театъра. Критикът подчертава и работата му на режисьор върху постановката на Метерлинковата „Монна Ванна“ – „постановка наистина от висок стил, издържан без никаква режисьорска лъжа“. Владимир Василев смята, че Сирак Скитник е реализирал своето призвание в театъра не само като теоретик, но

и като практик, превърнало го в „родоначалник на театралната ни критика“, „който ни изведе из първичното, наивно отношение към театъра и ни въведе в неговите проблеми“.

Главният редактор прави творчески портрети и на две легенди от сцената на НТ: Васил Кирков (1870–1931) и Сава Огнянов (1876–1933) по повод тяхната кончина. В очерка си „За актьора Васил Кирков“ (12, 8–9) изтъква, че артистът е най-талантливият представител на първото поколение български артисти – „най-светлото име“, „най-високата мярка на Народния театър“. Критикът го нарежда сред първостроителите на българската сцена и проследява творческия му път през годините, като прави обзор на основните му роли в НТ. Подчертава спонтанността на актьорското му дарование („Младежта бе луда по него, той бе пламъкът на „Сълза и смях“). Подробно са анализирани отделни елементи на артистичния му талант и екстатичния характер на неговата игра („Всяка роля добиваше жизнения оттенък на неговата личност“). Критикът формулира модела на игра на В. Кирков, който го издига на върха на първата на сцена: „В момента, когато играе, Кирков дава само себе си и изключително себе си, в оня уловен нерв на ролята, на която отведнъж се монтира цялата му натура.“

В портрета на Сава Огнянов (14, 3), още един голям талант от първото поколение български актьори, критикът следва своеобразието на актьорския прототип, който отразява, без да робува на определени схеми. В личността на Сава Огнянов Василев провижда „патрицианско достойнство“. Тъй като актьорът подчинява сценичния образ на себе си, в репертоара му доминират „силните и властни личности“ – Филип II, Макбет, Борис Годунов, Клавдий и др.: „Изключителността на тия фигури подхранваше у Огнянов неотклонното му чувство на избраничество, чийто трагичен патос се изявяваше в срещата му с тълпата.“ Критикът изтъква усета на актьора за емоционалните трагедии на раздвоения човек: запомнящи са неговите жестове, мимиката и дълбокия израз на очите му. Подчертава умението му да работи със словото – „артикулацията на фразата“, като по този начин дава възможност „текстът да действа“. Огнянов е квалифициран като „артист от класически стил“, „един римлянин от наше време“ с ореола на „духовна масивност, чийто носител е на сцената“.

**Сирак Скитник.** Както вече изяснихме, трайно свързан със съдбата на „Златорог“ и в частност с театралната политика на списанието е художникът, изкуствоведът и театралът Сирак Скитник<sup>103</sup>. Неговите рецензии в списанието за постановки на НТ, публикувани в периода 1920–1936, са 26 на брой и открояват неговото заслужено място в българската култура за формирането на съвременен театрален вкус и модерна естетика. Театралът се придържа към наложения от Вл. Василев модел на театрална рецензия, която има иманентна структура, а всеки от сътрудниците на „Златорог“ ак-

<sup>103</sup> От 1935 г. Сирак Скитник става директор на Радио София и интересите му се насочват към създаването на този модерен и нов за страната ни културен институт.

тивира по-подробно един или друг неин компонент, без да изпуска връзката с цялото. Той предпочита да започва своите публикации с дискутирането на универсален художествен проблем, след което да премине към самата постановка. Водещ при него е професионалният поглед на художника, подплатен с подробен анализ на декорите и сценичната обстановка като въведение към сценичния прочит на представленията. На второ място критикът отбелязва работата на режисьора, което не е типично за театралната рецепция от този период. И не на последно място коментира в живописни детайли актьорските изпълнения.

Театралните рецензии на Сирак Скитник групираме по познатата и вече приложена към материалите на Вл. Василев схема, която дава възможност в най-пространен вид да се проследи приносът на съредактора на списанието във формирането на съвременни представи за театъра, в обновяването на театралния инструментариум и понятия, с които се мисли сценичното изкуство. Традицията на откриване на всеки нов сезон в НТ с българска пиеса провокира и рецензиите на театрала. Отношението му към постановката на Петко-Тодоровата „Самодива“ (1, 7) е критично, но и аналитично. Той отчита специфичната поетика на творчеството на българския драматург, като обръща внимание на стилизациите в драмата – труден за сценично представяне художествен проблем: как в процеса на работа образите „да запазят дъха на легендата, без да изгубят своята плътност, или как да запазят физичността си, без да убият легендата“. Професионалното око на художника поставя за решаване един ключов въпрос, който десетилетия ще бъде обект на търсене на адекватни художествени решения. Той прави подробен анализ на всяко едно действие в спектакъла, като отчита постиженията и слабостите на сценичната интерпретация<sup>104</sup>. Прочитът трябва да се опира върху идеята за „стил“ и „разбирането, вложено в народното творчество“. Критикът вижда естетическия ключ към новаторската Петко-Тодорова драматургия в създаването на една условна постановка, но за съжаление, пиесата остава встрани от театралния репертоар и до днес.

От следващите си две рецензии върху постановки на български пиеси критикът се ориентира към класиците на българската драма. В „Дядо Вазов говори... „Престолът“ в Народния театър“ (15, 7) той се интересува повече от фигурата на писателя и неговата културна мисия. Високо цени мащаба на Вазов, „голямото чувство за нравствена отговорност“ на писателя, което „съпътства делото му на върховен учител на един неук, слаб, но девствен народ“.

---

<sup>104</sup> Сирак Скитник обръща внимание на „пъстрото и битово разбиране на първото действие“, в което образът на самодивата не носи „приказна неопределеност“. В следващото действие критикът открива „сбъркана интерпретация“ поради наличие на прекален сценичен натурализъм – „коректно подражаване на природата“, „българското хоро не е стилизирано“ и действието придобива облика и „баналността на жива картина“. Буквалното и битовото натежават и в трето действие, в което персонажите Стилян и Гюрга „гърсят ритъма на текста, който е в контраст с реалистичната обстановка“. Въпреки че постановката е неуспешна, критикът предлага възможен път за сценично решение на този модернистичен текст именно чрез обосноваване на тезата за стила.

Сирак Скитник предлага нова призма за осмисляне на Вазовата драматургия в стила на движението „Родно изкуство“, като противопоставя неговия патос на „моралната релативност в съвременните пиеси“. Той е обективен спрямо техническите и художествените недостатъци на драматургията на народния поет – „схематичност, претрупаност на интригата“, които се компенсират от „нравственото чувство“, „вяра в доброто и в нещо, което седи над ценността на отделната личност“. Идеологизмът на Вазов е разчетен като положително явление в историко-политическия контекст на времето, а работата на режисьора Масалитинов затвърждава този нравствен героизъм: „Вазов е знаел по-добре от повечето наши общественици, че държава се строи преди всичко върху нравствена дисциплина.“

Със своята ерудиция и естетически опит Сирак Скитник критически осмисля Друмевия „Иванко“ („Новата постановка на „Иванко“ в Народния театър“ (16, 7) като историческа пиеса, предизвикала възторзите на редица поколения български зрители със своя национално-исторически и романтико-патриотичен заряд. Цялостната постановка е оценена като „смислено“, „културно“, „стилно“ представление. Декорите на Пенчо Георгиев са стилизирани, но запазват „монументалност и благородство“. Костюмите са „еднотонни дрехи, с оскъдни орнаменти“. Режисьорът Масалитинов налага „стилно исторически патос“. Актьорската игра не е на ниво и критикът отправя забележки към всички изпълнители. Той определя „цялостното внушение от представлението на „Иванко“ като „един рядък по своята сценична култура спектакъл у нас“.

В театралните рецензии на Сирак Скитник върху спектаклите на Масалитинов проличава очакването на критика към руския режисьор и мхатовец да професионализира актьорската игра и да развие школата на Станиславски в нашия театър. Това проличава още в рецензията му върху четвъртата постановка на Масалитинов като нов режисьор в Народния театър – драматизацията по текст на Дикенс „Приказка за човека, който не убива щурците на огнището“ (7, 8). Професионализмът на режисьора е оценен високо като „школа за нашите артисти“ и „начало на една осмислена система на работа“. Основният акцент е положен върху „психологическата правдивост“ на актьорските изпълнения, което ги преобразява.

Цикълът от рецензии върху постановки на антична и класическа драматургия започва с рецепция на постановката на Еврипидовата драма „Медея“, (10, 5). Основният проблем, поставен в нея, е за подхода в „интерпретиране на класическа драма“ – „нелека задача за един театър почти без традиции“ в поставянето на антични текстове. Интересът на НТ към превода на Ал. Балабанов е знак за ново самочувствие на първата ни сцена, която за пръв път посяга към емблематичната трагедия на Еврипид, изискваща огромен актьорски и технически ресурс за реализиране. Постановката на Масалитинов залага на „стила на игра“ на българския актьор, който няма никакъв опит в работата с антични трагедии и това обстоятелство поражда критичните бележки на автора. Декорите са „твърде наситени и клонящи към феерия“, а актьорите трудно овладяват „условния патос“. Критикът оценява огромните усилия на целия колектив в това първо поставяне на античен текст на сцената на НТ.

Сирак Скитник се включва със свои материали в осмислянето на Шекспировите творби на българската сцена. Той рецензира три постановки по текстовете на Шекспир в четири свои публикации: „Макбет“ (5, 3–4), „Кориолан“ (12, 2–3), „Хамлет на наша сцена“ (14, 2) и „Другите двама Хамлетовци“ (14, 3). Критическата рецепция на „Макбет“ е повод за размишленията на критика върху типа „реалистична“ и „условна“ постановка, недостатъчно усвоени от нашия театър. Представлението копира декорите на виенския Бургтеатър, но не успява да обживее тяхната роля на сцената и да ги превърне в органична част от спектакъла. Детайлно са характеризирани всички компоненти, които правят актьорската игра неподходяща за духа на този спектакъл. „Стихотворната реч не се удава на нашите артисти, те се спъват в нея, губят смисъла на думата и силата на смисъла“, играта им е лишена от ритъм и жест. Като цяло общото действие остава неразбрано за зрителя, а постановката се възприема като „героичен опит да се внесе художествен стил на нашата сцена“.

Постановката на „Кориолан“ има „голямо значение за нашия театър“ поради това, че показва сила да промени традициите в поставянето на Шекспировите творби с поддържането на „непрекъсната вътрешна динамика“. Критикът високо цени резултата, постигнат от Исак Даниел. В негово лице той приветства работата на модерния режисьор, който познава в дълбочина възможностите на сцената и нейната техника: „Ръководител на актьора, строител на сценични площадки, вещ оператор с багрите и светлосенките, той осъществява идеята за единното ръководство на сцената.“ Отбелязана е и умелата сценична адаптация на Шекспировия текст. Режисьорът тълкувател „налага на пиесата историчност – чрез патоса на телесната ритмика, чрез опростения костюм, чрез строгите условни архитектурни постройки, чрез звуковата тонировка“. Даниел използва сценични компоненти, които не влизат в практиката на българския режисьор – като „сръчно ползване на светлините“, „композиционно уравновесяване на архитектурните маси, човешките групи и отделните фигури“. В центъра на постановката е конфликтът между Кориолан и тълпата, като в ролята на Кориолан блести талантът на Сава Огнянов, „маска, жест, фигура, зрелият властен тон – изграждат един наистина неотразим двигател на сценичното събитие“. Новаторството на режисьора получава заслужено високата оценка на критика и „създава нов мащаб, ново отношение и изисквания към нашето сценично изкуство“.

С умерен възторг Сирак Скитник посреща „Хамлет“ на Масалитинов. Представлението „не е свършено“, но е „изчистено от грубости и наивности“. Принципът на актьорска игра, въведен от режисьора, впечатлява с „естествена умереност“ и „спокоен историко-сценичен стил“. Критикът е скептичен към актьорската игра на Вл. Трандафилов (Хамлет) и отбелязва като най-добро постижението на Сава Огнянов (Клавдий): „отмерена, внушителна игра, престъпно властен, жизнен и завършен като сценична фигура“. Отбелязва се лошото използване на светлинните ефекти, които „убиват изразителността на актьорската маска“, „унищожават дълбочината на сцената“. Въпреки това рецензентът насърчава търсенията на творческия екип и приема, че спектакълът е „зряло дело на режисьор и артисти“. Във втората си статия за същата

постановка той поставя проблема за дубльорството и анализира играта на другите двама изпълнители на Хамлет – Иван Димов и Борис Михайлов. В рецензията се прави обстоен анализ на литературния образ на Хамлет, като се съпоставят двата типа актьорска интерпретация – на вживяване в образа и на дистанциране. Хамлет на Иван Димов е „смислен, човечен“, с „художествена символичност и внушение“, а Хамлет на Борис Михайлов е „малко студен“, „сдържан, пестелив във внушения“ и печели симпатиите на публиката и критика. Така театралът акламира появата на младия актьор.

В рецензиите на Сирак Скитник прави впечатление пристрастието му към Шилеровия текст на сцената на НТ. Сценичните отзиви за три Шилерови пиеси – „Дон Карлос“ (9, 2–3), „Вилхелм Тел“ (12, 10) и „Заговорът на Фиеско“ (16, 5), сигнализират за интереса на критика към драматургията на Шилер и за липсата на традиции в постановката и рецепцията на тези класически текстове в българската театрална култура. Авторът се спира върху постиженията и недостатъците на сценографа Иван Пенков и на режисьора Хрисан Цанков в работата им върху „Дон Карлос“. Сценографията като „декоративна постройка е твърде лека и несериозна за онова, което разгръща самата трагедия“. Постиганията на режисьора Хр. Цанков от началото на спектакъла преминават в „театралничене“, „сурови и груби мизансцени“, „бедна на извивки и психологическа разработка линия“. Сирак Скитник подкрепя актьорския прочит на С. Огнянов в ролята на Филип II, който създава „своя интерпретация“, съпадаща с представата на критика, но разминаваща се с режисьорските изисквания. Тези разминавания са подчертани при всеки един от изпълнителите. Цялостната оценка на спектакъла е проблематична: „Външно са постигнати интересни ефекти, дадени са късове великолепна игра, темп – но Шилер и „Дон Карлос“ нямаме, нямаме дори наложен единен сценичен стил, за който да може да се спори.“

Много критична е следващата рецензия на театрала към постановката на Николай Фол „Вилхелм Тел“. Цялостното впечатление на критика е за едно „дилетантско и невежествено представление“. В последната си рецензия – за „Заговорът на Фиеско“, Сирак Скитник поставя въпроса за предимствата на класическата драма, която макар и да не допада на „неориентираната ни публика“, представлява „най-годният обект за изграждането на едно истинско представление“. Ако при съвременната драма има имитация на живота, то при класическата „духът на цялото трябва да се търси по творчески път“. Успехът на постановката лежи в „добре намерената театрална условност“ и критикът старателно посочва местата в спектакъла, където тя липсва.

Сирак Скитник има свой принос и в критическия прочит на комедиите на Молиер „Флорентинска трагедия“ и „Жорж Данден“ (4, 10), и „Мнимият болен“ (12, 5–6). В първия отзив се реферират две актьорски постановки. Пиесата „Жорж Данден“ е поставена от актьора Стоян Бъчваров. Авторът тълкува комедията на Молиер като „художествена гротеска“, в която преувеличението играе много важна роля и това придава съвременност на пиесата. Българската постановка е неуспешна с изключение на „подкупващата“ игра на актьора – режисьор. Тезата на критика за „комедийно-гротеския стил“ на



Молиер реализира режисьорът Исак Даниел в постановката „Мнимия болен“, като предлага гротескова интерпретация „в маска, мимика, аксесоар, мебел, костюми“. Театралът съзнава, че налагането на този стил в постановката ненавсякъде се получава, тъй като българският актьор е възпитан в друга традиция. Представлението се характеризира с карнавален стил – „весела буфонада, пълна с остроумия и изобретателност, живописна пъстрота, забавна преувеличеност и гротескна ритмика“. В центъра е прекрасната игра на Кр. Сарафов – „разточителен, цветист, сочен в своя хумор“.

Своите наблюдения върху стилите особености на комедийния текст Сирак Скитник продължава в рецензията за постановката на пиесата на Голдони „Мирандолина“, реализирана от Н. О. Масалитинов. В „Мирандолина“ – игра и сценичен стил“ (13, 5–6) критикът говори за две тенденции при сценичното представяне на комедиите: „първичен сценичен наивитет и анекдотично съдържание“, характерни за почерка на Масалитинов в италианската комедия, и „съвременен гротесков стил“, характерен за режисурата на Исак Даниел на Молиеровите творби.

Компетенциите и опитът на руския възпитаник Сирак Скитник в областта на модерното изкуство проличават в интересните му и новаторски интерпретации на руската драматургична класика. Рецензията му „Вечният Хлестаков“ (9, 4) за „Ревизор“, постановка на Н. О. Масалитинов, въвежда в сложната поетика на Гоголевите текстове. Материалът има характера на пространна статия, в която е анализиран Гоголевиет текст и самото представление. За критика е по-важно да зададе интерпретативната матрица за разбиране на великия руски писател. Според руския философ В. Розанов тайната на Гоголево творчество се състои в това, че не е отразил действителността, „а само с удивителна вещина е дал ред карикатури от нея, затова те се запомнят, тъй както не се запомнят живи образи“. Сирак Скитник оценява шедьовъра на Гогол като „придобивка за театъра“ и възприема постановката на Масалитинов като „една от най-смислените и талантливи през последните години“. Тя според него е „школа за българския артист“, тъй като е постигнала ансамблова игра със „силни епизодични фигури“ и „характерни детайли“.

В рецензията си „От ума си тегли“ на нашата сцена“ (11, 8–9) критикът коментира комедията на А. С. Грибоедов, поставена отново от Масалитинов. Спектакълът постига „наситена атмосфера на епохата (...) в грим, в телесна ритмика, в мелодия на речта, в костюм, в композиция на масовите сцени“. Отбелязан е „майсторският сочен и сценичен превод на Д. Подвързачов“, откъси от който са печатани на страниците на „Златорог“. Рецензията дискутира интересен и непознат дотогава проблем от теорията на превода – за заложената сценичност в интерпретацията на Подвързачов, която извънредно улеснява работата на режисьора и актьорите и подсказва редица сценични решения. Кръстьо Сарафов в ролята на Фамусов отново е на върха и „оформя един от най-силните си сценически образи“.

В друг критически материал – „Пътя на страданието („Престъпление и наказание“ на нашата сцена)“ (12, 8–9), Сирак Скитник прави задълбочен психологически портрет на Разколников, като развива тезата, че „негово-

то лунатично желание да извърши престъпление е по-скоро израз на тъмна непреодолимост да приеме товара на едно изкупление, на едно страдание, отколкото опит на морално освобождение – да се прекратят границите на позволеното“. Иван Димов в ролята на Разколников напълно отговаря на това разбиране. Отчетена е трудността за адаптация на текста на Достоевски за разлика от други драматизации, в които често се вмъква четец като авторов глас. Драматизацията на д-р П. Краснополски в разглеждания случай е по-успешна благодарение на актьора Ив. Димов, „който покрива много празноти и носи наситената атмосфера на романа“. Подробно се анализират редица особености на актьорския стил на изпълнение, с който „властно се налага на публиката“ образът на „убиец с лице на светец“. Изтъкната е и ролята на Кр. Сарафов (Порфирий Петрович) като достоен партньор на Димов.

През 1925 г. Сирак Скитник публикува и пространната рецензия „Идиот на нашата сцена“ (6, 1), театрална адаптация по Достоевски на режисьора Йосиф Осипов. Критикът разсъждава върху специфичната поетика на Достоевски, в която събитието е ярко и завладяващо, а същността е скрита зад него. От тази особеност произтичат трудностите в сценичната му реализация. Рецензията се спира върху сценографията, актьорската игра и общото режисьорско решение на спектакъла. Като професионален изкуствовед, авторът размишлява върху сценичното решение на представлението, върху стила на декорите и осветлението.

Забележителната класика на А. Н. Островски „И най-мъдрият си е малко прост“ се коментира в рецензията на Сирак Скитник „Островски в Народния театър“ (17, 3). Пиесата е поставена на родната ни сцена по повод юбилея на автора. Критикът интерпретира поетиката на руския драматург през призмата на „театрализацията“ като подход към събитието. Режисьорът и артистите „не използват достатъчно този принцип на автора“, но въпреки това в постановката е налице „смислено равновесие на битова изобразителност и на комедийна преувеличеност“. Въпреки критичните бележки театралът оценява положително спектакъла, като обръща внимание и върху успешния сценичен превод на Д. Подвързачов.

Интересна по своята структура и същност е и рецензията на Сирак Скитник за „Най-важното“ (17, 6) на режисьора Б. Дановски. Голяма част от текста заема споменът за срещата му с автора на пиесата – големия руски модернист, режисьор и писател Н. Евреинов, в Петроград, в Театъра на Комисаржевска, където лично режисьорът представя пред Сирак Скитник „десет проекта за театрални декори и костюми“, след което двамата автори се разхождат из града и обсъждат концепциите на руския режисьор за „реформирането на театъра“, „за театрализацията на живота“. Критикът запознава читателя и със създадения от Евреинов „исторически театър“ в Петроград, където в няколко постановки по испански и италиански старинни пиеси режисьорът прилага своите концепции „да театрализира живота и сцената същевременно“. Пиесата е построена върху комедия дел арте с нейните иманентни персонажи Арлекин и Коломбина, като маските са превърнати в „живи хора“. Висока оценка получава новаторският замисъл на режисьора Б. Дановски, като не-

говият театрален опит е видян като акт „от голямо значение за нашата сцена и за нашия актьор“. Интересното в случая е, че след четвърт век модерните разбирания на Евреинов намират адекватна визия в естетическия продукт на младия български модернист Б. Дановски.

Проблемите на театралния модернизъм Сирак Скитник засяга в рецензията си „Дибук“, пиеса от Ан-ски“ (10, 1) в постановката на Райнхардовия възпитаник Хрисан Цанков. Критикът поставя проблема за режисурата и в центъра е интересът към работата на режисьора. Мотивите за осъществяването на тази постановка са следните: ценност, екзотичност, модернистичност и сценичен успех. Противоречивото отношение на критика към постановката визира актуалния въпрос за модернистичните режисьорски решения в българския театър с идеята, че експериментите са подходящи само за развитите руски и западни театри, които имат разработени традиции в областта на модерната режисура. Пиесата предоставя „твърде интересен постановъчен материал“ и спектакълът акцентира върху „религиозната мистика, обредност и екзотичния бит“. В него се смесват взаимно изключващи се елементи. Играта на актьорите е „гротескно-натуралистична и условно-патетична“, декорите са „почти натуралистични“, а осветленията – „условни, райнхардовски“. Критикът оценява амбивалентно режисьорския прочит на Хрисан Цанков със „слабостта му към външното, което го кара да претрупва постановките си с премного светлинни ефекти, музика, шум, преувеличен жест, патологичен говор“. А от друга страна, оценява новаторския заряд в динамиката и напрежението на мизансцена и груповите сцени, „демоничния ритъм на танца на просящите“ и „правилното ръководство на актьора“.

Работата на провокативния режисьор е оценена и в постановката му „Тебеширен кръг“ (8, 1). Рецензията съдържа ценни наблюдения върху стилистиката на новаторския спектакъл с тънките стилизации на декора и размиванията с актьорския стил на изпълнение. В резултат се получава „пиеса с приказни, гротескни и сатирични елементи, декорации в спокойни, японско-китайски стилизации, с претенции на красивост и уютност и – наша игра на артистите“. Критикът предлага разширяване на гротесковия стил на Хрисан Цанков с „футуристично-експресионистичен, с леки китайски напомнания“. Отчетен е интересът на публиката към този спектакъл, продиктуван от „пъстрото зрелище“. Успехът се дължи на „аксесоарна екзотика“, на „талантливата игра на трима, четирима артисти“, както и на музиката на Панчо Владигеров и ефектните декори на Ив. Пенков.

Рецензиите на критика за повечето актьорски постановки на сцената на НТ са твърде критични и безкомпромисни заради липсата на необходим режисьорски опит, умения и професионализъм у българските актьори, посегнали към работата на режисьора, и поради нарцисизма на една част от тях, поставили себе си в центъра на представлението. И в този смисъл красноречива е рецензията на Сирак Скитник за пиесата на Съмърсет Моъм „Писмото“ (11, 10) под режисурата на актьора Г. Стаматов. Слабата постановка се дължи на странни приумици на режисьора и на неумението да се мисли цялото в неговата единност. По своя жанр пиесата е „криминална

хроника“, което подпомага сюжета с много изненади и „силни усещания“ и преодолява проблематичната режисура. Това води до „сигурен сценичен ритъм на цялото“. Отличена е актьорската игра на Сава Огнянов (Джойс), който изгражда ролята върху „минимум средства“ и налага „истински драматизъм“ в отношенията между действащите лица. Според оценката на критика Петя Герганова (Лесли) постига най-високото си постижение до онзи момент в театъра.

Въпросът за зрителския хоризонт на публиката, която търси „лекото зрелище“ и „непретенциозната забава“, се разглежда в рецензията за трагедията „Електра“ от Хуго фон Хофманстал (11, 4), като още в самото начало е поставен въпросът за разминаването на сериозното послание на постановката с очакванията на зрителите. Режисьорът Н. О. Масалитинов поставя ясни сценични задачи, но актьорите не намират подходящите изразни средства за тяхното изразяване. Основният въпрос е: „Как да се свърже психологизмът на трагическото събитие с един нов, условен, психологически сценичен израз?“. Театралът съзнава, че патосът на българския актьор лесно може да премине в декламаторство. Подобно на Вл. Василев поставя в центъра работата на актьора със словото, т.е. „умение да се оперира с мелодията на думата“. Съсредоточаването върху вербалните изразни средства в актьорската работа водят до пренебрегване на останалите съществени елементи от актьорската палитра – мимика, жест, динамика на тялото и т.н. Критикът акцентира върху взаимоотношението между вербалните и кинетичните изразни средства в работата на актьора. Високо е оценен преводът на пиесата от Николай Лилиев, който „по своята значителност представя и литературно дело“.

Постановката на съвременната чешка пиеса „Периферия“ от Франтишек Лангер („Няколко въпроса по повод „Периферия“, 10, 7), работа на Хрисан Цанков, е нов повод за критика да коментира редица въпроси за съответствието декор – текст – игра в една модерна постановка. Сирак Скитник открива една основна сценична грешка в подхода на Хр. Цанков, състояща се в „разностилие в декора“, който „действа сам за себе си“: „Не може до смело стилизирания декор да се мъдри истинско варосано корито и кофа, или саксия с изкуствени цветя, нито артистът може сантиментално да примира в такава обстановка.“ Критикът е раздвоен между положителната оценка на смелия модернистки подход на режисьора и невъзможността му да подчини всички сценични компоненти. Всъщност в коментарите си върху постановките на Хр. Цанков театралът прилага своите разбиращения за естетика на театъра, близка до представите за условна постановка, ансамблов стил на игра и психологическия реализъм на МХТ, характерни за работата на Н. О. Масалитинов. И в този план разминаването с експерименталните постановки на Хр. Цанков, който залага на авангардистки техники и провокации, е неизбежно. Така в режисьорския дуел Николай Масалитинов – Хрисан Цанков Сирак Скитник оценява по-високо търсенията на главния режисьор на НТ.

**Стела Янева**<sup>105</sup>. Критичката е сред „пионерите на театралната критика в България“<sup>106</sup>. Постоянен театрален рецензент в отдела „Театър и изкуство“ (първоначално с наименование „Изкуство“) в списание „Златорог“, тя наблюдава няколко пъти съответната постановка, за да проследи играта на дублиращите актьори и промените в тяхната интерпретация на ролята. Заедно с главния редактор Вл. Василев Ст. Янева е постоянното лице в театралната рубрика на списанието и създава в продължение на тринадесет години собствен модел на рецензия. Нейният профил на театрален критик и автор на сценични портрети на отделни актьорски превъплъщения е интересен и значим във връзка с развитието на театрално-естетическите ѝ възгледи и феминистичните ѝ позиции. Условно може да откروим два етапа в критическото писане на Стела Янева като златорожка авторка: I етап – есеистично-публицистичен, в който преобладават елементи на импресионистична критика (до началото на 30-те години), и II етап – рационално-аналитичен, в който доминира тягата към проблемна и аналитична линия в сценичните ѝ анализи (най-вече критическите ѝ текстове от средата на 30-те)<sup>107</sup>. Трудно можем да изведем един типологичен модел на рецензия в нейните наблюдения, но можем да изолираме устойчива структура в материалите ѝ: грабващ вниманието емоционално-психологически увод, драматургически анализ, концентриран не по познатия досега образец към фабулата, а наблюдаващ акцентите в психологическата мотивация и обратите в действието, следва наблюдение върху актьорската интерпретация на образите, като обособява най-значимите от тях в подробни сценични портрети. Стела Янева е чувствителна към ролята на сценографията и костюмите като част от общите постановъчни решения и обръща внимание най-вече върху работите на художниците Ив. Милев, Ив. Пенков и П. Георгиев. Експресивно-условният стил на режисьора Хр. Цанков и на неговите художници не намират отзвук в нейните рецензии, защото критичката не споделя неговия творчески метод, макар да отбелязва някои негови постановки. Прави впечатление нейният стремеж да се идентифицира с нагласите и потребностите на междувоенния зрител и да създаде определен емоционален зрителски хоризонт. Критичката се придържа изцяло към изискването на Вл. Василев за основната функция на българския театър да създава оптимистично и ведро настроение у зрителя, което да лекува следвоенните травми. Методът ѝ на рецензиране може да определим като реалистично-психологически. И в тази посока авторката не пропуска да отбе-

---

<sup>105</sup> Стела Янева (1898–1979) завършва Френския колеж в Пловдив, слуша лекции по френска литература в Швейцария (1918); прекарва в Полша от 1923 до 1925 г., където наблюдава театралния живот и изгражда своята театрална култура. От 1925 до 1938 г. е един от постоянните наблюдатели на сп. „Златорог“ в областта на театъра, като печата статии и рецензии и в други издания.

<sup>106</sup> Вж. *Речник* на българската литература. Т. 3. – София: БАН, 1982, с. 640.

<sup>107</sup> Вж. по-подробна информация по въпроса в: **Иванова-Гиргинова, М., Е. Рускова.** Женската театрална критика на страниците на списание „Златорог“. Случаят Стела Янева. // *Жените* в българската литература и култура. – София: Унив. изд. Св. Кл. Охридски, 2018, с. 359–369.

лежи ролята и мястото на Н. О. Масалитинов за развитието на НТ и Школата, която създава. Подчертава предимно неговите постижения на режисьор. Рецензиите на авторката не скриват пристрастието ѝ към актьорския състав на НТ, като любимите ѝ артисти са от първата генерация звезди на НТ, като К. Сарафов, С. Огнянов и донякъде Златина Недева, а от новата генерация Янева подкрепя изкуството на З. Йорданова, Вл. Трандафилов и Ив. Димов.

От четиридесетте рецензии на Ст. Янева върху театрални постановки на НТ само три са върху премиерни спектакли на български пиеси. Авторката коментира „Първите“ на П. Ю. Тодоров (7, 7), „Милионерът“ на Йордан Йовков (11, 2) и „Панаирът в Стародол“, пиеса от Д. Шишманов (11, 7). Петко-Тодоровата драма „Първите“ в стилизираната постановка на Хр. Цанков се оценява негативно в търсене на реалистико-психологична интерпертация: „... тия хубави битови картини би могло да придобият по-добри сценически резултати (...) и слабо изрисуваните характери биха могли да получат нови, по-определени линии през творческата работа на режисьора и актьорите, само с по-голяма любов да се отнасят към традицията“. Критичката очаква първото действие да бъде разчетено в ключа на една „общочовешка драма“, а второто и третото – като социална драма. Авторката подминава основния проблем в пиесата за смяната на властта и социалния модел на управление на общността и се фокусира върху бита и свързаната с него народопсихология: „... защо когато пресъздаваме нашия бит, изплуват първо на повърхността грубите нрави, еснафщината, духовната тъпота“. Тя отчита необходимостта на публиката от силно преживяване и идентификация със случващото се на сцената, да почувства „себе си в българската драма, ако не изцяло и задоволително, поне една искра да блесне в душата“.

В постановката на „Милионерът“ от Йовков, под режисурата на Н. О. Масалитинов, Ст. Янева открива прилика с „Ревизор“ и „Големанов“ – не толкова в посока на типологията на персонажа, колкото в посока на събитието. „Главният нерв на пиесата не е героят, мнимият милионер, а събитието“. Сред достойнствата на пиесата Янева изтъква „живия, хубав език, който увлича, оживения диалог“. Критичката разчита в драматургията белетристичния талант на Йовков, който обрисова провинцията с „тънък хумор и изобразителност на художник от висока класа“. Авторката повдига интересния въпрос за неизяснената идентичност на протагониста в пиесата: „безхарактерен тип, хитрец, идеалист“. В постановката оценява положително „неспокойния темп“ в играта на актьорите и дори препоръчва промени в развръзката на действието – разкриването на мнимия милионер да бъде преместено още в трето действие, след венчавката, за по-силен сценичен ефект.

Заради бързото сценично действие, повлияно от „кинематографския демон“, критичката определя жанра на пиесата „Панаирът в Стародол“ на Д. Шишманов като „игра“. Тя отбелязва, че „живият организъм е самото сценично действие“, отличаващо се с „техническа изобретателност“ и „спойка“ между отделните картини, и оценява универсалните проблеми, поставени в пиесата: „нашата действителност е видяна през големия световен прозорец като част от общото, не вече в тесните рамки на локалното“.



Най-внушаващата група рецензии на Ст. Янева гравитират около комедийния жанр на сцената на НТ. Най-силно я възхищава френският хумор с неговия изящен език, фина ирония и множество сценични обрати, но в постановките на френските пиеси според нея се губи част от многообразието и жизнерадостното звучене на френския дух. Като модерна и еманципирана жена, Ст. Янева е привлечена от спектаклите, в които се защитава личността на жената, нейната индивидуалност и цялостност, чест и достойнство според класическите патриархални и християнски ценности. Жената е поставена на пиедестал, възвишена, благородна, жертвена и, от друга страна, тя е страдалка, измъчена, любяща и всеопрощаваща.

Критичката се придържа към класическата хуманистична позиция на XIX век, ярък израз на която дава руската класическа литература. От драматургията на А. Н. Островски коментира две комедии: „Бедността не е порок“ (13, 1) и „Правдата е хубаво, щастието – по-хубаво“ (15, 6), в които яркото пресъздаване на стародавния руски бит с много вещина и непринуденост, с детска наивност и сантименталност от Н. О. Масалитинов се явява подходящ фон за илюстриране на морала и страстите на патриархалната руска жена. Авторката представя серия от стереотипни женски образи, част от отдавнашен бит, като интересът ѝ се фокусира върху персонажа на невинното момиче, Любов Гордеевна, и мъдрата и консервативна старица Марта Тарасовна от пиесата „Бедността не е порок“. Режисьорът Н. О. Масалитинов пресъздава добре познатата му руска старина с нейната конкретност и бит, но и като духовна среда, морал и емоции, в нейната вечност и надвременност. Ролята на режисьора е водеща в първата постановка: „господар на представлението“, води актьорите „с вяро познаване на руския бит и със сигурно сценично чувство“. Комедията е разчета като „историческа илюстрация“, „като възпоменание от едно скъпо минало“. По отношение на втората комедия Ст. Янева предлага сериозни съкращения в драматургичната партитура: „героите да не изживяват толкова дълго своите чувства и мисли, да не се изказват с толкова много подробности“. Критичката властно и категорично напомня, че водещият принцип на сцената е действието. Работата на Масалитинов отново е във фокуса на коментара ѝ с отчитане на „стил, битова правда, колоритна свежест“.

Съветската драматургия в театралните наблюдения на Ст. Янева присъства с „Квадратурата на кръга“, комедия от Валентин Катаев (12, 4), и „Бялата смърт“ от Д. Шчеглов (13, 4). Комедията на Катаев притежава „стойност на историческа картина“. Основната тема е философията на брака в новия съветски свят и всички преходни явления на съветския бит и култура. В представлението, според критичката, прави впечатление „тънката ирония“ на автора, прорязваща „с една детска простота ония новосъздадени догми и новоизникнали условия, които станаха съдба на един голям народ“. Спектакълът на Масалитинов е „жив и ярко ритмиран“. Непознатата драма на Шчеглов „Бялата смърт“, поставена от Златина Недева, разглежда вечния любовен триъгълник, но тук с тенденциозен идеологически оттенък. Постановката изследва промените в психиката на човека, „поставен извън пределите на културните придобивки“. Авторката подхожда критично към камерната творба на съвет-

ския автор, като открива недостига на етично начало в отношенията между персонажите, подвластни на „инстинкта на самосъхранение“.

От руския класически репертоар критичката коментира трагедията на Ал. Толстой „Цар Фьодор“ на българска сцена (8, 9) през образите на основните protagonисти. Спектакълът е видян като „монументален“ в декор, костюм и главни действащи лица. Янева акцентира върху изпълнението на Кр. Сарафов (цар Фьодор), като обръща внимание върху сложността на ролята, която актьорът преодолява с лекота. Подчертава и актьорския минимализъм: „Играта му трябва да се види! Може би е най-високият връх в сценичното му творчество.“ Сава Огнянов (Годунов) с „внушителната си игра“ се явява достоен антагонист и партньор на Сарафов. Стела Янева обръща внимание и на качеството на превода на Николай Лилиев: „Преводът звучи като оригинал. Звънък, отсечен и стремителен ритъм...“ Авторката заключава, че „може би безкрайната нежност, доброта и идеализъм в образа на цар Фьодор са намерили пътя за сродяване на преводач и автор“. Спектакълът „Маскарад“, по пиесата на М. Ю. Лермонтов“ е много подробно анализиран като драматургия (17, 1). Интересът на авторката е съсредоточен върху ролята на Арбенин в изпълнение на Вл. Грандафилов, изградена по модела „сценичен портрет на ревността“, на който се подчиняват всички други образи.

За разлика от положителните рецензии на Вл. Василев, който харесва леккия, игрови и забавен хумор на френските комедии, поставени в НТ, Ст. Янева реагира аргументирано и критично на рецензираните от нея постановки от френски автори, като недоволството ѝ е провокирано главно от интерпретирането на женските образи в тях. Метафорично казано, „свалената от пиедестала жена“, олицетворяваща патриархалните устои, е показана като лековата и повърхностна, лишена от дълбоки чувства и ценности, забавляваща се с живота или просто като продукт на новите прагматични времена. Най-силно я възхищава френският хумор с неговия изящен език, фина ирония и множество сценични обрати – макар в повечето случаи да отбелязва, че в постановките на френските пиеси се губи част от многообразието и жизнерадостното звучене на френския дух. Неслучайно Янева дебютира с коментар на френската пиеса „Непознатият“ (6, 8–9) от Тристан Бернар, решена като фарс – „очарователен и безкрайно забавен“. Театралната ѝ рецензия за „Влюбената“ от Жорж де Порто-Риш (7, 9–10), постановка на актьора Петко Атанасов, е интересна с проникателната разработка на драматургичния образ на падналата жена. Така тривиалната тема за изневярата в комедията получава съвсем неочакван критически прочит на основните персонажи.

Стела Янева се противопоставя на стереотипното мислене за лекомислената фигура на жената любовница от булевардните френски пиеси, за които любовта е продукт на лекомислено поведение и забава. Модерният усет на критичката я води към дълбочините, които са загатнати в пиесата, но не са открити в постановката. Неслучайно авторът е наричан в парижката преса „буржоазния Расин“ – поради психологическите си прозрения относно сантименталните проблеми на своя съвременник. Под булото на инсценировката Ст. Янева провижда сложната драма на жена, при която любовта и послед-

валата изневяра са представени като забавна игра-флирт, дори прищявка, вместо нещо далеч по-сложно, дълбоко и ирационално. Премногото еротика в интимните сцени ги прави пресилени и изкуствени за критичката, което подчертава отново липсата на адекватна режисьорска визия и най-вече на режисьорска школа за пресъздаване за тънкия хумор, финес и драматизъм на съвременната френска пиеса, в която „изкривените от страдания лица, които гледат към нас, са сякаш виновни за собствените си сълзи“. Позицията ѝ е откровено феминистична, тя не приема стереотипния и клиширан образ на жената, глезена, капризна, лекомислена, която се плъзга по повърхността на живота – флирт, еротика, съблазън.

В своите рецензии Стела Янева налага друга критическа оптика към женския образ. В рецензията си за съвременната френска пиеса „Марионетки“ от Пиер Волф (8, 10) тя се противопоставя на модернистичния почерк на Хрисан Цанков, който превръща жената в марионетка, в кукла, тъй като това противоречи на разбиранията ѝ за уникалността и индивидуалността на женската същност. Янева търси дълбочината, индивидуалното или архетипното страдание в женските персонажи, подчертава ролята на диалога, „който ви води грациозно през най-интимните вътрешни борби на героите, без да ви даде да почувствате някаква тягост или умора“, и намира, че това се изплъзва от сценичния прочит на режисьора. Критичката обръща внимание на неподходящите според нея рококо костюми – инвенция на Хр. Цанков, изпълнени от Ал. Миленков, които противоречат на съвременността, описвана в пиесата. И тук проличава нежеланието ѝ да възприема по-авангардната стилизация и провокациите на режисьора, когото дори не споменава в рецензията. Находчивата му идея да превърне героите в марионетки, режисьорски да разиграе заглавието, е разчетено от авторката с негативен знак.

В критическия ѝ текст за „Мариус“ от Марсел Паньол (12, 1) известната френска комедия е характеризирана като „истинска човешка драма“, с общочовешки характер и чисто френско съчетание „на смях и страдание“. Критичката интерпретира любовта на Мариус (Иван Димов) и Фани (Зорка Йорданова) в контекста на „трагедията на копнението“. Мариус мечтае за далечните светове: „Душата ми не знае що иска, не мога да ти го разправа. Сърцето жадува за далечина, за широкия свят“, а Фани се нуждае от земна и реална любов, тук и сега. Рецензията акцентира върху мотива за непорочната и жертвена любов, в която жената е в страдалческа роля.

Стела Янева притежава умение да отделя по-леките и булевардни френски пиеси от сериозната драматургична тъкан във френския репертоар. В отзива си за второразрядната пиеса „Наполеон 1931 г.“, комедия от Пол Армон (13, 2–3), тя отбелязва появата на нов типаж – „способен спекулант“, „машина за произвеждане на пари“ и „водач с магнетизъм“, като факт, който проблематизира едноплановостта на комичните типажки. Архетипът на мъжа, който неустойимо привлича жените – не толкова с властта и парите, а с някакъв друг магнетизъм, е в центъра на пиесата. Критичката разшифрова мъжкото обаяние в многопластовия образа на Тафар (Петко Атанасов): „Силата на тази магия не е в парите, които трупа, а в самата негова натура.“ Авторката обяснява

харизматичността на героя през гледната точка на жената, като неизбежно проектира в нея своята представа за мъжа, вижда въображаемото мъжко и сякаш съвсем несъзнателно навлиза в тезите на Ото Вайнингер. Изненадващо е, че критичката приема поредната работа на Хр. Цанков, като отбелязва, че актьорите играят просто – като манекени.

От жанра на „добре скроена пиеса“ Ст. Янева коментира постановката на „Мадам Сан-Жен“ от Викториен Сарду (14, 9) и отбелязва „прекалено нервните линии“, с които е пресъздадено революционното време във Франция, което не би трябвало да ни учудва за постановка на Хр. Цанков. Тя критикува подхода, при който Вл. Трандафилов (Наполеон) постига физическо съответствие в маниери, походка и жестове с историческата фигура на Наполеон Бонапарт. Отново търси психологическа разработка на персонажите, която не съответства нито на поетиката на пиесата, нито на разбиранията на режисьора. В рецензията си за друга стойностна френска комедия – „Кнок, или Триумфът на медицината“ от Жул Ромен (16, 6), авторката прави интригуващ разбор на образа на протагониста Кнок като съчетание между лекар „шарлатанин“ и „човек на волята, на акцията, на напредъка“, израз на трагичен комизъм. В рецензията си „Тартюф и неговите партньори“ (18, 4) създава великолепен сценичен портрет на Кр. Сарафов като Тартюф. Авторката обръща внимание на майсторския превод на Ас. Разцветников, а както вече посочихме, в същия брой на списанието се публикуват две сцени от комедията. Оценява се и поредният успех на Н. О. Масалитинов, чиято режисура съответства на съвременното пресъздаване на класиката.

В последната си рецензия върху постановка на френска пиеса – „Хернани“ от В. Юго“ (24, 9), с която романтизмът триумфира на френската сцена, авторката акцентира именно върху романтическия стил на Юго, вярно доловен от Н. О. Масалитинов, на който подчинява всички сценични компоненти. Критичката се възхищава от лиричния тон на пиесата, но смята, че артистите не могат да предадат вярно „музиката на стиха“: „Най-хубавото в пиесата на Виктор Юго не е сценичното и морално разрешение на характерите, нито историческата ѝ стойност. А поетичната атмосфера, която окръжава героите.“

Следващ дял в рецензиите на Стела Янева са публикациите ѝ върху постановките на английски и американски пиеси на сцената на НТ. Прави впечатление критическата ѝ рецепция и на класически автори като Уилям Шекспир и Бен Джонсън, и на модерни драматурзи като Оскар Уайлд и Юджийн О'Нийл. Критичката проявява пристрастие към леките и забавни интерпретации на комедиите на Шекспир, които се явяват инструмент за психоемоционална терапия върху българския зритель и освобождаването му от стресовите в социалното пространство. В рецензията за „Дванайsetsa нощ“ (7, 1), подобно на останалите български критици, тя възторжено отбелязва превръщането на НТ в „храм на изкуството, какъвто го мечтаем“ и адмираира дебюта на Масалитинов на българска сцена, като „майстор, извършил чудото“ в създаването на първи ансамблов спектакъл. Авторката отбелязва постиженията във всички сегменти на театралното представление – декор, мизансцен, изпълненията на младите актьори, режисьорската работа с две поколения артисти

в театъра. „И работата на режисьора тук трябва да се оцени еднакво по това, което е постигнато, както и по онова, което е предотвратено. Масалитинов успява да потуши още в началото изблиците на всяка театралност, на всяко актьорствуване и да насочи всички към вътрешното изживяване.“

В рецензията за „Сън в лятна нощ“ (8, 2–3) Янева отново предава възторга от магическата сценична атмосфера, която постига постановката на Масалитинов. Спектакълът е видян като „трагикомедия на любовта“, като съновидение, отличаващо се с „поетичен чар“ и „вълшебност“. Авторката е критична към актьорската игра, „която прекъръшва стройната линия на тая симфония“, но изтъква изпълненията на Здр. Стойнова, Д. Дюстабанова, З. Йорданова и Кр. Сарафов, които пресъздават духа на Шекспир.

Последната Шекспирова пиеса, рецензирана за списанието от Ст. Янева, е „Хенрик IV“ (11, 4). Спектакълът е доминиран от актьорското изпълнение на Кр. Сарафов (Фалстаф) и така героичният мотив, изразен в образа на Хенрик IV (Н. Икономов) в пиесата е потиснат от комичния. Въпреки тази несъразмерност, критичката посочва голямата заслуга на Масалитинов в работата му с актьорите, в умениято „да извлече от всеки артист най-ценното, за да сглоби онова, което желае“. За разлика от Шекспир, когото интерпретира според постиженията на тогавашния театър, критичката не съумява да формулира в ясни детайли поетиката на комичното при Бен Джонсън в отзива за комедията му „Волпоне“ (11, 8–9). Нейната естетическа нагласа ѝ пречи да възприеме стилистиката на драматурга, която хиперболизира недостатъците на човешката природа.

Критическата рецепция на авторката на Уайлдовите пиеси<sup>108</sup> се възпрепятства от предварителната представа за естетизма на Уайлд и реалната постановка на текстовете, решена в друг стилистичен ключ от Хрисан Цанков. В рецензията си „Един идеален мъж. Пиеса от Оскар Уайлд“ (13, 10) критичката възприема творбата като „изящна салонна игра“, където „всякакъв трагизъм е неуместен“. Изплъзват ѝ се сложните преобръщания на жанра, извършени от драматурга. Стела Янева не приема яркото сценично решение на режисьора по отношение на декори и костюми, които характеризира като „витринност“ и „техническа пъстрота“ в постановката.

Реалистичната пиеса на Джон Голсуърти „Вярност“ (8, 2–3) отново се оказва далеч от театралните пристрастия на критичката – „без поезия и без истински сценичен драматизъм“, а писателят е видян като „безпристрастен съдия и хладен философ“. Театралната наблюдателка предлага съкращения в драматургичния текст и изисква от режисьора по-голяма индивидуализация на образите. Сценичната постановка на Хр. Цанков на модерната комедия от П. Карпентър „Да бъдеш баща не е лесно“ е оспорена от авторката заради музикалните изпълнения, които я доближават до оперетата (13, 8–9). Но от друга страна, тя приветства ефектните сценични решения, музикалните декоративни технически ефекти, подчертаващи представата за съвременност – звук от аероплан, „моден“ декор, поява на героинята по хавлия и редица экс-

<sup>108</sup> Оскар Уайлд е един от основните ранномодерни автори в репертоара на НТ.

пресивни детайли в синхрон с противопоставянето на младата срещу старата генерация.

В отзива си отново за постановка на Хр. Цанков – „Анна Кристи“ от Юджин О’Нийл“ (19, 9), Ст. Янева разглежда поетиката на американския драматург като съчетание на „суров реализъм с един лъх от романтика, тежка борба за живот с някакъв детски наивен копнеж по нещо тихо и чисто, огряно от слънце и радост“. Характерната нагласа на театралната наблюдателка към пресъздаване на поетичното в живота отново ѝ пречи да приеме режисьорския прочит на Хр. Цанков, отличаващ се с „рембрандовска композиция“, с контрасти на тъмното и светлото. Според нея в постановката липсва „магията на морето“ и се губи „нишката на трагедията“. Статията обаче е приносна с опита да обобщи впечатленията ѝ за същността на актьорското изкуство и неговата медиаторска роля да свързва сценичната зала с публиката.

Рецензиите на Ст. Янева отразяват и театралните интерпретации на скандинавската драма на сцената на НТ. Отзивът ѝ за постановката на Хрисан Цанков на „Опиянение“ (6, 6) от А. Стриндберг е сред приносните за шведския драматург в България. Пиесата, чието оригинално заглавие е „Престъпления и престъпления“ (но получила популярност със заглавието „Опиянение“, дадено ѝ от Макс Райнхард в берлинската му постановка), е създадена през втория период от творчеството на Стриндберг, след кризата, която той преживява през 1896 г. За критичката общата парадигма в творбите на Стриндберг, „реалист, натуралист, индивидуалист, скептик, символист и мистик“, е драмата и болката на човека от „загубения рай“, страданията и бунта на един вечен Адам, обогатени с „християнско смирение и всеопрощение“ след посочената криза. Според Ст. Янева в постановката липсва „духът на Стриндберг“. Основната причина за това авторката открива в подробно анализираната игра на актьорите, в които отбелязва успехите и недостатъците. Декорът на Ив. Пенков, макар и недотам приемлив за рецензентката, е вярно акцентиран като постижение, например сцената с гробницата, кабарето, Люксембургската градина.

В отзива си за „Фру Ингер от Естрот“ (7, 2–3) от Ибсен Ст. Янева синтезира новото разбиране за драматургията на Ибсен, което характеризира рецепцията му след войните – „скептик“ с „поетическа искра“. Чрез прецизен анализ пиесата е разчетена като доближаваща се до „класическа трагедия“ с Шекспирово влияние, но не фатумът господства в нея, а предателството на протагонистката към самата себе си. Това е втората постановка на Н. Масалитинов в българския театър и критичката се опитва да разчете целите, поставени от режисьора, постигнатите резултати и предотвратените слабости. Избегнат е патосът и декламаторството, но няма пълно сливане на актьор с роля. Стела Янева прави подробен анализ на изпълненията, прецизно улавя и интерпретира гласовата партитура на всеки актьор, физическото му поведение на сцената, анализира отделни компоненти на спектакъла като музика и декори, но критикува претрупаността и етнографската им обремененост.

В отзива си за „Малкият Ейолф“ (9, 1) критичката обобщава особеностите на Ибсеновия реализъм – обрисуване на всекидневен живот с безпощаден



анализ, като извежда на преден план проблема, скрит в него: „Това пренасяне от ежедневницата (...) към едно по-висше съзнание и по-висша съвест, към някакво внезапно опомняне и устремяване нагоре, дето духът се откъсва от топлата прегръдка на земята – ето тук лежи същественото на Ибсеновската драма.“ Ницшеанският патос във възприемането на Ибсен от първото десетилетие на века е напълно приглушен в името на пречистването и преобразението на героите. Според анализаторката постановката е сполучлива и режисьорът е успял да изтръгне най-доброто, което актьорите дават – Т. Стойчева (Рита), Здр. Стойнова (Ейолф), Зл. Недева (изтребителката на плъхове). Онова, което най-вече занимава Ст. Янева, е психологизмът в актьорската работа – и тя винаги акцентира върху моментите, които остават недобре разчетени и предадени.

Новаторската пиеса на Л. Пирандело „Шест лица търсят автор“ (7, 8) поразява критичката с новата поетика, която тя определя като „нова театрална форма“, дръзко замислена, тъй като е извън познатите сценични постройки. Авторката разчита архетипните образи в пиесата през призмата на една ранна психоаналитична критика, като „някакви тъмни инстинкти, глухи прояви на нашето скрито аз“. Най-вероятно в Полша Ст. Янева се е запознала с някоя от театралните интерпретации на пиесата, поставяна в цяла Европа в онези години, и неизбежно я сравнява с постановката на НТ. Сравнението не е в полза на българската сцена, независимо че режисьорът е Н. Масалитинов, тъй като режисурата е прекалено реалистична и неподходяща за конкретната експериментална драма на Пирандело<sup>109</sup>.

Друг значим автор, на който се спира Ст. Янева, е австрийският драматург Карл Цукмайер. Рецензията ѝ „Катерина Кни“ (16, 2) е върху спектакъла на едноименната му пиеса, преведена и поставена от Хр. Цанков. В познатия маниер Ст. Янева представя съдържанието на драмата през призмата на драматическите образи, изисква едно по-стегнато сценично действие и предлага съкращения на драматургическия текст. Авторката отново се отдалечава от новаторския подход на режисьора. Както на други места, и тук високо оценява изпълнението на З. Йорданова. Театралната наблюдателка коментира и постановката „Процесът на Мери Дюгън“ (10, 8–9), пиеса от Беяр Вилер, като открива в нея ярката зрелищна театралност на един съдебен процес. Тя отбелязва отново блестящата игра на С. Огнянов и Вл. Трандафилов. Сценичната версия на друга второстепенна пиеса – „Потоп“ от Х. Бергер (8, 5–6), е разчетена от критичката като фарс, изпъстрен с традиционно търсените от нея „фантазии и хумор“, „оживена от пъргав, американизиран темп“, съчетание между трагично и комично. Въпреки че пиесата няма очаквания успех, постановката на Масалитинов е оценена като „една от най-ценните работи през изтеклия сезон“.

Рецензиите на Ст. Янева върху съвременната унгарска драма представят авторите Лайош Силаи (в текста – Цилай) с пиесата „Четвъртък седемнадесе-

---

<sup>109</sup> Вж. коментара на пиесата: **Николова**, К. Модерната европейска драма в Народния театър между двете световни войни. – София, 2004, с. 164–166.

ти април“ (15, 2), Франц Молнар с „Непознатото момиче“ (16, 8) и Ото Индиг с „Под моста“, (15, 9). Това са пиеси с поучителни сюжети от настоящето и със зрелищен характер. Постановките се отличават с изпробването на сценични ефекти и с чудесната декораторска работа на Пенчо Георгиев („Под моста“ и „Непознатото момиче“). Критичката отбелязва „прекрасния психологически анализ“ на Масалитинов в постановката на Молнаровата пиеса и подробно коментира блестящата игра на З. Йорданова и Ив. Димов. Жената е видяна в интимността на дома, на уюта, на спокойния пристан, на красивото и стоплящото, на обещаващия дом, но не и задължително вградена в традиционните семейни роли на съпругата и майката. Тя жадува и се бори с всички сили да стигне до този мечтан за нея земен рай – движеща сила на сценичното ѝ поведение, който остава неразбран и неправилно тълкуван от мъжете в живота ѝ. „Зорка Йорданова сътриса залата със своя вик – и молба, и протест едновременно... Какъв непобедим чар у нейната Ани! Първата ни артистка я чувства и разбира в цялата сложност и преломи на съдбата ѝ.“ В своите театрални коментари Ст. Янева не пропуска да отбележи съдбата на младата девойка в междувоенния период и новия ѝ модел на поведение в обществото, свързан с развиващите се идеи на феминизма. Показателни в това отношение са рецензиите ѝ „Върху плаващия лед“, пиеса от Вилиям Вернер“ (17, 8) и „Романс“ от Ерих Ебермайер“ (19, 2). „Романс“ е актьорска пиеса, в която Н. О. Масалитинов присъства не толкова в ролята на режисьор, колкото в амплото си на успешен актьор. Тя е решена в стила на меланхолията по отминаващото време. В центъра ѝ е персонажът на следвоенната жена, добила сила и увереност, отдалечена от патриархалния модел и отстояваща своята самостоятелност и визия за бъдещето.

Със своите четиридесет рецензии на страниците на списанието Стела Янева оставя богат и разнообразен коментар за премиери и действащи постановки, актьорски портрети и драматически анализи, които представляват живата история на Народния театър. Театрално-критическите ѝ текстове остават затворени на страниците на „Златорог“ и на други периодични издания между двете световни войни, без да излязат в самостоятелна книга, поради което критичката остава в сянката на театралната история.

**Петър Увалиев.** Позицията на младия критик Петър Увалиев в театралните му рецензии е в духа на концепцията на „Златорог“ (Вл. Василев, Сирак Скитник)<sup>110</sup> за профилиране и професионализиране на театралната дейност,

---

<sup>110</sup> Концепцията за театралната рецензия, изработена от Вл. Василев, заявена в програмните му статии и прилагана в оперативнокритическите му текстове, се възприема и от останалите сътрудници, които я моделират и адаптират спрямо собствените си предпочитания и професионална компетентност. Сирак Скитник например се съсредоточава върху декора и сценографските решения през призмата на стила, Стела Янева се фокусира върху актьорската игра като носеща част от идейната цялост на спектакъла, докато Петър Увалиев насочва вниманието си към режисьорската работа и нейния концептуален замисъл. Трябва да се има предвид, че това деление е в голяма степен условно и всеки от споменатите автори създава цялостна картина на театралния спектакъл.

като вниманието му към режисьорската работа в спектакъла е открояващ се момент в тях.

В статията „Драматическият репертоар“ (19, 7), след общата оценка за репертоара като лицето на един театър, се коментират предложенията за афиша на НТ за сезон 1938/39 г. Авторът подчертава неизбежния еkleктичен дух на репертоара и обръща внимание на факта, „че в София липсва втора драматична сцена“. За наблюдавания сезон са предвидени три български пиеси, три класически, три съвременни, две драматизации, три комедии, като сред чуждата драматургия изпъкват имената на Шекспир, Молиер, Голсуърти, О'Нийл, Молнар, Нушич. От българските пиеси с основателно любопитство критикът очаква премиерата на пиесата „Госпожата“ от Е. Багряна и М. Вълев и „Комедия без име“ от Ст. Л. Костов, написана съвместно с големия български карикатурист и близък приятел на Костов Александър Божинов. Като положителна е преценена поканата на театъра към двама чужди режисьори, което се очаква да повдигне нивото на първата ни сцена.

Критикът рецензира Костовата пиеса в публикацията си „Комедия без име и театралния зрител“ (20, 2). Той изучава психологията на театралния зрител и търси причините, довели до неодобрението на представлението от публиката. За него пиесата е „забавна“ въпреки „лека разтегленост на интригата“. Публиката, която с резерви приема Големанов, прехвърля своето недоверие и към новата пиеса на Ст. Л. Костов „Комедия без име“. Увалиев прави сравнителен анализ на персонажа на Големанов, който „представя един партизанин“, докато протагонистът Лапарски е „партизанинът въобще“. Чрез психологическия анализ критикът разпознава идентификационните механизми между зала и персонажи, причина за негативната реакция на публиката. Липсата в Костовата пиеса на „добрия честен политик“, т.е. на положителния герой, предотвратява възможността за приемане на политическите типове на автора. В реакциите на публиката се смесват „художествени преценки и политически съображения“. Самият рецензент заключава, че това е „опит за нова театрална критика – критика на зрителите. А понякога тя е по-полезна за самите автори от другия вид критика“.

Сред рецензиите на Увалиев върху чуждестранни автори преобладава интересът му към сръбската, унгарската и най-вече английската драматургия. Критическата му рефлексия върху пиесата „Огнище“ (сценична адаптация на романа на Миле Будак от Воймил Рабадан „Стил и тон в постановката на „Огнище“ (23, 4) е в същото проблемно русло като всичките негови ранни критически текстове. Тук той формулира своята дефиниция за същността на критическата рецепция: „истинският критик е едновременно латентен автор и виртуален режисьор“. Увалиев улавя две противоречия, заложили в самата драматизация – комбинацията между реализъм и романтизъм, съчетани с „капка мистика“. Постановката се изправя пред трудността „да лъкатуши на синура между два светогледа“. Високо е оценена работата на модерниста режисьор Хрисан Цанков, който има „прозрение за стилната двуличност“ на драматизацията, но не долавя „катарзиса на Аристотел“ в постановката. Цялостният стил на представлението обаче върви според критика в „погрешна

тоналност“ – поради „прекалено ярки багри“ и „фойерверк на нездрав самопоказ“. За пореден път Увалиев коригира експресионистичните крайности в естетиката на режисьора: „нервите са взели мястото на чувствата“, и продължава своя анализ върху спектакъла, като дефинира понятията „стил“ и „тон“ – „ако разсъдъкът е най-сигурният мост към стила, чувствителността е единствения път към тона на едно сценично пресъздаване“.

Представлението на „Лилиом“ от Ференц Молнар се приема с резерви от критика, който откроява типичният експресивен стил в работата на режисьора Хр. Цанков – „Двата образа на Лилиом“ (17, 10). Претрупаните декори на Иван Пенков „ненужно разкъсват действието“ и „замъгляват“ драмата на Лилиом. Увалиев смята, че „всестранното изобразяване на многолика среда... разтваря драмата на Лилиом в своето всекидневие“. Той толерира модернистичните търсения в работата на режисьора и изтъква, че „постановката на Цанков подсказва силата на театъра, който вместо бледо да отразява, мъгъщо би изразявал живота на хората“. Вкусът на критика определено клони към експеримента и модерната визия, а не към реализма и натуралистичното правдоподобие.

И друга пиеса на Ференц Молнар привлича интереса му – „Далила“, която коментира в отзива „Далила“ без Самсон“ (20, 1). Комедийният текст е интерпретиран от Н. Масалитинов във фриволен дух, който критикът оценява като напредък в стила на режисьора. Акцентът е върху любовния триъгълник и модерната обработка на библейския мит. Увалиев отбелязва нарушеното равновесие, липсата на ансамбъл в играта на актьорите – Петко Атанасов (Вирак), Сия Дюлгерова (Марияна) и Ирина Тасева (Илонка). Като сравнява нашата постановка с тази в Загреб, авторът открива съвсем друго схващане за характерите на героите и заключава афористично, че „нашата Далила е без Самсон“, т.е. образът на съвременния мъж не е намерил концептуализация в българската постановка.

Английската драма е рецензирана от Увалиев в три постановки: „Училище за сплетни“ от Ричард Шеридан (с отзив относно стила на спектакъла; 19, 1); „Жена без значение“ от Оскар Уайлд (18, 10) и сценичната драматизация „Една пролет“ – на английската авторка Маргарет Кенеди (20, 6). Постановката на „Училище за сплетни“ е дело на Боян Дановски, който стилизира Шеридан в стил „рококо“. Увалиев отбелязва трудността на това сценично решение както за режисьора, така и за актьорите и смята, че ако постановката е била разположена в съвременна обстановка, това би дало повече жизненост на персонажите: „Стилът е стена, която ги дели от истинския живот – както известни навици в играта на нашите актьори ги разделят от самия стил“. В резултат на това пиесата от сатира се превръща в „шега“. Отбелязани са „логичните, красиви, динамични“ мизансцени на Б. Дановски, който акцентира върху „цялостната интрига“, а не върху „еволюцията на отделните лица“. Критикът смята, че режисьорът не е могъл да сглоби актьори, сцена и текст в „едно неразделно цяло“.

Увалиев умее да концептуализира ключовите проблеми в постановките и да ги изведе на теоретично равнище, доколкото това позволява форматът

на рецензията. Критическият отзив върху пиесата на Уайлд отново конципира основните трудности в сценичното решение на остроумния текст на английския писател. Критикът вижда две опасности, пред които е изправена постановката. Едната е свързана с националния характер и липсата на културна традиция в светския разговор. Авторът предлага решение на проблема в подхода към „колективната типизация, която единствена ще създаде желаната рафинирана атмосфера“. А вторият проблем е свързан със сценичното движение, отчетено като недостатък на постановката. Подчертани са сполучливите мизансцени, сред които актьорите изглеждат „сиромашко наивни“. Диалозите са подчинени на Уайлдовия парадоксален стил, макар понякога „репликите да прозвучават с оловната тежест на сентенция“.

Още в ранните рецензии на критика впечатлява тягата му към семиотично-аналитичния подход в оценката на явленията. Прави впечатление бързото професионално израстване на Увалиев и склонността му към точното и ясно формулиране на основни понятия в театралното изкуство, което го отличава от повечето сътрудници на „Златорог“ през този период. Критиката му за сценичната адаптация на Маргарет Кенеди поставя широкия въпрос за адекватната преработка на чужди текстове за нашата сцена, като дава примери с постановките на Хрисан Цанков „Венецианския търговец“ и „Анна Кристи“. В този случай тезата на Увалиев е умерена и отрича експериментално-атрактивния сценичен подход на режисьора в търсенето на ярка театралност. Критикът реферира белгийски и френски отзиви за постановките на пиесата на Маргарет Кенеди и вижда общи сценични задачи, които съответните интерпретатори поставят в „плоскостта на второстепенните роли“. Следователно режисьорската задача е персонажите да бъдат отърсени от „схематичната конвенционалност“, но при Хрисан Цанков се получава „още по-голямо обезличаване на всички фигури“. Критикът не приема звуково-визуалните ефекти в работата на режисьора, защото смята, че те разсейват зрителя. А липсата на психологизъм в неговата интерпретация се компенсира от „очарованието“ на актьорите.

Като разглеждаме театралните рецензии по персоналии, наблюдаваме различие в театралнокритическия език и стил на публикациите на отделните сътрудници. Това означава, че въпреки доминиращата позиция на Вл. Василев всеки от тях има възможност да открие своята авторска самоличност.

**Светослав Камбуров-Фурен**<sup>111</sup>. Театралната рецепция на Св. Камбуров-Фурен се отличава с по-цветист език и по-радикална преценка на постановките. Акцентът му е най-вече върху играта на актьорите. Критикът разбира функцията на режисьора като правилно тълкуване на текста, подходящо разпределение на ролите и определяне на верния стил на актьорската игра. Това е един консервативен подход към театралното представление, който търси „единствения правилен“ прочит на сцената, без да отчита решетката от раз-

---

<sup>111</sup> Подробно за автора вж. в Речника на българската литература след Освобождението: <http://dictionarylit-bg.eu/Светослав-Камбуров-Фурен>.

лични прочити и тяхната режисьорска аргументация. В театралните си рецензии на страниците на „Златорог“ Фурен анализира текстове от френската, немската и английска драматургия, като се интересува от постановките на класически и модерни пиеси.

В статията „Молиер“ на нашата сцена“ (1, 4) обект на интерпретация са постановките „Тартюф“ и „Скъперникът“. Критикът схваща като основна задача пред актьорите пресъздаването на комичното и изисква от тях „простота, непринуденост, сигурност в ролята“. От тази гледна точка той анализира изпълнителите в двете постановки. Регистрира всички оттенъци на комичното, които наблюдава в изпълнението на актьорите. В „Сирано де Бержерак“ (2, 9) прави много пространен анализ на пиесата на Едмон Ростан. В постановката търси покритие с авторските сценични ремарки, което също е следствие от неговия литературен подход към постановката. Подробно представя актьорското изпълнение на Сарафов (Сирано), като отбелязва всички попадения и недостатъци на актьора в интерпретиране на образа.

От немската драматургия Фурен анализира „Юдит“ от Фридрих Хебел („Юдит“ на нашата сцена“; 3, 5) и „Потъналата камбана“ от Хауптман (4, 1). В рецензията за „Юдит“ критикът прави отново интересен и подробен прочит на литературния текст. В центъра е образът на Олоферн, в когото вижда „солиписизма на една необикновена личност“ и разчита през него индивидуалистичното послание на драматурга. Отбелязва изпълнението на А. Будевска (Юдит) и на Коста Стоянов (Олоферн) в главните роли и прави подробно критическо описание на декорите и грима. Според него в постановката няма „нищо самобитно и оригинално“. Още по-критичен е към спектакъла „Потъналата камбана“, където след обичайния литературен анализ заключава, „че липсва културност и интелигентност на постановката“, „символиката е замъглена“, „...смисълът на произведението не е изяснен, съдържанието неразкрито, символиката обезличена“. Въпреки това дава висока оценка на Вера Игнатиева (Феята) и провиденчески изтъква „прекрасните данни“ на Петя Герганова (Елфът).

Статията му „Нови сили в Народния театър“ (3, 10) отбелязва новите млади актьорски попълнения на първата ни сцена. Като обръща особено внимание на изпълнението на младия Вл. Грандафилов в пиесата „Приказката за вълка“ от Ференц Молнар, прави подробно сравнение с предишния изпълнител на ролята Кръстьо Сарафов и посочва, че в лицето на Грандафилов „театърът би могъл да подготви бъдещия свой премиер“, тъй като младият актьор твори, а не имитира, и следва да се школува на Запад.

Младият критик разглежда двете пиеси на Оскар Уайлд „Флорентинска трагедия“ и „Саломе“ (3, 6), поставени на сцената на Народния театър в рамките на т.нар. „Уайлдова вечер“ (20 май 1922). По отношение на първия текст Фурен е изключително критичен и изтъква, че „от пиеса само с три действащи лица при най-проста фабула и несложна концепция – две от тях играят съвсем фалшиво, а третото наполовина“, и свидетелства за сценичния провал на един символистичен и психоаналитичен по характера си текст. Относно „Саломе“ предлага два варианта на поставяне – „или реалистично,



или приказно като фантазия“. У нас резултатът е половинчат, на места Мария Ламбрева (Саломе) имитира руската актриса Елизавета Жихарева. Според него Саломе е роля, предназначена само за актриси от „най-висок ранг“. Критиката му е насочена към руския режисьор Юрий Яковлев, който дебютира на сцената на Народния театър с двете постановки и впоследствие е назначен там за режисьор. По този начин Фурен изказва неудовлетворението си от решаването на режисьорския въпрос на първата ни сцена.

В последната си рецензия на страниците на списанието „Крал Лир“ и „Крал Арлекин“ (3, 9) критикът сравнява Шекспировата постановка в НТ и постановката по текста на Лотар в Свободния театър. Отново доминира литературната рецепция на драматургическите текстове. Шекспировата трагедия е значима с художествените си качества и критикът е благосклонен към сценографското оформление на спектакъла. Актьорските изпълнения са проследени в детайли, но без критическото му одобрение. Фурен е силно впечатлен от пиесата „Крал Арлекин“ и прилагането на принципите на комедия дел арте в спектакъла. Той високо оценява изпълнението на Сава Огнянов, но окачествява постановката като „полуусловна, бледа“, провалена от Свободния театър „по най-катастрофален начин“. Модернистичната естетика на творбата се посреща негативно, тъй като все още отсъства рецепция на модерните явления в театъра.

**Юлия Слонимска.** В двете си критически рецензии руската емигрантка Юлия Слонимска се спира на текстовете на значими автори, представени у нас – Софокъл („Едип цар“ на нашата сцена“; 2, 1–2) и Лев Толстой („Възкресение“ на сцена“; 2, 4–5). По сравнителен път въвежда богат културен контекст и следва принципа на синхронията и диахронията в критическите си анализи. И двете публикации респектират с ерудиция и талант. Дебютът ѝ на страниците на „Златорог“ е анализ на ефектната и провокативна постановка на „Едип цар“ в Свободния театър под режисурата на руския емигрант Борис Еспе<sup>112</sup>. Спектакълът пренася на българска сцена прочутата модернистична постановка на Макс Райнхард на античната трагедия, преработена от Хуго фон Хофманстал и осъществена през 1910 г. в цирк „Шуман“ в Берлин. Критическият ѝ отклик се гради върху няколко основни компонента: оригиналният спектакъл на Райнхард, древногръцкият мит за Едип в трагедията на Софокъл и модерната му преработка от Хофманстал, експресионистичната сценография на Райнхард и режисьорското тълкуване. Критичката повдига сериозния въпрос за преноса на готови сценични решения и концепции от чужди сцени на българската, въпрос актуален за всички времена, без да подценява модернистичните усилия на своя сънародник – режисьора Борис Еспе. Чрез паралелния прочит на двата спектакъла тя задава една надредна гледна точка към мита за Едип и възможностите на модерния театър да го представи по различен начин. Във връзка с това Слонимска акцентира върху новатор-

---

<sup>112</sup> Списанието обикновено следи само спектаклите в НТ и тази рецензия за постановката на Свободния театър е сред редките изключения в театралния отдел на „Златорог“.

ството в театралната естетика на Райнхард, като изтъква специалната роля на цирка като сценично пространство, приближаващо зрителя до античния модел на древногръцкия театър. Така авторката открива два основни движещи елемента в спектакъла на Райнхард, които в днешно време изтъква и германската театроведка Ерика Фишер-Лихте: „Създаването на особена атмосфера и специфичен начин, в който масите и индивидите се движат във и пред пространството, са били две от стратегиите на Райнхард за усвояване на цирковото пространство<sup>113</sup>.“ Рецензията дава възможност за точна и въздействаща реконструкция на двата спектакъла и за модернистични находки, макар да са твърде малко в представлението на Свободния театър – играта на Любомир Золотович в ролята на Едип, който на моменти постига трагизма на античния първообраз; заложената ритуалност в античния сюжет и сценичния му образ в действията на хора и в поведението на Едип, Тирезий и Йокаста.

Втората рецензия на Ю. Слонимска излиза само след две книжки в списанието и представя критическото ѝ мнение за постановката по романа на Л. Н. Толстой „Възкресение“ в драматизация на французина Анри Батай (2, 4–5). Интересното е, че се рецензира спектакъл, който е от 15 години на сцената на НТ и е показателен за любовта и верността на българската публика към творчеството на големия руски писател, както и за театралните стереотипи, в които е херметизирана постановката за повече от десетилетие, независимо от настъпилите промени в социалния и идейно-художествения контекст. В случая Слонимска използва една рутинна постановка като повод, за да разгърне своята концепция за философско-религиозния пласт в романа на Толстой и да предложи отново широк културологичен прочит на сценичната адаптация на произведението. В уводната част на статията си тя показва, че екзистенциалните проблеми, заложили в християнската философия, отсъстват от спектакъла, решен в стила на любовната мелодрама. Френският драматург прави от произведението на Толстой тезисна пиеса, а от фабулата – „канавка за мелодраматични ефекти в чисто французки стил“. Критичката анализира някои от ключовите сцени в сюжета на Толстой с оглед на тяхната неумела, а понякога дори неразбираема преработка, и достига до извода, че адаптацията на Анри Батай се е превърнала във „водевилен трафарет“ със „своеобразно френско изобразяване на Русия“, което води до „досадна безвкусица“.

От една страна, в рецензията се изявява сблъсъкът на две различни култури – на Изтока и на Запада, и невъзможността за преводимост на дълбоката религиозна и мистична руска душевност чрез понятията на западноевропейския позитивизъм и натурализъм. Затова вместо дълбока екзистенциална трагедия и личностна метаморфоза на персонажите Нехлюдов и Катюша се представя любовна мелодрама и социален конфликт. Със своята женска интуиция и професионална литературна и театрална подготовка авторката

<sup>113</sup> Описанието на прочутия спектакъл на Райнхард в книгата на германската театроведка Ерика Фишер-Лихте (Fischer-Lichte, E. Performance and the Politics of Space: Theatre and Topology, Routledge, 2013, p. 232) съвпада в основни линии с рецепцията на Ю. Слонимска, която за първи го представя професионално на българската публика в цитирания отзив в списанието.

прави дълбок психологически срез на онези сцени в спектакъла, в които се извършва преображението на героите. Така се постига ефектът на реконструиране на оригинала на романа, разчитане на „възкресението“ в духа на руската духовност и менталност и олекотяването на целия този сложен психологически лабиринт в процеса на драматическата адаптация от френския автор. Разчитането на архетипа за жената жертва, характерен за парадигмата на руската литература на XIX в., е важен концепт в статията на Слонимска и задава съвсем друга посока в рецепцията на романа и на спектакъла. Нейният прочит надхвърля чувствително жанра на критическия отзив и задава посоките за тълкуване на романа, продължава линията на съпоставяне на оригинала с неговата драматизация, извежда философските и културните парадигми на анализ на руската класика. Тази многопластова и модерна рецепция предлага един много интересен и продуктивен модел на театрална рецензия, която, за съжаление, не срещаме често сред театралната критика по това време в България.

**Пьотър Ярцев.** Друг представител на руската театрална емиграция у нас е един от най-значимите руски театрални критици – Пьотър Михайлович Ярцев<sup>114</sup>. „Златорог“ публикува негова рецензия за постановката „Медея“ (6, 2–3), представена по време на гастрол на МХТ през 1925 г. у нас. Гостуващата труппа следва „заветите на Станиславски“ за житейската правдоподобност. За критика изпълнението на М. Н. Германова в ролята на Медея е „съвсем национално“. Той отбелязва постижението на Масалитинов в ролята на Егей, „дцял пронизан от нечовешка яснота“, който „се издига с това изпълнение до образ своеобразно трагически“. Анализирани са и ролята на музиката от А. Н. Подашевски<sup>115</sup>. Прави впечатление критическият коментар на цветовата гама на спектакъла, декорите и кубообразните площадки в сценографията.

В статията си „Светът на куклите“ (9, 2–3) с такт и добронамереност П. Ярцев приветства първите опити за български куклен театър, като обръща внимание на необходимостта да се владее сложната техника на водене на куклите, техниката на говорене, да се установи „хармония между дикция и душа на куклите“. За пример дава Алексей Ремизов<sup>116</sup> и отношението на Ремизов към куклите. Тезата на критика е, че куклите трябва „да омагьосват“.

**Константин Константинов.** Още в първата годишнина на „Златорог“ с две театрални рецензии се изявява българският белетрист и есеист Констан-

---

<sup>114</sup> С поредицата статии, публикувани в „Театр и искусство“ в периода 1901–1914 г., Пьотър Ярцев се нарежда сред инициаторите и най-активни участници в разговора за драматургията на А. П. Чехов. Неговите рецензии „Писма за литературата“, своеобразни театрални фейлетони, се приемат за образцови.

<sup>115</sup> А. Н. Подашевски е руски композитор, който пише музика за НТ през сезона 1925/26 и 1928/29 г.

<sup>116</sup> Алексей Михайлович Ремизов (1877–1957) е руски белетрист, драматург и поет. От 1921 г. е в емиграция – живее в Германия и Франция.

тин Константинов. Първият му отзив е „За Свободния театър“ (1, 1), в който поставя въпроса за елитарното и масовото изкуство и характеризира драматическата продукция на театъра като проява на развлекателно атрактивно изкуство за масите. Свободният театър е частен и е основан от актьора Петър К. Стойчев за поставяне на творби предимно от оперетното и по-рядко от драматическото изкуство. Тази еклектика се отразява и на репертоарната политика. Константинов е критичен към репертоара на театъра, към качеството на преводните текстове, към режисурата и сценографията, към професионализма в актьорската игра. Той говори за „варварски изрази и думи“, които „валят като дъжд из драмите“, за „липса на всякаква режисировка“, за „непроумяване на пиесите“ и „невъзможни декори“. Извън тези оценки прави преглед на актьорския състав и като откроява по-стойностните актьорски постижения, предлага някои от актьорите за трупата на НТ. Авторът констатира, че като цяло драматическите представления на театъра не издигат художествения вкус на публиката, което за него е важен културен проблем. Следващата му рецензия – „Режисурата на Народния театър“ (1, 3), поставя един доста болен въпрос. Критикът посреща с надежда назначаването на руския емигрант Исак Езрович Дуван-Торцов за режисьор на НТ<sup>117</sup>. Възхищава се от стила му на игра в ролята на Градоначалника в „Ревизор“ на Н. В. Гогол и се надява, че новият режисьор ще успее да издигне художественото ниво на театъра, да дисциплинира актьорския състав и да наложи „ансамбловия принцип“ в спектаклите.

**Дора Габе.** Поетесата пише три театрални рецензии на страниците на списанието: за „Монна Ванна“ от Морис Метерлинк (4, 10), за „Тоз, който получава плесници“ от Леонид Андреев (5, 1) и за „Омуртаг хан“ от Константин Мутафов (6, 7). Енигматичната пиеса на белгийския драматург, съчетала символизма с реалистични елементи, е единственият опит в режисурата на съредактора на „Златорог“ Сирак Скитник. С поетическа мощ Д. Габе пресъздава вълшебноприказната сценография на постановката и високо оценява авторския спектакъл на художника, влязъл в ролите на сценограф и режисьор едновременно. Стилизираните декори предразполагат към условен спектакъл, който актьорите разрушават поради употребата на актьорски шампи и липсата на адекватен сценичен инструментариум. Поетесата влиза в ролята на виртуален режисьор, като задава във всяко едно от действията основния тон в интерпретацията на образите. За съжаление, А. Будевска (Монна Ванна), В. Кирков (Гвидо) и Вл. Трандафилов (Принцивале) са погълнати от „рутината на 25-годишна игра“. Актьорите не успяват да изразят духовното прераждане, вътрешния подем и ръст на героите.

Постановката на Хрисан Цанков на пиесата на Константин Мутафов е окачествена като „сурово, незавършено, неумело произведение“. Въпреки

---

<sup>117</sup> Исак Езрович Дуван-Торцов (1873–1939) е кримски евреин, актьор в МХТ и режисьор в театър „Соловцов“ в Киев. Емигрант е в България от 1919 г. и главен режисьор на НТ в периода 1920–1921.

това поетесата отбелязва, че драматургичният текст е интересен с поставянето на въпроса за националната идентичност. Голямо внимание отделя на персонажа на Омуртаг и народопсихологията на българския етнос. Авторката разсъждава и по темата за религиозността и морала на българите. Мистичната линия в образа на Омуртаг хан според нея не е достатъчна, за да тушира недостатъците в изграждането на протагониста. Сава Огнянов (Омуртаг) е „премного модерен, културен, а Омуртаг е – земна сила“. Дора Габе открива политически внушения в пиесата, което ѝ придава „журналистически характер“. В стилистично отношение определя езика като „неиздържан“, тъй като режисьорът съчетава неподходящо „архаични думи“ с „чисто вестникарски изрази“.

В отзыва за постановката на Леонид-Андреевата пиеса „Тоз, който получава плесници“ важно място заема темата за цирка, където преминава действието. Анализирани са обстоятелствено драматическите персонажи, като през тях се разчита смисловото послание на спектакъла. Открояват се ключови моменти в изпълнението на актьорите. В духа на традиционната театрална критика Д. Габе предлага по-добри сценични решения в играта на някои от актьорите. Модерната същина на пиесата със заложената в нея метатеатралност възпрепятства рецепцията и оценката на авторката.

С по една рецензия на страниците на списанието се появяват актрисата от НТ Здравка Стойнова, поетесата Илина Петрова<sup>118</sup> и философът Петър Йорданов. Рецензията за пиесата на Бърнард Шоу „Света Йоанна“ (15, 3) от Здр. Стойнова е в съавторство с Вл. Василев (П. Рудевец). Според критическата оценка спектакълът е неуспешен, тъй като актьорската режисура на Г. Стаматов не успява да пресъздаде специфичната атмосфера от пиесата на английския драматург. Той „игнорира автора“ и вместо „експозиция на мирогледи“ се представят неясни и „неизразни диалози“. Ироничният и парадоксален стил на Шоу се изгубва, като самият сюжет и конфликт остават неизяснени: „Св. Йоанна“ не е разбрана, изместена е от истинския ѝ драматичен стил: вместо една философска – една патетична пиеса“. Мнението на авторите е, че „никога Народният театър не е изневерявал на един автор, тъй както сега на Шоу“.

Специалист в областта на италианската култура, Петър Йорданов рецензира друга пиеса на Шоу – „Ученикът на дявола“, в текста си „Преображението на Шоу в Народния театър“ (20, 9). Той интерпретира творбата като „сериозна психологическа пиеса“ и отрича прочита на Хрисан Цанков като „политически фарс“. Йорданов анализира скептицизма на персонажите и търси проявите на „иррационалния човек“ в тях. Характерна черта в поетиката на Шоу според неговия прочит е „изненадата и свободата в човешките действия“. Критикът защитава своята теза за психологизма в пиесата. Обръща внимание и върху актьорската игра – Ив. Димов (Ричард) „спасява образа

<sup>118</sup> Илина Петрова (1910–1981) е дъщеря на големия художник Никола Петров, завършила образованието си по литература и чужди езици в Константинопол колидж в Цариград. През 30-те години на XX в. тя се изявява в сферата на поезията, на театъра и изобразителните изкуства.

с едно лично вживяване“; а повечето актьори, подчинени на режисьорското тълкуване, се разминават с представата на Шоу. Преводът не е от оригинала на пиесата и театралната програма представя невярно развързката на действието<sup>119</sup>. На финала се открива известна политическа актуализация на драматургичния текст и иронично се припомня отношението на английския писател към Балканите: „Бърнард Шоу написа вече за България една пиеса, в която са казани жестоки и горчиви неща. Ако би могъл да види „Ученикът на дявола“ върху сцената на Народния театър, той би създал вероятно една нова духовита комедия.“

Илина Петрова коментира Шекспировата комедия „Както ви се харесва“ под режисурата на Б. Дановски (17, 4). Тя оценява работата на режисьора, който „чувства и разбира разликата между двата свята“ – на фантазията и настоящето. Прочутата Шекспирова мисъл „Целият свят е сцена“ е превърната в основен идейно-естетически код на спектакъла. Открити са изпълненията на З. Йорданова (Розалинда) и К. Кисимов (Шутът). Режисьорът твърде силно се увлича от игровия характер на комедията и авторката открива „претрупаност“ и „нестройност“ в някои от сцените. Въпреки това тя адмира движението между двете естетически реалности – на въображението и действителността, което превръща спектакъла в „едно истинско театрално представление“.

В списанието публикува и младият журналист К. Антилов<sup>120</sup>. В рецензията си „16-тото представление на „Калин орелът“ (22, 9) критикът разсъждава върху два проблема: за художествените несъвършенства на драматургията, характеризирани като „пиеса без център, без вътрешна спойка на събитията, без идейно съдържание“, от една страна, и за сценичния успех на произведението. Той се дължи на един познат психологически синдром, заложен във възприятието на публиката за лесната и бърза идентификация на конфликти и персонажи и описан подробно от Антилов. В основата му са лесно разпознаваемите от зрителите модели на мелодраматичното и сантименталното, способни да разтърсят душите им без търсенето на по-високи естетически стойности в спектакъла.

Парадоксалното е, че и през 1941 г. възрожденският модел „Многострадална Геновева“ продължава да функционира безотказно сред театралната маса, защото залага на стабилизиращи в националното съзнание патриотични и трагични идентификатори. Този тип рецепция – да се проблематизират съществени моменти на пропуски и сполуки в литературния и сценичния текст, проличава и в следващия критически материал на К. Антилов „Неразбрана пиеса“ (23, 5). Театралната му рецензия за пиесата на английския дра-

---

<sup>119</sup> В този период програмите на представяните спектакли в НТ съдържат кратко резюме на съдържанието на представленията.

<sup>120</sup> К. Антилов е псевдоним на Цвети Савчев Иванов (1914–1950) – журналист и политик социалдемократ. От 1940 г. ръководи издателство „Хемус“ и е главен редактор на партийния вестник на социалдемократите „Свободен народ“. След 1944 г. попада под репресиите на комунистическата власт. Въдворен е в лагерите „Богданов дол“ и „Белене“, където умира.



матург Артър Пинеро „Втората жена“ поставя въпроса за „неравния брак“, за условностите на морала и социалните предразсъдъци във висшето общество, които поставят на изпитание дълбоките чувства и страсти на героите. Липсата на разбиране и сценично тълкуване на тези основни сюжетни моменти на пиесата от режисьора Борис Борозанов води до размиване на заложените психологически потенциал и трагизъм в текста. Побългареният продукт се явява сценична карикатура на оригиналната пиеса: „Добрата пиеса на Пинеро е станала неузнаваема, благодарение на сценичното ѝ побългаряване от режисьора Борозанов“. Младият критик отново актуализира „режисьорския въпрос“ в НТ и остро реагира на липсата на професионализъм в театралните представления: „Време е да престанат да се правят публични опити с нови и неподготвени режисьори“.

Повече от две десетилетия „Златорог“ функционира и като пълноценно театрално списание, което запознава българската публика с европейските тенденции в областта на естетиката и поетиката на драмата и театъра, следи отблизо съвременните явления в световния театър и задава нова ценностна театрална парадигма. Създаването на външен контекст за развитието на родното театрално изкуство обогатява не само списанието, но дава отговор на редица въпроси, които младата българска театрална култура си задава.

Освен своята дескриптивна функция списанието разгръща и прескриптивна функция, като наблюдава отблизо развитието на Народния театър – водещ национален театрален институт. Стратегическа цел на Вл. Василев е да превърне първата ни сцена в образец за развитието на театъра у нас и чрез оперативната театрална критика той създава широка платформа за критическа рецепция на театралния живот между двете световни войни. В разработването на разгледаните рубрики, в привличането на сътрудници, в изграждането на многопрофилния театрален отдел на списанието личи високата отговорност на главния редактор към театралното изкуство като важен механизъм за формиране на национална идентичност и интензивен духовен живот на българското общество между двете световни войни.

## ЛИТЕРАТУРНАТА ИСТОРИЯ И КРИТИКА В „ЗЛАТОРОГ“

Списание „Златорог“ поставя неизменно в центъра на вниманието си българската литература, нейните проблеми, традиции, развитие, постижения и слабости, нейните идейни и стилови особености, връзките ѝ с чуждите literatury и с другите изкуства и т.н. През целия двадесет и четири годишен период на издаване на списанието главният редактор Владимир Василев<sup>1</sup> определя художествените му позиции не с декретни текстове, а с полемични критически студии и статии, с портрети и рецензии за български писатели. Той привлича за сътрудници на „Златорог“ най-изявените български творци и сам публикува тук най-значителните си критически творби. Знакови за него са толерантността, необвързаността с каквито и да е политически партии, талантът, обективността и солидната литературна и изкуствоведска подготовка.

### ПОГЛЕД НАЗАД – ЛИТЕРАТУРНО И КУЛТУРНО ИСТОРИЗИРАНЕ

Първата годишнина на списанието е своеобразно програмна, тъй като тя поставя стабилното начало на пътя в развитието му през годините. Ако съдържанието ѝ като цяло е много свързано с равносметката от току-що отминалите войни, с драмата на националното, с общностното и колективно-то, тук поезията внася своеобразен контрапункт. Тя е вгледана в личностното и индивидуалното. Имената на поетите от тази годишнина – Дора Габе, Мара Белчева, Пенчо Славейков, Йордан Стубел, Николай Лилиев и Йордан Стратиев, свързани с традицията на индивидуализма в българската поезия, потвърждават това. До голяма степен същото се отнася и за литературноисторическите и критическите текстове, посветени на поезията. Текстовете за Добри Чинтулов, Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков, П. К. Яворов, написани от Васил Пундев, Боян Пенев, Малчо Николов, Владимир Васи-

---

<sup>1</sup> Преди да започне да издава „Златорог“, Вл. Василев публикува рецензии в сп. „Светлина“ (1900), „Българска сбирка“ (1904), сътрудничи в сп. „Мисъл“, където пише статии за Елин Пелин, Иван Вазов, Антон Страшимиров, П. К. Яворов. От 1905 до 1914 г. сътрудничи и в сп. „Демократически преглед“.

лев сякаш са изчерпали възможностите на позитивисткия подход в персоналистичното осмисляне, описване и подреждане на ценното в литературната традиция. То е обгледано с ясните критерии на историческата дистанция и към него се подхожда обективно – отвъд митологизации и демитологизации, отвъд пристрастия и крайности. Отделяйки достойно внимание на Вазовия литературен принос, списанието смирява на страниците си спора „млади и стари“ и дилемата Вазов – Славейков, без да заличава различията помежду им. Тъкмо обратното, подчертавайки различията, изданието цели да види и формулира богатството на българската литературна палитра, в която от контрастите и ярко различните тонове постепенно се създават и онези неповторими и уникални нюанси, които съответстват на големите имена в поезията.

В този дух, по подобаващ почтителен начин е отбелязана 50-годишната творческа дейност на патриарха на българската литература и неговата 70-годишнина с кратката, но точна, съдържателна и емоционално балансирана статия („Вазов“, 1, 8) от Коста Кнауер, датирана с годината 1914 (напомняща заедно с името на автора ѝ за списание „Звено“ и неговия литературен кръг<sup>2</sup>). Малчо Николов му е посветил статията „Най-хубавият роман на Вазова“ (1, 8). Текстовете и на двамата автори са утвърждаващи, разкриват без екзалтации и патетика стойностите във Вазовото творчество, спецификата на таланта на поета и писателя, особеностите на социума и на обществената рецепция в историческия момент, характеристиките на диалога между обществото и неговите духовни водачи. Малчо Николов разглежда романа „Под игото“ през призмата на утвърдено в годините литературно явление и търси обяснение на неговата популярност сред няколко поколения български читатели, въпреки недостатъците му, които не премълчава. Той посочва, че и „Под игото“, „макар и най-хубав“ роман на поета, носи характерните слабости на неговия наратив – липса на задълбоченост и психологизъм, липса на логика в поведението на персонажите, изобилие от литературност и декламации. Сравнявайки го с епоса на П. П. Славейков „Кървава песен“, той установява, че Вазов страда от „изобилие на лекото“, докато вторият – от „обилие на сериозност, рефлексивност и отвлеченост“. Така на възникват на времето и опита са уравновесени аргументите на двамата дългогодишни опоненти на литературното поле.

Васил Пундев е автор на възторжена рецензия за последната стихосбирка на поета „Люлека ми замириша“ (1, 1). Авторът споделя голямата изненада, която Вазов извиква в читателската публика с тази книга – от една страна, с „поетическия изказ“ и „техниката, неотстъпващи на модернистичното майсторство“, от друга – с „интимния живот на душата“, до този момент старателно таен зад „външни поводи“. „Това е вечерта на плодотворен ден, тиха и хубава есенна вечер, когато по широкия небосвод и в душата просияват,

---

<sup>2</sup> Много от авторите на това кратко просъществувало издание след войните стават сътрудници на сп. „Златорог“ – Н. Лилиев, Г. Райчев, Й. Йовков, К. Константинов, а творчеството на загиналия на фронта Д. Дебелянов е високо оценено от Вл. Василев и други критици на списанието в поредица от статии, посветени на българската поезия преди и по време на войните.

може би за последен път, лъчите на слънцето и красотата. „Какъв хубав *заник*“, накрая възкликва той с Вазовата дума.

По време на всенародно и шумно отбелязания юбилей на Вазов отново В. Пундев рецензира обстойно три от многото юбилейни сборници, издадени по този повод: на СБП, под редакцията на Ал. Балабанов, Н. Атанасов и Д. Подвързачов и издателство „Цвят“<sup>3</sup>; на Всемирната книжарница под редакцията на Хр. Цанков<sup>4</sup> и третия – на БАН, подготвен от юбилеен комитет, сформирани измежду българските учени, писатели и художници, под редакцията на Ст. Романски, издание на съединените книгоиздателства<sup>5</sup>. След критическата си констатация за голямото бързане в издаването им, както и на „безконтролното венцехвалене“ на Вазов със слаби стихове, той се спира на няколко основни статии в тях. В първия сборник обръща внимание на статията на проф. Ст. Младенов, занимаваща се с проблема за противопоставянето между Пенчо Славейков и Вазов, обявявайки го за изкуствено и привидно. Васил Пундев разглежда противопоставянето на двамата автори в ценностен план и го формулира като необходимост за осмисляне на литературната ни история, тъй като то очертава „основните посоки в развитието на нашата художествена литература“. Във втория сборник рецензентът се спира по-аналитично върху статиите на Д. Кьорчев и К. Христов, като ги обявява за помпозни и много слаби. Оценява най-високо третия сборник поради неговата подреденост и изчерпателност на библиографската информация, която той съдържа и го прави полезен за бъдещите изследователи на Вазов; спира критическото си внимание и върху статията на Божан Ангелов „Театърът на Вазов“ и на М. Арнаудов „Вазов за своето творчество“, в които открива добре поставена проблематика и интересни наблюдения. Но тъжната констатация на рецензента в края на краищата е, че и трите най-важни сборника, посветени на Вазовия юбилей, са фактически чужди на най-ценното, създадено от поета, че след 50 години творческа дейност той е останал недостатъчно разбран.

Десет години след смъртта на Вазов името му се появява в „Златорог“ в статията на Ст. Попвасилев „Пътните бележки на Вазова“ (12, 7). Очевидно е насочването към по-малко забелязвани от критиката негови произведения, стремежът да се даде на читателя оценка за нещо не толкова познато в многостранното творчество на писателя, обявен приживе за класик на родната литература. Авторът изненадващо започва с посочване на пътните бележки в първата белетристична творба на Вазов – мемоарния очерк „Неотдавна“ (1881), като така въвежда в темата за Вазовата любов към родната природа, проследявайки я нататък в пътеписите му и пейзажната му лирика.

През годините следват статии върху конкретни мотиви и произведения на писателя: обзорната статия на Ал. Филипов „Вазовата проза. Общи чърти“

---

<sup>3</sup> Сборник [на] Съюз[а] на българските писатели. Ред. Ал. Балабанов, Н. Атанасов, Д. Подвързачов. – София, 1920.

<sup>4</sup> Иван Вазов 1870–1920. Юбилеен сборник. Под ред. на Хр. Цанков. – София, 1920.

<sup>5</sup> Иван Вазов. Живот и творчество. За 70-год. от рождението му. От юбилейния к-т на БАН и Съюза на бълг. учени, писатели и художници. Под ред. на Ст. Романски. – София, 1921.

(15, 2), „Поет и народ“ (16, 6) на М. Караджова и „Вазовите „Чичовци“ (18, 4) на Малчо Николов.

За двадесетгодишнината от смъртта на Вазов (1941) най-напред се появява литературноисторическият шрих „Вазов и Величков като политици“ (22, 1) от Михаил Маджаров. Този текст е част от спомените на Маджаров за времето на Източна Румелия, за нейния замисъл и първоначално устройство и за приятелството му с Иван Вазов<sup>6</sup>. Това е портрет на поета отблизо. Авторът оценява накратко не толкова литературното му дело, колкото неговото значение като личност и творец. Описва наблюденията си върху характера, психиката, вкусовете на поета; оценява положително участието му в политиката като министър на образованието в кабинета на К. Стоилов през 1898 г. Прави сравнение в това отношение между Вазов и приятеля му Константин Величков.

На същата тема е дългата и скрупулъзно написана от историческа гледна точка статия на съвсем младия тогава Богомил Нонев „Вазови критични в Източна Румелия“ (22, 8). Едно ново поколение с нов поглед към литературното минало се вглежда в творчеството на народния поет и търси нови, неопитвани ракурси в изследователските си опити. Текстът разкрива шрихи не само от културното и литературно присъствие на Вазов в Пловдив, но вади наяве и педантично анализира текстове на критиците му, визиращи този период от обществената и литературната му дейност.

Литературното минало има неголямо, но редовно отделено място в списанието през всичките му годишнини. Различни поколения литературоведи засвидетелстват интереса си към него, опитват различни подходи – исторически, аналитични, съпоставителни. На фокус е художествената словесност от фолклора и средновековната литература, през представители на Българското възраждане, до творци от следосвобожденската епоха. Започнахме прочита му от страниците, посветени на юбилея на Иван Вазов и заради изчерпателността на представянето му в критическите публикации в списанието продължихме темата. Но други фигури от миналото са по-важни за златорожци и те много по-често са в техния (и нашия тук) фокус на вниманието по-нататък.

В ценностната скала на „Златорог“, относима към литературните предходници, се нареждат най-високо Христо Ботев и творците от кръга „Мисъл“, както и онези съвременни автори, следващи и обогатяващи техните традиции.

Още в първата годишнина на „Златорог“, Боян Пенев публикува своята статия „Христо Ботев“ (1, 5), която е първа в поредицата от негови статии за поета, поместени в списанието<sup>7</sup>. За автора Ботев е най-интересната, противоречива и впечатляваща фигура сред множеството големи имена на Българското възраждане. Нашият поет е равностоен с творчеството си и революционното си дело на широко известните европейски борци за национална независимост от същата епоха като Петьофи, Мацини, Гарибалди. В следва-

<sup>6</sup> Михаил Маджаров е автор и на още един спомен за Вазов, публикуван по-рано – „С Вазов в Италия“ (9, 9–10).

<sup>7</sup> По-късно тя е препечатана и в т. IV на неговата „История на новата българска литература“ (София, 1936, с. 1441–1493).

щи годишнини на списанието професорът детайлно разработва и представя културната значимост на тези съответствия за българската история. В тази първа статия той разглежда личността и поезията на Ботев като неразривно свързани, като произтичащи една от друга същности. Чувство, воля и дело са качествата на Ботевата личност, които се проявяват в характера му и са в основата на подвига му и на величавия, трагичен край на неговия живот.

По повод 50 години от гибелта на Христо Ботев списанието му посвещава цяла книжка (7, 5–6). В нея, освен спомени на Ботеви съвременници за поета революционер, са публикувани и редица текстове, които дискутират от различни ракурси творчеството на гениалния българин. Боян Пенев участва с две статии: „Меркантини, Ботев и Пенчо Славейков“ и „Де и как е загинал Ботев“. Двата текста са своеобразно свързани помежду си. Първият поставя смъртта на поета в исторически и литературен контекст. Той подсказва за морален избор, но и за смъртта като артистичен жест, като реализирана на дело представа за геройска смърт (Пенев нарича това „трагична мечта“). Става дума за описания от Херцен в „Былое и думы“ подвиг на италианския революционер Карло Пизакане, който нашият поет е повторил. Чрез книгата на Херцен, която „е чел с увлечение“, Ботев се е запознал и със стихотворението на Луиджи Меркантини (1821–1872) „Събирачката на класове от Сапри“, посветено на Пизакане, и е превел през руския му превод няколко строфи за мото на статията си „Петрушан“, написана по повод три години от подвига на Хаджи Димитър и Стефан Караджа. В статията си Б. Пенев посочва подчертано преките заемки на Ботев от публицистиката на Херцен. Същото стихотворение на Меркантини е вдъхновило по-късно и П. П. Славейков за написването на стихотворението „Сто двадесет души“ от антологията му „На Острова на блажените“ (1910).

Във втория текст – „Де и как е загинал Ботев“ – Б. Пенев описва своята експедиция по стъпките на Ботевата чета в Балкана, проведена по спомените на все още живите тогава съвременници на поета революционер и евентуални очевидци на неговата смърт. Целта е била да се установи точно лобното му място, което се оказва трудно. Като съпоставя разказаното от все още живите свидетели с биографията на Христо Ботев от Захари Стоянов, Пенев установява, че в нея авторът се е придържал стриктно към достоверните си източници тогава и добросъвестно е посочил невъзстановимите по-късно подробности от събитието. Трудността да бъдат изяснени обстоятелствата около Ботевата смърт довежда изследователя до изграждане на логични предположения.

Интересна публикация в паметната книжка за поета е и статията „Поезията на Ботева“ (7, 5–6) на италианския славист и българист Артуро Крония (Arturo Cronia), преподавател в Рим и автор на няколко книги върху българската литература и история – за Иван Вазов и за богомилството. Авторът е представен накратко в рубриката „Бележки“. Изрично се споменава, че текстът е написан на български специално за „Златорог“. Статията е възторжена, Ботев е поставен до големите имена на италианското освободително и обединително движение Гофредо Мамели, Антонио Фрати, Феличе Кавалоти.



В паметната книжка участват още Борис Йоцов, проф. Ст. Младенов, Ангел Каралийчев, Георги Цанев, Михаил Димитров и Вл. Василев. В статията си „Хаджи Димитър“ и народната песен“ (7, 5–6) Борис Йоцов, привеждайки много примери за директното въздействие на народната песен при изграждането на стихотворението, се противопоставя на твърденията на Пенчо Славейков за влиянията на Лермонтовото стихотворение „Сонь“ и на Хайнеовото „Die Nixen“; проф. Ст. Младенов в „Новобългарската реч у Ботева“ обявява езика на Ботев за „всебългарски“ и се противопоставя на тенденцията да се „редактират“ неговите текстове според книжовната норма.

В статията си „Христо Ботев“ (7, 5–6) Михаил Димитров разглежда въпроса за мирогледа на Ботев като резултат на епохата, в която е живял поетът революционер. Времето на Ботев, 60-те години на XIX в., поставя големи въпроси пред човека не само у нас в България, но и в Русия, където той получава своето образование, и в Европа, която тогава е разтърсена от национални революционни движения. „Гениалните му заложби и всестранната му даровитост направиха от него най-пълното и ненадминато по своята цялост и красота въплъщение на епохата“. В мисленето си Ботев „не отделя политическия въпрос“, въпроса за националното освобождение, от „социалния“. Но заедно с това: „В мирогледа на Ботев и в начина на поставяне на отделните въпроси е отделено широко място за ролята на отделната личност. Откъм тази страна цялата епоха може да се характеризира с думите на един от Ботевите съвременници: епоха през която изникна въпроса за **историческото значение на инициативната личност**“ (подч.а., М. Д.). Поставянето на въпроса така предполага и създаването на „особено **самочувствие**“ в „призиваните натура“. За смъртта на поета заключението на автора е интересно и диалогизира с други материали в юбилейната книжка (като на Боян Пенев например): „Издигнал се до висотата на исторически чувстваща личност, Ботев вижда, че осъществението на голямото му призвание му обещава ранна смърт. И поетическото му въображение рисува смъртта с ненадминат лиризм и широта на съзерцанието. Смъртта за него става израз на подвиг, който води към безсмъртие, а не наложено самопожертвование“... „Творчеството му не само се подчинява на самочувствието на човека и бореца в него, но е същевременно най-високият израз на това самочувствие. Оттук иде и тясно неразкъсваемо единство между човека и поета у Ботев.“

В статията си за Херцен и Ботев<sup>8</sup> (7, 5–6) Георги Цанев също както Боян Пенев се спира, но от друга гледна точка, върху голямото влияние на руския революционер и мислител Херцен върху мирогледа и оформянето на нашия

---

<sup>8</sup> Преди тази публикация, в началото на същата годишнина Георги Цанев влиза в полемика за Ботев („Една статия за Ботев“ – 7, 1) със статията на Людмил Стоянов „Христо Ботев като литературен критик“, публикувана в сп. „Българска мисъл“. Тонът е изключително критичен от самото начало. Подобно на Б. Пенев Цанев упреква Л. Стоянов в литературноисторическо невежество, в срамно непознаване на фактите – и не само на тези, свързани с историята на руската революционна и обществена мисъл, но и на текстовете и дейността на Ботев. Георги Цанев пише за Ботев информирано, задълбочено и исторически обективно.

поет. След като най-общо посочва биографичните свидетелства за информираността на Ботев за социалните революционни движения и идеи на неговото време, за европейските и руските книги и брошури, които е получавал и следил, той коментира главно социалните и революционни идеи на Херцен, конкретно повлияли върху журналистическите му текстове, и дава за пример статията „Вчера, днес и утре“, в която Ботев развива идеите на Херцен от брошурата му „Руский народ и социализм“.

От Херцена Ботев се е влиял не само идейно. От неговите съчинения той е черпил богати познания по обществената наука или „Физиология на народите“, както сам се изразява (тоя термин се среща често у Херцена). По тях е изучавал живота на големите европейски революционери, изобщо, революционните движения в Европа, особено в Италия. Обширните разкази на Херцена за Гарибалди, Мацини, Орсини и др. са го изпълвали с благоговееен възторг към тия херои. Нему дължи, струва ми се и предпочитанието на Швейцария. Според спомените на Дим. Ночев Ботев харесвал тая страна. От живота на Херцен знаем, че той обичаше Швейцарската република и стана най-после неин гражданин, а в „Былое и думы“ има много описания и похвални отзиви за нея. Като знаем мечтите на Ботева за балканска федерация, лесно е да се досетим, че не ще е могъл да ги отмине равнодушно. Не напразно и Каравелов, който също е познавал съчиненията на Херцена, а може би и него лично, е искал да се уреди България по образец на Швейцария.

В „Личност и легенда“ Вл. Василев разграничава поетическия талант и идеите на Ботев, като пише, че идеите у Ботев имат „вторично значение“, че и без тях той „би обичал и мразил не по-малко силно“, че и без тях „бурната му чувствителност би го завела на Волът“. Критикът се противопоставя на опитите да се пренасят идеите на поета в съвременността и да се актуализират. За него „личността и делото на Ботев стават мит“: „И неговото име, след като бе едно знаме, става – една вяра.“

Есето „Загубената родина“ (7, 5–6) на Ангел Каралийчев, както и стихотворението на Багряна в същия брой, е посветено на ширещата се тогава мълва всред хората, че Христо Ботев е все още жив и се е слял с простия народ, гледайки отстрани своите чествания, инициирани и провеждани от властващите политици и търговците.

През 1930 г. Малчо Николов публикува статията си „Жив е той, жив е“ (11, 5–6), с която се обявява против банализираното учебникарско тълкуване на Ботев и „най-хубавата му песен“ „Хаджи Димитър“. Неговият анализ има за цел да възстанови високото и подобаващо място на творбата в родната поетическа традиция. Николов припомня критическите текстове за нея на Вазов и Пенчо Славейков, следва и лично свои интуиции и наблюдения върху стиховото ѝ съвършенство, за да заключи на финала, че в нея „се таи нещо, което като че ли не подлежи на никакво определение, и което, според схващането на Анри Бремон, е несъмнен белег на най-висша и „чиста“ поезия“.

На Ботевото дело като развитие и нов етап на революционната стратегия и идеология в българските борби за национална независимост са посветени също двете публикации на Иван Хаджов: „Ботев и Раковски“ (16, 3) и „Образът на хайдутина у Ботева и Раковски“ (16, 6). Проследена е нишката на приемствеността във формирането на българското самосъзнание и национално самочувствие, така силно проявена във връзката „Раковски – Ботев“, двама съвременници на бележита българска епоха.

Както вече беше посочено, другите важни фигури от близкото културно минало, към които „Златорог“ се отнася със синовна привързаност и признателност като към предходници, са представителите на кръга „Мисъл“. На тях са посветени редица отделни статии, интерпретиращи различни аспекти от творчеството им; често за тях се пише и в обзорни или тематично-проблемни текстове. Обичайно е, когато критически се отбелязват нови автори и явления – особено в поезията, те да се мерят с постигнатото от Славейков и Яворов. Изобщо четворката от „Мисъл“ е поставена на висок пиедестал от „Златорог“, превърната в мяра за висока национална художествена ценност.

Най-много публикации са посветени на Пенчо Славейков. Още в първата годишнина на списанието са припомнени две емблематични негови статии – „Толстой“ (1, 3) и „Заратустра“ (1, 9). Между тях, в средата на годината Боян Пенев пише рецензия за немското издание на „Книга на песните“ (1, 5) от 1919 г., в превод на Георг Адам, което критикът сравнява с предшестващото го английско издание, оценено от него като по-добро. По същото време самият Б. Пенев редактира посмъртното, второ българско издание на „Книга за песните“, излязло през 1921 г., и високите му изисквания към представянето на тази Славейкова антология в чужбина са аргументирани и основателни. След рецензията на Б. Пенев се публикува и статията на Малчо Николов „Хайне и Славейков“ (1, 6), в която са сравнени Славейковите преводи на стихотворения от Хайне с немските им оригинали и са направени изводи за влиянието на Хайне върху младия Славейков. През 1921 г. тленните останки на Пенчо Славейков са пренесени в България и на 22 юни с.г. са препогребани. При полагането им Боян Пенев произнася прочувствено слово, със заглавие „В родната земя“ (2, 6) публикувано в „Златорог“ заедно с текст от ръкопис на поета, означен като първи вариант (според бележката на редактора) на предговора към „На Острова на блажените“ (2, 6). Първият проникновен прочит на Славейковото творчество след „завръщането“ на поета на родна земя в списанието прави Спиридон Казанджиев. В студията си „Индивидуализмът на Пенчо Славейков“ (2, 8) той разглежда неговата личност като гранична фигура на синора на две исторически епохи в развитието на българската култура и общество. До Славейков „поезията ни живееше в настоящето на нашия национален живот и съзряваше неговото минало“ – пише Казанджиев и се съгласява с поета, че „нашето възраждане, възраждането на нравственото ни съзнание, не само че не е свършено, но тепърва сега започва“. И то започва именно с неговото дело, което „стои на прага на това възраждане“. Авторът определя творчеството на Славейков като „пробуждане“, което бележи края на наивния характер на нашата поезия. Той формулира Славейковия

индивидуализъм след детайлно вглеждане и анализ на неговите вътрешни духовни опори – силната му личност, голямата му дарба, неуморно търсещия му дух, и външните стимули – европейското образование и култура. Индивидуализмът на Славейков, според Казанджиев, не е просто отрицание на колективизма, на установеното и заварено статукво в българската литература и култура, а нова посока на развитие, която поставя в центъра на ценностната система човешката личност. Славейков издига в култ силната личност, в духа на Ницше, която се изгражда и постига хармония в борба със собствените си вътрешни противоречия и съмнения; която постига своята мисия – на „жрец и воин“ – преминавайки през страданието и превъзможвайки го.

В студията на Казанджиев е отделено полагащото се място на чуждите влияния върху изграждането на Славейков като личност и творец – през епизодичното влияние на руската литература до солидното присъствие в неговото творчество на немската философска и художествена култура във всичките ѝ жанрове и конкретно в литературата – на Хайне, Гьоте и Ницше. Но с прецизния си и убедителен анализ Казанджиев убеждава, че „Европейската култура не отвлича Славейкова от родината му, а го връща към нея. Тя избърсва само нечистия прозорец на душата му, за да вижда през него целия свят.“ Индивидуализмът на Славейков, за разлика от този на Ницше, е с „умерен характер“ и пропит от „националния дух“. Неговото „етическото значение“ според Казанджиев „трябва да се търси в хероичния патос на домогващата и възвисяваща се личност“

В третата годишнина Малчо Николов публикува аналитичния текст „Кървава песен“ – бит и герои“ (3, 9), в който оценява поемата не само като „величествена картина, в която са възсъздадени най-интересните моменти от националния ни живот“, но и като „философия на събитията, възвишен химн на великото дело и на неговите творци“.

Пет години по-късно личността и творчеството на поета са отново във фокуса на списанието. В статията „Двете антологии на Пенчо Славейков“ (8, 9) Васил Пундев разглежда „На острова на блажените“ и „Немски поети“. Той открива външни и вътрешни прилики между двете книги, проследява и връзките между поетите в тях. Обяснява природата на прозрачната мистификация в първата, като подчертава, че тя е мотивирана и е следствие от продължителната работа на поета върху антологията „Немски поети“. „На Острова на блажените“ е най-зрялата книга на Пенчо Славейков и най-интересната“ – пише Пундев. В тази статия за пореден път на страниците на списанието се дискутира влиянието на Гьоте, Хайне и Ницше върху естетиката и поетиката на Пенчо Славейков и причините поетът да постави себе си в ситуация извън пределите на българската литература. Според Пундев „зад двойниците като самопортрет Славейков дава образа изобщо на българския поет дотогава. Вътрешната игра в книгата е тъкмо във връзките между тия два образа, в загадките за втория, в свеждането на неговата многовидност към чертите на самопортрета. В тоя смисъл книгата е не само сборка от Славейков, а и антология от български поети – такава каквато би трябвало да бъде една антология от тях според поета. Стременията на книгата са твърде

широки, и заедно с това тя има единство, подобно на което не може да посочи никоя дотогавашна книга в художествената литература. Славейков виждаше в себе си отразени или изхождащи всички значителни прояви в нашия духовен живот. Мисълта, че Възраждането ни всъщност сега почва, е в съгласие с това самосъзнание. Той се чувстваше стожер на българската култура.“

В десетата годишнина на „Златорог“ Малчо Николов публикува статията „Пенчо Славейковата проза“ (10, 5), в която подчертава голямата разлика между присъствието и поведението на автора в прозата и в поезията му: „... в олтара на поезията той е строг, тържествен и съдържан. Друг, съвсем друг го виждаме в прозата му. Тука той е напълно свободен и дава размах на цялата си личност, на необикновения си витализъм.“ В същата книжка за прозата и статиите на Славейков пише и Ст. Попвасилев – „Пенчо Славейков и българските филолози“ (10, 7), в която коментира публицистиката на поета, неговия ярък индивидуален стил, изпълнен с ирония и хумор в духа на Хайне. За Пенчо Славейков – подчертава авторът – „филологията не бе граматика, не бе наука за букви“, а „наука за всичко ценно създадено от човешкия дух чрез словото“. В заключение припомня статията му „Език и култура“, поместена в последната годишнина на сп. „Мисъл“ (г. XVII), както и статията му „Българската поезия“ („Мисъл“, г. XVI), в която излага възгледите си за езика и за това, какво трябва да е творческото отношение към него у занимаващите се с литература.

В следващата годишнина е отпечатана статията на Ал. Филипов – „Пенчо Славейков и английската литература“ (11, 4), в която се коментира въздействието на английската литература върху нашия поет – извън влиянията, които е изпитал от руската и немската литература. Авторът припомня ранните му преводи на творби на Лонгфелоу и Бърнс в „Библиотека Св. Климент“, преводите му от Алфред Тенисън в „Мисъл“. Разсъждава и върху непреките влияния на английски поети върху него.

По повод двадесетгодишнината от смъртта на Славейков (1932) обширна статия за него публикува Георги Константинов – представител на следващата генерация литературни критици и изследователи в „Златорог“ – „Пенчо Славейков и нашето време“ (13, 5–6). Текстът прозвучава като опит за възкресяване на отдавнашен предходник, чиято поезия и житейски идеали са останали далеч и „чужди“ на актуалната съвременност, в която „всичко е на дребно – и мислите, и мечтите, и образите ни“, подскачащи „като врабчета по прашните друмища на живота“, за разлика от „мъдрата величавост“ на поета.

Константинов проявява траен изследователски интерес към личността на Славейков и със следващата си публикация – вече по повод 25-годишнината от смъртта му, на която отново е посветена юнската книжка на „Златорог“. Портретната му статия „Пенчо Славейков“ (18, 6) е опит да се очертае както значението на поета за родната поетическа словесност, така и да се открият корените на неговата „мъдра величавост“ (очевидно обикнатото от критика определение).

В същата паметна книжка на списанието Ангел Каралийчев припомня обстоятелствата, при които Славейков е принуден през 1911 г. да напусне

България, за да намери края си в чужбина („Там де се чуе българска реч“ – 18, 6), а Петър Динеков публикува статията „Пенчо Славейков като литературен критик“ (18, 6).

Въпреки че в заглавието става дума за критиката, и Динеков, подобно на Малчо Николов, употребява термина *проза* за всичко в творчеството на Славейков, което не е поезия. Той също е впечатлен от обстоятелството, „че колкото в песните и поемите си поетът е сдържан, изискано отмерен, спокоен, отдаден на поетично съзерцание, взрян в дълбочините на мисълта, толкова в прозата си е темпераментен и жив, нападателен и язвителен, понякога дори невъздържан и груб“. Динеков обяснява тази разлика не с жанровите особености на поезията и прозата, а с отношението на поета към тях. За Славейков „поезията е над всичко“, той пристъпва в нейния храм със „страхопочитание“, като „древен жрец“ отдаден на ритуала. В прозата, в критическите си текстове той е напуснал този храм и е на земята, „превърнал се е в човек като всички“ и може да отпусне гласа си, да говори направо, да не се стеснява от нищо, да бъде пределно искрен. Той става „независим и свободен“, не го занимават „никакви традиции и предразсъдъци“. Погледът към литературно-критическото дело на Пенчо Славейков в тази кратка статия е направен от висока, обобщаваща гледна точка, но е прецизен и точен.

Следва статията на Веселин Стоянов „Пенчо Славейков и художествената ни песен“ (18, 6), за която стана дума в раздела за изкуства.

Последната публикация за Славейков в „Златорог“ е статията на Петър Йорданов „Пенчо Славейковите „Химни за смъртта на свръхчовека“ (19, 6) – за произведението, което „еднакво принадлежи на литературата и философията“. Критикът разглежда тази част от творчеството на поета като израз на религиозните и философските му възгледи за света и човека. Тръгвайки от тезата за генетичната, т.е. вечната връзка на изкуството с религията и философията, той си поставя задачата да очертае специфичната проява на тази връзка във възгледите и творчеството на Пенчо Славейков. „Голямата и сериозна литература е била винаги по-близкия път на философията до човешкото сърце“, „една и съща тъга и една и съща размисъл хранят и философията, и литературата...“

Петър Йорданов определя Славейковите „Химни за смъртта на свръхчовека“ като „метафизичен блян“, възникнал „на границата между известното и неизвестното“, като родени „не от вярата на религиозния, а от недоволството на мислителя“. Събрали в едно цяло терзанията на ума и вълнението на сърцето, те изразяват представата за „непрекъснатото възвръщане на ума към Бога“. Според критика те най-точно отразяват и описват „оригиналната“ концепция за Бога на самия Славейков. Проследявайки изворите на тази концепция, той формулира мястото на нашия поет сред имената на големите европейски мислители: „Като Хегеля той вижда същината на историческия процес в едно постепенно развитие на съзнанието. Като Спиноза той чувства и нарича света обожествен. Като Хердера свързва човека с трансцендентния свят. Като Шопенхауера намира в живота проявите на една трагично неутолена и неутолима воля. Като в индуската философия говори за измъчен и



страдащ Бог. Като Ницше – търси Сврѣхчовека. Като Тургенев – проповядва мъдра радост от живота.“ Но като краен резултат Йорданов установява, че образът на Бога в мислите и представите на Славейков, така както той присъства в неговите „Химни“, е един личен Бог, защото Славейков „отива по-далече от идеите, които намира“. Славейковият Бог е не само духовна, но и телесна субстанция, „гигантски свършен праобраз на човека“ – като в Библията. Пантеизмът на Славейков, за разлика от този Спиноза, прави разлика между Бог и Природа. Природата, цялата вселена като творение на Бога, според поета, е възплъщение на божествената душа. И тук той споделя ренесансовото схващане за Бога като творец, художник, артист. А под влияние на индийската метафизика неговият Бог е страдащ от несвършенството на своето творение. Космогонията на „Химните“ преминава във „философия на историята“, в размисъл за връзката между човека и Бога, за възплътения в човека творчески дух и творческа воля, следващи Божия промисъл. И тук се явява Славейковият сврѣхчовек, който подобно на Ницшевия е привързан към земята, но за разлика от него, не е атеистичен, а проводник на божественото предопределение.

За културното присъствие на Пенчо Славейков и литературния му принос в по-широк общославянски и европейски контекст свидетелстват публикациите на славистите Йозеф Пата („Пенчо Славейков в Чехословашко“), Хенри Бернард („Един от тези, които са без късмет“) и Владислав Бобек („Символичното значение на главните лица в „Кървава песен“), поместени също в паметната книжка по повод 25-годишнината от смъртта на поета (18, 6).

През юни 1921 г., освен костите на Славейков, са препогребани и останките на Петко Тодоров, другия негов спътник от кръга „Мисъл“, починал от туберкулоза през 1916 г. в Швейцария. В споменатата юнска книжка е поместена (според бележка на редакцията за пръв път) неговата публична беседа „Стихията на художника“ (2, 6), посветена на Лев Толстой и четена (пак според бележката) през 1910 г. на паметното събиране, устроено по повод смъртта на руския писател. Още в следващата книжка е публикувана аналитичната статия на Малчо Николов „Идилиите на П. Ю. Тодоров“ (2, 7), посветена на „своеобразното раздвоение“ на писателя: „От една страна, неговата тиха мечтателност го влечеше към идиличната поезия на селския живот с неговото спокойствие и хармония, а от друга – омаян от възможността на смелите индивидуалистични възгледи за живота, нему се искаше да стане темен изразител и ревностен пропагандатор.“ Малчо Николов, в младежките си години<sup>9</sup> голям почитател на Петко Тодоров, е преосмислил значително своя юношески възторг, когато пише статията си за него. Тук критикът разглежда раздвоението на писателя като причина колкото за успехите, толкова и за несполуките му като белетрист и драматург. Петко Тодоров, подобно на Пенчо Славейков, познава и широко използва мотивите, езика и стила на народната песен и легенда, но често загубва мярката – подчертава М. Николов. Прекомерната употреба и стилизация на фолклора прави стила му маниерен и

<sup>9</sup> Вж. Николов, М. Житейски и литературни спомени. – София, 1962, с. 75.

изкуствен. С това своеобразно раздвоение у разказвача той обяснява наличието на „особена смес от разнородни и непримирими“ помежду си елементи в неговите идилии, имайки предвид най-вече противоречието от сблъсъка на фолклорното и модерното. Но въпреки тази слабост (която поставя началото и на нови пътища в българската проза), критикът заключава, че Петко Тодоровите идилии въздействат със своите „интимни образи и картини на блаженото старо време и идиличния селски бит“. На тази теза е подчинен конкретният анализ на идилията „Орисници“, „Една“, „Змейно“, „Сенокос“, „Мечкар“, „Дрямка“, „Гусларева майка“, „В Гетсиманската градина“ и др.

Името на Петко Тодоров не е така често споменавано в списанието (извън драматургичното му наследство) както имената на двамата поети от „Мисъл“ – Славейков и Яворов. Отношението между идейна и художественообразна система в творчеството на Тодоров коментира Ал. Филипов в статията си „П. Ю. Тодоров“ (12, 4). Към неговото творчество „Златорог“ се връща отново през 1941 г., когато отбелязва 25-годишнината от смъртта му с обзорната статия на Петър Динеков „П. Ю. Тодоров“ (22, 3), която прави опит да хвърли мост от творбите на писателя към съвременността. Авторът честно признава, че „отношението към литературните творби се намира в твърде голяма зависимост от епохата и момента“, че във време на такива преломни събития като войната връщането към творчеството на Тодоров е „малко мъчно“, но пък необходимо, за да се сверят „литературните преценки“.

Много по-страстно и трайно в „Златорог“ е отношението към фигурата на Пейо Яворов, за когото се поместват текстове в почти всичките му годишнини. За него през годините пишат автори от не едно поколение – сякаш новите критически и изследователски дарования преминават през интерпретиране на Яворовото творчество като през атестат за способност, проникновение и зрялост.

Първата публикация за него е статията на Надя Сакъзова „Музикалност в Яворовата поезия“ (1, 4) – знак и за отношението на Боян Пенев към поета, който според него е следващият по значение в нашата литература след Ботев. Надя Сакъзова, дъщеря на Ана Карима и Янко Сакъзов, е рано починала негова студентка, която той представя в кратък послеслов, споделяйки с литературната публика възторга си от нейния изследователски талант и скръбта си, че е изгубен рано и безвъзвратно за българската литературна наука. Тази студентска работа на Надя Сакъзова, високо оценена от нейния професор, се оказва важна студия не само в рамките на първата годишнина на „Златорог“, а изобщо във всичко писано върху Яворовата поезия и, по-специално, върху въпросите за особеностите на неговия стих и стихосложение. Своите изводи за музикалността в Яворовата поезия тя прави въз основа на детайлни емпирични наблюдения върху ритмичните и римни схеми на всички стихотворения, включени в „Подир сенките на облаците“. За дълги години това изследване остава единствено по рода си в нашата литературна наука. Много по-късно върху тази проблематика работят Олга Дейкова, Мирослав Янакиев, Рая Кунчева и др.

Като близък приятел на Яворов Б. Пенев не му е спестявал критиките си. Не е харесвал драмите му, в дневника си е записал стряскащи на пръв поглед откровения и впечатления от поведението и личния живот на поета. Но оценките му за поезията на Яворов, за мястото на поета в българската литература, за положителното в характера му и неговия живот са валидни за години напред. Тъкмо това позитивно отношение той е успял да предаде на своята студентка и то присъства имплицитно в нейния текст.

В следващата книжка на списанието (1, 5) – в раздела „Преглед“, редакторска бележка съобщава, че следвоенно е възстановен комитетът „П. К. Яворов“, който си поставя задачата да украси с паметник гроба на поета и да постави негов бюст на видно място в София. Членове на този комитет са Боян Пенев, Вл. Василев, Иван Лазаров, Тодор Александров, Минко Генов, Ал. Паскалев и д-р Т. Николов. Освен това според своя устав комитетът е трябвало да събере на едно място всички ръкописи, писма и документи на поета, всичко писано за него, да учреди архив-музей „П. К. Яворов“ и да напише неговата подробна биография. Отчетени са събраните до онзи момент средства от около 20 000 лева. Очевидно е, че една от първите мирновременни задачи на Вл. Василев и Боян Пенев, след създаването на „Златорог“ или паралелно с нея, е и организацията за оценностяване на литературното наследство на П. К. Яворов и Пенчо Славейков. В края на първата годишнина на списанието излиза пространната аналитична студия на Малчо Николов „Лириката на Яворова“ (1, 10), която се стреми да направи обзорец и същевременно задълбочен и детайлен литературноисторически прочит на Яворовото поетическо наследство. Той анализира скрупулъзно и внимателно полюсните емоции, драматизма и лиризма на поезията му, влиянията върху нея на родни и чужди автори, структурата на книгите му, за да стигне до убедителното заключение, че „Яворов, наред със Славейков, е най-крупната и значителна фигура в новата ни литература.“

Две години по-късно под заглавие „Любовта в поезията на Яворова“ (3, 10) Атанас Величков анализира авторската антология на Яворов „Подир сенките на облаците“, проследявайки един от свързващите я мотиви.

През 1924 г. се навършват 10 години от смъртта на П. К. Яворов. Годишнината е отбелязана в цялата преса и запомнена с разразилия се спор върху творчеството на поета след участието на четиримата от „Нов път“ – Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Ангел Каралийчев и Георги Цанев – в литературните четения, организирани от сътрудниците на „Златорог“. Последвалите това събитие публикации и реакции на Георги Бакалов и Тодор Павлов заклеяват този акт на ангажираните с лявата идея творци като предателство и ренегатство, което става причина за напускането на „Нов път“ от четиримата автори и преминаването им в „Златорог“.

В посветения на Яворов брой на списанието (5, 8) всички публикации отразяват тази паметна годишнина. И въвеждащият текст на Вл. Василев „Яворов“, и статиите „Любов и смърт“ на д-р Янко Янев, „Яворов и Македония“ на Йордан Бадев, „Яворов в Народния театър“ на Адриана Будевска, „Случайни мисли“ на Георги Райчев, „Непреодолимото“ на Сирак Скитник,

както и двата мемоарни текста за поета – на Дора Габе и Асен Златаров, са слова, разказани и четени пред публиката на споменатите Яворови четения. Изброените текстове отразяват духа на събитието и огласяват културната мисия на списанието за утвърждаване на Яворовото творчество като една от най-високите ценности в развитието на българската поезия и художествена словесност. В тази първа паметна книжка на „Златорог“ личността и творчеството на Яворов са оценени и интерпретирани от различни критически и творчески гледни точки, обединени от идеята, формулирана в словото на Вл. Василев, че „днес ний можем да оценим Яворов по-добре от вчера. Защото вчера само се радвахме и плачехме с неговите песни, *днес можем и да помислим над тях*“.

Словото на Вл. Василев е тържествено, без да е патетично и екзалтирано, то е равносметка и осмислен дълг; личен – към съвременника и приятеля, но преди всичко обществен, всенароден и национален – към големия поет на България. За Вл. Василев П. К. Яворов, наред с Ботев и П. П. Славейков, е представител на най-високата поетическа традиция в българската литература и неговото творчество трябва да бъде събрано, изучено и осмислено като съществен дял от националната духовна съкровищница и съдба.

В драматичния сюжет на Яворовия живот Вл. Василев е един от значимите персонажи, който, подобно на македонския революционер Тодор Александров, в годините след установяването на социализма в България е трябвало да бъде изтрит от биографията на поета или поне присъствието му в нея да бъде сведено до неправиц впечатление минимум. Но известно е и е документирано достатъчно, че след смъртта на поета именно Вл. Василев, като изпълнител на посмъртното му завещание, подготвя първите му събрани съчинения и популяризира неговото литературно наследство. В полемичната следвоенна обстановка на 20-те години той е водеща фигура в стратегията за утвърждаването на Яворов като големия поет на България, наред с Христо Ботев и Пенчо Славейков. Разделът „Преглед“ на този паметен брой (5, 8) също е изцяло посветен на Яворов. Неговото подзаглавие „Яворова хроника“ представя избрана библиография за поета, отчет за събраните средства от сформирания фонд на негово име и анотация на четиритомното му издание, подготвено от Вл. Василев и издадено същата година от Ал. Паскалев.

Задачата на списанието и на неговия редактор е да се създаде обективна представа за стойностите на Яворовото творчество в рамките на литературноисторическия процес от една „безпристрастна, но не и безстрастна“ критика. Изпълнявайки тази своя стратегическа цел, списанието през целия период на своето съществуване публикува множество статии и спомени за Яворов, огласява неизвестни писма и ръкописи от архива му, инициира чествания, четения, събиране на средства за паметника му.

На всеки пет години по повод годишнините от смъртта на поета (не от раждането, а именно от смъртта, като паметен знак за голямата загуба), „Златорог“ се връща към него. Така 15-годишнината е отбелязана с есето „Яворов“ (10, 8–9) на Николай Лилиев, който определя антологичната книга на Яворов „Подир сенките на облаците“ като книга „евангелие за българските поети“.

Интерес представлява и гледната точка на Никола Фурнаджиев към Яворовата поезия. Фурнаджиев е поет, у когото мнозина критици откриват Ботеви и Яворови интонации. И в неговия текст „Социалните мотиви в Яворовата поезия“ (20, 8), писан по повод 25-годишнината от смъртта на Яворов, публицистиката отстъпва пред историческия размисъл и анализ. До голяма степен това е и самоопределящ за самия Фурнаджиев текст, изразяващ не толкова критическа оценка, колкото неговите размисли и възгледи за социалното в поезията. Той не споделя всеобщо разпространеното критическо становище, че в „т.нар. първи етап на своето творчество Яворов е типичен социален поет“.

В първия период на Яворовата поезия, когато поетът не е още затворил всички прозорци на душата си за външния свят, стихотворенията „На нивата“, „Градушка“, „На един песимист“ и др. сочат живите връзки на поета със социалната съвременност. Трябва обаче веднага да се каже, че тия връзки са връзки на един поет, чийто поглед не е изключително насочен в тая насока. Би могло да се говори за социални мотиви в поезията на Яворова, но той не е социален поет, защото в стихотворенията му не се забелязва определен обществено-политически мироглед. Близостта, която се дири между него и Ботева в това отношение, е много далечна... Ботев е неделим от народа, той е носител на основните идеали на своята епоха, в които е смисълът и на неговото творчество... Обратното е при Яворова, където различието между поета и общественика е очертано, разстоянието между поета и народа – установено... В поезията му няма обществено-политическа идеология, той не би могъл да се задържи при нея, защото още от началото неговият поглед дири други дълбочини – дълбочините на душата... Социалните му стихове не са случайни, но те са етап... И в „Арменци“, където явно забелязва Вл. Василев, Яворов е равен на Ботева – с такава мощ са изразени страданието и бунтът на нещастните арменци – поетът не отива по-далеч от дълбокото съчувствие... Тя, поезията на Яворов не е средство, а смисъл, не е професия, а съдба.

През 1934 г., когато се навършват 20 години от смъртта на П. К. Яворов, Вл. Василев подготвя и издава в „Хемус“ първия том – „Подир сенките на облаците“, на следващото, петтомно издание на събраните съчинения на поета<sup>10</sup>. Годишнината е отбелязана активно и повсеместно. В тази година започва литературните си изяви и племенницата на поета Ганка Найденова, която му посвещава почти цялата си многолетна изследователска дейност<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> Първото е в три тома и излиза през 1924 г. Събраните съчинения в пет тома излизат в периода 1934–1936 г., като отделните томове претърпяват по няколко издания до 1942 г., след което през 1942–1944 г. Ганка Найденова поема издателските права върху Яворовото творчество и прави свое издание на Яворов в пет тома, отново издадени в „Хемус“. Вж. *П. К. Яворов 1878–1914*. Био-библиография. – София, 1978.

<sup>11</sup> За съжаление, белязана от грозен конфликт и опит за оклеветяване на Вл. Василев в годините след 1944-та, когато критикът е в пълна обществена изолация. Вж. *Александрова, Н. Владимир Василев и голямото говорене за Яворов. // 120 години П. К. Яворов*. – София: БАН, 2000, с. 503–511.

По страниците на „Златорог“ през 1934 г. на Яворов са посветени редица материали. Със статията на Георги Константинов „Яворов“ (15, 1) се открива годината; публикуван е за пръв път Яворовият драматургичен разбор на пиесата „Дяволът“ (15, 9) от Ференц Молнар<sup>12</sup>. В същата книжка, също за пръв път, Александър Филипов публикува „Д-р Кръстев за Яворова. Разговори“ (15, 9). В този текст д-р Кръстев, наскоро след Яворовата смърт, разказва пред автора „жизнената повест“ на поета. Изключително важна в случая е не просто гледната точка на д-р Кръстев към събитията в живота на Яворов, колкото оценката му за тях във времето, когато над паметта му тегне зловеща клевета. Важна е неговата оценка, на голям критик и приятел, свидетел на импулсите и криволиците на една сложна човешка и творческа съдба. Критикът разказва пред Филипов още и за взаимоотношенията в кръга „Мисъл“, за жените в живота на поета, за последните му дни.

За 25-годишнината от смъртта на Яворов излиза отново книжка на „Златорог“, посветена изцяло на него (20, 8). В нея, освен споменатата по горе статия на Никола Фурнаджиев, са включени още: „Романтизмът на борбата и дългът на българина“ от Й. Бадев, „Яворов и младите“ от Г. Константинов и есето „Яворов“ на Петър Йорданов. Четиримата автори обглеждат личността и творчеството на поета от дистанцията на своята съвременност и през спецификата на своите критически сетива и тематични предпочитания. Бадев за пореден път пише върху македонската тема в живота и поезията на Яворов; Г. Константинов разглежда традициите на поета в мотивацията и опита на следващите го поколения лирици; П. Йорданов в своето есе формулира кратки тезиси върху парадоксите в Яворовата личност и в творчеството му. Към тази част от триделната структура на съдържанието в броя е включено и интересното писмо на проф. Иван Шишманов от 1907 г., което той е изпратил до поета след получената от него пратка, съдържаща пореден брой на сп. „Мисъл“ и новоизлязлата му стихосбирка „Безсъници“. Впрочем писмото на проф. Шишманов е интересно не само с оценката на „Безсъници“, но и с характеристиката на българската обществена действителност по това време,

---

<sup>12</sup> Романтичната комедия в три действия „Дяволът“ има международен успех на сцени в Европа и Америка. Народният театър „Иван Вазов“ не закъснява да се отзове на тази популярност – премиерата на постановката на Йозеф Шмаха, подпомаган в режисьорската работа от Кръстьо Сарафов, е на 1 октомври 1909 г. От 1909 до 1912 г. в три последователни сезона тя е играна общо 15 пъти. В нея участват безспорни дарования на театъра като Атанас Кирчев, Васил Кирков, Златина Недева и др. По това време драматург на театъра е Пейо Яворов, който прави драматически анализ на пиесата, четен пред актьорите преди започване на работата по нея. В него той се фокусира не върху комедийността на творбата, макар да отбелязва, че тя е „комедия на човешките страсти“, а върху двойствената природа на централния персонаж – Дявола, формулиран в анализа като „една символическа личност, един синтез на инстинктите и потайните мисли на лица от пиесата“, като „скритото второ аз“ на героите, синтез на лицето и неговия двойник. Подобно четене е напълно в регистъра на Яворовата поетическа чувствителност и преживяване на собствения личностен и творчески Аз. Анализът следва тази посока докрай – и в последователното очертаване на драматическата характерология на отделните персонажи



на политическия и социален контекст, в който се появяват „декадентските“ стихове на Яворов. Тази паметна книжка (20, 8) се открива с живите спомени на Яворовите съвременници Тодор Влайков – „Когато Крачолов стана Яворов“, Трифон Кунев – „Спомени“, Ал. Паскалев – „Дружба с Яворов“, и Дора Габе – „Моят учител“. В центъра на съдържанието под общо заглавие „Неизвестни статии и писма“ и с бележка от Вл. Василев са поместени Яворовите текстове: „Яворов за своята поезия“, „За българските войски в Македония“, „Културният ни дълг“, „Далеко си“ (стихотворение), „Големите“ въпроси“ и „Автобиография“.

В Прегледа (20, 8), отново изцяло посветен на годишнината, са представени „Нови книги за Яворов“. Тук Вл. Василев отбелязва с кратки отзиви книгата на Любен Русев „Поезията на Яворова в психологическо осветление“ (1939) и родовото изследване на поета от съгражданина му Христо Недялков<sup>13</sup>. В „Бележки“ е представен „Яворов лист – 1939“ (под ред. на М. Арнаудов) и редакционен коментар за отбелязването на паметната годишнина за поета в родния му Чирпан, в който е включено словото на Вл. Василев, произнесено там.

Не само в паметните броеве на „Златорог“, но и в целия корпус от посветени на Яворов текстове в списанието е очевиден стремежът творчеството му да не се дели на периоди въз основа на едни или други мотиви, а да се разглежда цялостно, като плод на една, макар и драматично променяща се, но цялостна етическа и естетическа нагласа към света и човешките вълнения.

„Златорог“ посвещава само два текста на д-р Кръстев – критика на сп. „Мисъл“, първия и последния от четворката. С тях са отбелязани 10-ата и 20-ата годишнина от смъртта му. Първият – „Поглед към делото на д-р Кр. Кръстев“ (10, 4), е от Спиридон Казанджиев – съвременник, приятел и сътрудник на сп. „Мисъл“. Написан отговорно и проникновено, текстът представя д-р Кръстев като изпреварил с делото си години напред развитието на българската държава и общество, останал неразбран и неоценен по достойнство от своите съвременници, сам избрал да бъде в сянката на своите знаменити сътрудници.

Проф. Казанджиев разглежда и анализира литературното дело на д-р Кръстев през отношението философия – литература, имайки предвид солидното философско образование на критика, получено в Лайпцигския университет при проф. В. Вунд. Той подчертава, че неговата философска ерудиция, която присъства неизменно като солиден културен пласт в литературните му статии и студии, е подчинена на практическите литературни задачи, които си поставя като критик при обяснението на родните литературни феномени. „Философската мисъл на Кръстева влезе в тясна връзка с живота и литературата и доби характера на непосредна мъдрост – пише той. – Идеите, които движеха неговата мисъл, бяха дейни за съзнанието му не със своята логическа или гносеологическа структура, а с етичните, религиозните и естетическите

---

<sup>13</sup> Недялков, Христо. Пейо Крачолов Яворов. Нови приноси за живота и творчеството му. – Чирпан, 1939.

си внушения. С тия идеи неговият дух не мислеше, а живееше, търсеше не истината, а нейните възплъщения в живота.“ Казанджиев проследява идейното развитие на д-р Кръстев, подчертавайки умението му в късна възраст да се върне назад и да преоцени някои свои възгледи и младежки увлечения, като например отношението му към Иван Вазов от периода „млади и стари“, което, както отбелязва Казанджиев, „не трябва да бъде материал за интриги“, защото е „проблема от първостепенно културно-историческо значение“.

Написаната и публикувана десет години след Сп. Казанджиев, статията на Г. Константинов „Д-р К. Кръстев и литературната ни критика“ (20, 5) в известен смисъл може да се чете като следваща реабилитация на критика и нов призив за преоткриването на личността и делото му. Георги Константинов се вглежда в литературно критическото наследство на д-р Кръстев с прецизността на историк изследовател и със сетивата и методиката на социален психолог. Той откроява д-р Кръстев като „първи естет и философ на нова България, първия литератор основно подготвен да разбира художествените ценности“. Отделя специално внимание на духовната връзка между д-р Кръстев и Пенчо Славейков, подчертавайки силата на двамата да отстояват своята човешка и творческа независимост, героизма им да се опълчат срещу инерцията, апатията и невежеството в българските обществени нрави. И накрая Г. Константинов завършва с оценка на сп. „Мисъл“ – най-съществената историческа легитимация на д-р Кръстев: „Най-трайното и сериозно дело на Кръстева е сп. „Мисъл“. За да разберем значението на това списание, достатъчно е да си представим какво би представлявала нашата литература и нашата общественост без него.“ Цялото очарование, което лъха от имената на П. П. Славейков, П. К. Яворов и П. Ю. Тодоров, е немислимо без „Мисъл“ – целият живот на интелигенцията ни през две десетилетия би изглеждал убийствено еснафски, нищожен, лишен от аристократизъм и благородна мечтателност.“

Концептуално редакционната и издателска политика на „Златорог“ е изцяло подчинена на съвременността. Публикациите, които тук може да определим като литературноисторически, както и посветените на фолклора, се допускат дотолкова, доколкото са важно и необходимо обществено познание, доколкото съдържат опит, върху който може и трябва да се извършва културно надграждане.

По въпроси, свързани с фолклора, в „Златорог“ пишат Борис Йоцов, Симеон Андреев, Малчо Николов, Николай Райнов, Петко Росен. Трябва да подчертаем, че повечето от текстовете им не се занимават с фолклорните жанрове и феномени сами по себе си, а разглеждат фолклора предимно като източник на вдъхновение и художествени образи, като етически и естетически решения, които продуктивно се трансформират в авторска художествена словесност или дават материал за препратки към актуалната действителност.

Борис Йоцов в статията „Балканът в нашата поезия“ (3, 1) разглежда Балкана като чисто български художествен образ, чиято генеалогия тръгва от народната песен и минава през творчеството на всички големи възрожденски поети – от Добри Чинтулов, Г. С. Раковски, Илия Блъсков, Л. Каравелов до

Хр. Ботев, Иван Вазов, П. П. Славейков. Това е образ, „спонтанно възникнал“, който „прехвърля синорите на времето“. Авторът проследява пет момента в появата, развитието и трайното установяване на Балкана като образ в българската лирическа и епическа поезика: 1 – поява и растеж; 2 – художествено затвърдяване; 3 – нюансиране; 4–5 – сумиране и углъбяване. След възникването си, според Йоцов, той преминава през етап на одухотворяване, за да стигне до момента на своето клиширане и изчерпване, което се осъществява истински на нивото на личното творчество. От Раковски до Ботев този образ символ напълно се слива с непосредственото поетическо чувство и изживяване; но от Вазов до П. П. Славейков концепцията за Балкана затваря кръга на своето развитие, изчерпва своето съдържание. В другата си статия, посветена на юнашките песни – „Нашият хероичен епос“ (4, 4), Б. Йоцов изследва юнашкия ни епос, като проследява трансформациите на понятието „героизъм“ в опит да прецизира неговото съдържание и ролята му за израстване и себеутвърждаване на българската нация.

По-близо до фолклора като жанр е Симеон Андреев, който разглежда народното творчество от гледна точка на отношението между възприемателя и народния творец. В статията си „Към характеристиката на народните ни приказки и песни“ (3, 6) той формулира и проследява идеята за „нравствените начала, върху които се е създала и развила народната ни приказка и песен“. В „Детето и приказката“ (4, 7) анализира връзката на детското съзнание с приказното, неговата необходимост от винаги живия „образ на вечността“, който му е „най-ближен и най-достъпен“. А в „Народната ни песен и новите ѝ преображения“ (11, 1), като се спира на самотитното и необятното образно богатство на народните приказки, С. Андреев изтъква потенциала им за авторското творчество и дава примери с писателите Ран Босилек, Георги Райчев, Николай Райнов. Николай Райнов, вече преразказал „най-хубавите“ български приказки, публикува в списанието статията си „Магични приказки“ (7, 2–3), в която, тръгнал от опита си, поставя акцент върху магичното като елемент на народните приказки и върху възможностите, които то дава за авторско творчество. Тази статия е от парижкия период на писателя и е посветена на китайския автор Пу Сунг Лин, който го е впечатлил с умението си да създаде собствено творчество върху основата на древната китайска митология. Магическите китайски приказки Пу Сунг Лин е превърнал в „магически разкази“, които Райнов определя като „експресионистични“.

Известни идеологически препратки в обществено-политическия контекст на 30-те години съдържат статиите на Малчо Николов „Хайдушките песни“ (17, 5) и „Жертва за българска „вяра“ (17, 8). Във втората статия анализът на песните „Жална Кана“ (записана от братя Миладинови) и „Балканджи Йово“ звучи като противопоставяне на националния нихилизъм и зов пробуждане на българския дух, като възслава на несломимия дух на българката и на мъченичеството заради християнската вяра. Образите в тези песни са „символи на българския дух“, подчертава критикът.

Петко Росен в статията си „Бегликчиите. Екскурзия из народните песни“ (17, 4) разглежда една конкретна българска песен и нейното вариативно разпространение из различни географски зони в България.

Средновековната българска култура и изкуство в списанието са повече във фокуса на изкуствоведските наблюдения и в публикациите, посветени на проблематизирането и осмислянето на българската история – като тези на Богдан Филов, Петър Мутафчиев, Андрей Грабар и др. Към тях се числи и статията на Петър Динеков „Литературни легенди“ (18, 4), която въвежда в спецификата на средновековните жития и подсказва бъдещия голям учен медиевист.

Интересът към възрожденското минало, насочен естествено преди всичко към личността и творчеството на Христо Ботев, не пренебрегва и останалите имена, явления и процеси в литературата на Възраждането. В повечето случаи това са публикации, писани по повод кръгли годишнини на най-ярките представители на формиращите се по това време жанрове в българската литература.

Най-рано излиза аналитичната студия на Васил Пундев „Добри Чинтулов“ (1, 4). Този литературен портрет представя утвърждаващия и преоценен подход на Пундев към литературното наследство, в съответни на явлението параметри, с отчитане на особеностите на епохата, на етапите от развитието на новата българска литература и книжовност, на личностния пример. Още в самото му начало авторът провокира с посоката на рецепция на поета, чието значение на учител и общественик „почти не излиза от градските граници на Сливен и Ямбол“. Чинтулов е определен като „анахронизъм“ за своето ренесансово време, като „умислен и безучастен на дело“ на фона на заобикалящото го неспокойствие и духовни вълнения. Проследена е подробно неговата биография, в която се изтъква липсата на каквито и да било водачески амбиции и качества у ранния наш поет. Точно обратното, подчертават се качествата му на саможивец, на недоверчив и нехаресван от съгражданите и съвременниците си човек, който, въпреки широкото разпространение и влияние на бунтовните си песни още приживе, поради характера си, е обречен на забравя. Постепенно дори отношението към личността му незаслужено рефлектира и върху създаденото от него поетическо творчество. А Чинтулов, подчертава Пундев, е „първият наш поет, началото на нашата художествена литература“ и това не бива да се забравя. Критикът се заема да отговори и на въпроса, защо все пак поетът е останал пасивен наблюдател на делата на своите революционни съвременници, пасивност, която се е отразила и върху продуктивността и върху поетическата му дарба. Фактът, че Чинтулов е изгорил своите ръкописи, подсказва наличието на някакъв страх, на някаква гоголевска драма. Но малкото останали за бъдещето Чинтулови творби го представят не само като пръв, но и като „дълбоко национален“ поет, подчертава критикът. „В неговото малко живее цял (в смисъл на цялостен – б.м., Н. А.) живот, цял поетичен свят с теми и мотиви, които са основата на нашата тогавашна и днешна лирика“.

Васил Пундев се спира на реминисценции и проекции, свързващи Чинтулов с Петко и Пенчо Славейкови, с Ботев, Каравелов и Вазов, като отделя

специално внимание на отношението Яворов – Чинтулов, тръгвайки от една възторжена оценка на Яворов за възрожденския поет. У двамата поети Пундев проследява дисхармонията на чувствата, отношението към родината и майката, „тайния глас“ на предопределението, който те чуват във върхови и решителни моменти на своя живот. Проследява мотивите на душевното им раздвоение и обединяващата ги съдба в края на живота им, когато и двамата са обречени на самота и физическа слепота. „Какво е виждал мрачният поглед на Чинтулов в бъдещето на нашия духовен живот?... Съзнавал ли е той българския смисъл на завещаното от него като поет?“ Опитвайки се сам да си отговори на въпросите, критикът очевидно може само да предполага, че отговорът е вероятно „не“. И подчертава, че по-важното в случая е поколенията да разберат поета и да видят в неговата съдба един трагически символ<sup>14</sup>.

В първата си статия под заглавие „Поет и народ“ (8, 10) (преди тази за Вазов със същото заглавие) М. Караджова коментира творчеството на Петко Р. Славейков. С тази публикация се отбелязва 100-годишнината от рождението на възрожденския поет. В нея се анализира връзката му със съдбата на народа, неговата чувствителност и критичност, родолюбието му, силата му като творец и гражданин. Изтеглена е нишката, която го свързва и със съвременността.

Следващата в хронологията на списанието статия е „Любен Каравелов“ (10, 1) от Георги Цанев и е посветена на 50-годишнината от смъртта на бележития възрожденец. Обгледано е делото му на фолклорист, белетрист, журналист и революционер, като акцентът естествено е върху личността му на писател. Статията демонстрира класически очерков подход – в нея от биографичните щрихи са изведени идейните и художествени характеристики на творчеството му, подчертан е превесът на тенденцията над „обективното възсъздаване на реалността“; анализите са задълбочени и детайлни, оценките са аргументирано изведени от тях.

Въпросите за същината и целите на литературната критика се поставят често през цялото съществуване на „Златорог“. Те са важни с оглед мисията, която самото списание е поело – да оцени всичко стойностно в българската литература, да го подкрепи и да му даде път. Затова и статията на Недьо Горинов „Нешо Бончев – родоначалник на българската критика“ (15, 6) стои естествено сред текстовете за възрожденските културни строители. Освен солидните познания на Бончев и финия му естетически усет, авторът посочва основни черти на критическата му практика – „национална по дух“, „утилитарна по цел и общочовешка по своите дълбоки откровения“. С грижата, която е имал за развитието на литературните дарования, с това, че не ги е подминавал без внимание и оценка и същевременно не им е спестявал и заслу-

---

<sup>14</sup> През 1922 г. се отбелязват 100 години от рождението на Добри Чинтулов. По този повод Васил Пундев издава книга за поета, която представлява разширен вариант на студията му в „Златорог“. Няколко години по-късно се появява и книгата му „Първи стихотворци“ (1925), която заедно с изследванията му върху българския периодичен печат преди Освобождението и гръцко-българските литературни паралели нарежда автора сред сериозните изследователи на българската възрожденска литература.

жената критика, Нешо Бончев е припознат като предходник и съмишленик на „Златорог“ в най-важното – отговорността пред настоящето и бъдещето на националната литература.

Последният възрожденски автор, за когото излиза литературна статия в списанието, е Васил Друмев. По случай 100-годишнината от рождението му Богомил Нонев публикува „Друмев като идейник и художник“ (22, 9). Авторът започва с характера на цялата ни възрожденска култура и в частност литература, в която обществено-националните задачи стоят над всичко друго; „здравата реалистична традиция“ не е накърнена от „мистични навеи и метафизични залитания“. От ракурса на това разбиране Нонев представя личността на Друмев като просветител и родолюбец, а оценката му за художествените качества на „Нещастна фамилия“ („свършено слаба творба“) задава и друг ъгъл на оценяване – не естетически, а исторически, с отчитане на „степената на духовно развитие, както и общите вкусове и тенденции на епохата“.

Възрожденски автори влизат в обхвата и на някои тематични наблюдения върху литературата ни. В статията „Битови чърти в нашата литература“ (13, 2–3) Петко Росен проучва темата в диапазона от Каравелов и Ботев до Ана Каменова и Ангел Каралийчев. Стела Янева в „Поетът към майка си“ (13, 3) разглежда темата за отношението към майката в поезията на П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Ив. Вазов, П. К. Яворов, Т. Траянов, Ем. Попдимитров, Багряна.

Александър Филипов – един от често явяващите се автори в „Златорог“ през второто десетилетие от съществуването му, публикува забележителната си статия „Новобългарската поезия. Опит за историческа схема“ (12, 2–3), в която прави обобщен анализ на българската поезия след Освобождението, сравнявайки я с възрожденската. Той смята, че поезията предполага преди всичко наличие на богат вътрешен живот, който превръща суровата житейска реалност в изкуство и човека в поет. Аргументирано доказва тезата си, че „българската поезия е европейска“, противопоставяйки се както на твърдението, че тя е спонтанна, дълбоко национална, така и на това, че тя е подражателна. „С цялата си младост, с всичките си особености българската поезия е законна рожба със свой смисъл, съдба и дъх. Откърмена с идеите и духа на Европа, българската поезия е наистина дълбоко европейска, въпреки волята ни, въпреки ярките си национални характерни особености... жизненото в българската литература и поезия извира от културния синхронизъм между наше и чуждо, от влияния и взаимоотношения в кръга на дадена съвременност.“

Въпроси, свързани с проучването и изучаването на литературното минало – още от средновековната ни книжовност, Ал. Филипов поставя и в статията си „Нишката на миналото“ (13, 7).

Литературноисторически публикации в „Златорог“ са и посветените на Алеко Константинов. Тук са поместени двете известни, основополагащи за тълкуването на Алековия герой статии на Боян Пенев: „Превръщанията на Бай Ганя“ (4, 1) и „Литературните оценки и отношения на Алека Константинов“ (8, 4). В първата Боян Пенев разсъждава върху типологията на образа на Бай Ганьо в стремежа си да разсее убеждението, че той е преди всичко тип на българин, „който обгръща съществените особености на българския народ“.



Според неговото тълкуване в този образ са обединени няколко типа: той съдържа национални, социални, регионални черти, но в никакъв случай не може да се приеме, че героят възплъщава българския национален характер или само отрицателните му проявления. Боян Пенев твърди, че Алеко Константинов илюстрира в книгата си недостатъците не само на нашето общество, но и на всяка ниско културна среда, която се изправя срещу друг културен модел. Според критика Бай Ганьо като образ характеризира по-скоро една епоха, един „преходен момент в развитието на нашия политически и духовен живот“. В статията си той изтъква интересния феномен, който възниква от недоразумение при срещата на автора и читателя. Вместо да се възмутят от поведението на героя, голяма част от българите се гордеят с него и със способността му да се измъква невредим от всяка ситуация, приемат го за положителен тип, успял със своята адаптивност да оцелее в годините на робството. Проблемът обаче не е в оцеляването на всяка цена, а в това, че у Бай Ганьо липсва висш идеал, който да ръководи поведението му и който той да отстоява.

На незабравимия автор и неговия герой са посветени още „Алековите идиотизми като езикова отсянка“ (14, 7) от Ст. Попвасилев, а от Вл. Василев: „Една съветска книга за Алеко Константинов“ (16, 8) и „Алеко Константинов и идеята за родното“ (19, 9) – по повод 40-годишнината от смъртта на писателя. Докато Ст. Попвасилев се занимава с майсторската употреба на езика от Алеко Константинов, Вл. Василев в първата посочена статия рецензира диалогично „Историята на българската литература“ на съветския славист Н. С. Державин в частта ѝ за Стоян Михайловски и Алеко Константинов, а във втората формулира своята концепция за явлението Алеко Константинов и неговия герой Бай Ганьо в историята на българската литература, все така живи и актуални във всяка българска реалност и съвременност. Критикът отделя Алеко от писателите сатирици на 90-те години като „човек от елита“, „пробуден от съвременността и изцяло изчерпан в нея“, като „един от най-актуалните творци на своето време“, като „възторжена и бохемска душа“ и „отрицател на политическата поквара, на моралната безскрупулност и хищничество“. Критическата му формула за Алековия герой е прецизно осмислена и диалогична по отношение на оценките за него на д-р Кр. Кръстев и Боян Пенев. Противопоставяйки се на безсмислено дълго продължилия спор, какъв точно образ е Бай Ганьо – национален или универсален, Вл. Василев го определя като събирателен и гротесков („синтетичен образ, неговите черти не са човешки същности. И у гения могат да се срещнат черти на байганьовщина“). И фактът, че е роден именно в българска среда, свидетелства според критика за изключителния талант на неговия създател – факт, който съвсем не означава, че Бай Ганьо трябва да бъде идентифициран с всичко българско: „Алеко не смята чертите на Бай Ганьо за български“ – заключава Василев и посочва съвременните превъплъщения на байганьовщината.

Радвайки се, че съветският славист акад. Державин проявява траен интерес към българската литература и е посветил на Алеко Константинов историческо изследване, написано със симпатия и възторг и с много подробности

от живота му, Вл. Василев не може естествено да се съгласи и да приеме неговата методология, според която Бай Ганьо е определен като „класов тип“, представител на буржоазията от времето на първоначалното натрупване на капитала. Тази теза, както е известно, у нас се защитава по това време и от Георги Бакалов. Според Вл. Василев Бай Ганьо е образ с „много по-голям обем“. Той отхвърля също така и упрека на съветския литератор (превърнал се по-късно в критическо клише за всички радатели на соцреализма у нас по отношение на т.нар. „писатели критически реалисти“), че поради буржоазния си светоглед Ал. Константинов не е успял да види „движещите сили на историята“ в лицето на работническата класа и социалистическото учение. Към 1890 г. – пише Вл. Василев – „идеите на социализма у нас бяха носени от незначително число интелекенти и работническо движение още нямаше, за да се обвинява Алеко, че стоял настрана от него. Не може писателят да се изважда от своето време“.

След като издава своята „Антология“ през 1922 г., Кирил Христов напуска България и макар че продължава да публикува книгите си в страната, критиката започва да оценява творчеството му през литературноисторическия обектив. През 30-те години в „Златорог“ за него излизат две статии: „Образност в поезията на Кирил Христов“ (15, 7) от Ст. Попвасилев, който акцентира върху стиховото новаторство на поета и особеностите на пейзажната му лирика; и статията на Петър Динеков „Лириката на Кирил Христов“ (19, 5), с която „Златорог“ отбелязва 45-годишната творческа дейност на поета. И двата текста се занимават предимно с най-силната част от творчеството на Кирил Христов – неговата поезия. Попвасилев спира вниманието си върху нейното тематичното-образно богатство и постиженията му във формата на стиха. Динеков се съсредоточава повече върху типа индивидуализъм у Кирил Христов, сравнен с индивидуализма на Пенчо Славейков. Същата година Динеков пише и изключително интересната си статия „Стоян Михайловски – от човека към моралиста“ (19, 2), по повод 10-годишнината от смъртта на поета и мислителя. Впрочем заглавието на текста би могло да се обърне – от моралиста към човека, тъй като авторът успява да свали „гръмовержеца“ Михайловски от пиедестала му и да го представи на съвременниците си като жив и актуален с неговата философия, дидактика и морални изисквания към младите поколения.

Петър Динеков започва да сътрудничи на „Златорог“ през 1936 г., като учител по литература във френския колеж в Пловдив, което е отбелязано в края на някои от неговите първи публикации, главно рецензии на нови книги. Почти всички негови текстове в „Златорог“ са посветени на следосвобожденската ни литература, на съвременни автори и литературни проблеми. Тези ранни статии на Петър Динеков, на пръв поглед встрани от медиевистиката и фолклористиката, написани със забележителна ерудиция, с идеи и концепции върху целия български литературен процес на фона на славянския и европейския, вече говорят за присъствието на големия учен – медиевист и фолклорист, в науката и литературния ни живот.

В „Златорог“ през четвъртвековното му съществуване между двете световни войни, присъстват знакови текстове за поезията на Димчо Дебелянов и спомени за него, предимно за последните дни от живота му. Самият Вл. Василев пише за поета голяма портретна статия (2, 3) почти веднага след появата на първото издание на творбите му – „Стихотворения“ (1920), в която откроява мястото му в българската поезия: „В момент, когато залязва черната звезда на неговия живот, изгрява ялната зорница на Димчо Дебелянов в българската поезия. Малко познат до тогаз, тая малка книжка с около четирдесет стихотворения отведнъж възкреси образа на най-интимния и нежен български поет.“ В тази статия критикът пръв формулира естетиката на спомена в лириката на Дебелянов. Споменът у Дебелянов – според Вл. Василев – не е онова търсено психично състояние, което за Пенчо Славейков е „единствено място за съществуването и разцъфтяването на любовта“. Търсейки спомена, Пенчо Славейков „отдалечава любимия образ“, докато Дебелянов „го приближава“. За разлика пък от Яворов, който превръща спомена във фикция, Дебелянов „е чужд на всяка абстракция“, за него споменът е „жива реалност“. „Пръв Димчо Дебелянов говори за любовта тъй просто и сърдечно и единствен той е отгадал езика на самото ѝ мълчание.“

В първата си статия критикът тълкува Дебелянов, анализира стиховете му, неговата съдба, стремежите на душата му, етиката, религиозните му чувства, отношението му към любовта, примирението му, определя характера и изповедния тон на поезията му. Тезиси от тази статия срещаме и в следващите му текстове за Дебелянов. Но те са принципно различни, в тях словото му е по-динамично, по-синтезирано, по-афористично. Изводите му звучат като критически идиоми, като неоспорими истини, произтичащи от проникновеното познаване и общуване както с текстовете, така и с живия спомен за поета. Духовният медиатор в това отношение е Лилиев – със способността си да събира и с невидими нишки да свързва хората. Василев неслучайно често поставя двамата поети един до друг в много от своите текстове. Да припомним само голямата му студия „Поети на смирението“ (17, 9–10). Често посочва много общото помежду им и същевременно деликатните разлики. „Ако Димчо Дебелянов копнее за пристан, Николай Лилиев знае, че няма никога да го намери.“ Много последователно критикът се занимава с въпроса за личността в поезията на двамата – „личност от висока морална категория“: личност, която се утвърждава, „без да се налага“, която „не иска“, а е „готова да даде“, която носи в себе си твърдостта на древните стоици и същата самовзискателност и стремеж към себепознание.

Във времето, когато, както казва Вл. Василев, „мнозина отричат борчеството от идеалистически разред“, намират го за „непотребно“ и отвлечащо масите от реалната им борба „за предметни и реални цели“, поезията на Димчо Дебелянов воюва за личността, не за да я утвърди над колектива, а за да му я даде. Тя е единица от масата, подчинява се, както се подчиняват всички, и в това е нейното величие и нравствен героизъм, който свети като нимб над неговата поезия.

В онова пусто време, когато нашата интелигенция, лишена от всякакви идеали, диреше утоление в бохемството – за да се прахоса в него – Димчо Дебелянов излизаше от неговите „притоми“ отвъргнат и яростно разискрен. Така и Ботев „В механата“ не намери забрава, и Яворовите „Арменци“ пак там разпалваха своя бунт.

Има поети, които се изучват.

Други – тиранични, – от които се боим или на които се оставяме да ни понесат на крилете си.

Димчо Дебелянов може само – да бъде обичан.

Тези думи на Вл. Василев са написани по повод 15-годишнината от смъртта на поета във в. „Съвременник“ (1931, № 4), непосредствено след излизането на изданието на Дебеляновите „Стихотворения“ (1930) с негов предговор и под редакцията на Николай Лилиев. Това е най-луксозното и изискано издание на Дебелянов. То е най-кратко и като съдържание. Въпреки че следва композицията на първото (от 1920), то съдържа някои съществени редакторски намеси, които в сравнение с първото са по-детайлно съобразени с волята на поета, с неговите списъци и планове за първата му книга. На Вл. Василев и Лилиев принадлежи още един вариант на Дебеляновата единствена книга, появил се в две издания – „Стихотворения“ (1939 и 1943). И трите издания на техния творчески тандем се открояват с естетически изисканото си оформление – знак на дълбоката почит към делото на поета и паметта за него и, разбира се, знак на добрия вкус, който възпитава и внушава ценности.

През 1922 г. голяма статия на поета посвещава Борис Йоцов – „Чувство и образ у Димчо Дебелянов“ (3, 7–8). Той прави подробен езиков и стилев анализ на лириката му, вглежда се детайлно в стиховата емпирия и след много попълни наблюдения стига до парадоксалния извод, че у Дебелянов не се забелязва нито особено богатство на езика, нито особено разнообразие на емоциите и въпреки тези липси, лириката му е завладяваща по неповторим, свой начин. Може би, загатва критикът, то е безспорното чувство за мяра, липса на реторика и овладяност на чувствата, особеното чувство за превъзходство у поета, уравновесено от съзнанието, че е човешко същество, тъжно и уязвимо.

Михаил Димитров, който се запознава с Димчо Дебелянов на фронта в края на септември 1916 г., дни преди поетът да бъде убит в сражение, е автор на спомена „С Димчо Дебелянов на фронта“ (4, 10). Малкото време, в което е общувал с поета, му е предоставило достатъчно впечатления, за да остави за поколенията един изключително жив спомен за него, за външния му вид, за реакциите и поведението му, за интересите и плановете му, останали неосъществени; за отношението му към смъртта – честа тема за разговори сред войниците на фронта. Михаил Димитров става очевидец и разказва за голямата несправедливост, проявена към Дебелянов от неговите началници, които дни преди фаталното сражение отменят заповедта му за отпуск, като изпращат свое протеже на негово място. Този спомен естествено поражда асоциации със стиховете на поета, писани на фронта.

Тихомир Геров, авторът на изключително ценната документална книга „В казармата и на фронта с Димчо Дебелянов“ (1957), в „Златорог“ публикува в навечерието на 10-ата годишнина от неговата смърт статията „Кога е убит Димчо Дебелянов“ (16, 7). На интересно написаното и добросъвестно документално изследване на Геров литературната ни история дължи много детайли от живота и творчеството на поета. Той е първият и единственият, който е работил с архива на Дебелянов, съхраняван от сестра му, преди да бъде доста разхвърлян през годините от недобросъвестни негови почитатели и приятели. Тази статия на Геров документира работата му във военния архив и задачата му да поправи погрешно обявената в редица публикации до този момент дата на неговата смърт.

Военната тема в лириката на поета се коментира в последната статия за него в „Златорог“ – „Димчо Дебелянов и войната“ (23, 2) от Любен Цветаров. Стиховете, писани на фронта, са окачествени като „не само пророчески верен усет за неговата ранна смърт, но са и най-характерните за пасивно-съзерцателната му лирическа природа от гледище на лична поетическа чувствителност и художествена оригиналност“.

Неочакваната смърт на Боян Пенев през юни 1927 г. е първата от големите загуби на „Златорог“ през 24-годишното му съществуване. През 30-те и 40-те години „Златорог“ и българската литература се прощават още и с Васил Пундев, Петър Йорданов, Александър Филипов, Йордан Йовков, Александър Вутимски, със загиналите от бомбардировките Михаил Маджаров, Петко и Александра Войникови, а съредакторът на Вл. Василев – Сирак Скитник, си отива от света в последната година на списанието (1943).

За внезапната и нелепа смърт на Боян Пенев никой не е подготвен. „Златорог“ първоначално пуска само надгробното слово на Николай Лилиев – „На гроба на Боян Пенев“ (8, 5–6), докато подготвя цялата следваща книжка в памет на приятеля и съмишленика (8, 7–8). В емоционалното си слово си Лилиев изразява не само болката от раздялата с приятеля, но прави и точна характеристика на личността му: „будна съвест“, „горда и открита честност“, същата, „която окриля делото на Пенча и у Бояна стига своя възможен предел“, „Той беше истински човек, който в минути на вдъхновение постига силата на пророк и с пророческа яснота тръби нови истини“, „неговият душевен аристократизъм го обричаше на вечна самота“. Идеята на четворката „Мисъл“ за творческата личност, служеща на своето време, но принадлежаща на вечността, прозира във всеки ред на Лилиевото слово. Тази личност златорожци последователно ще подкрепят и защитават през цялото време от съществуването на списанието.

Книжка 7–8 от 1927 г., онасловена в съдържанието като „Почит на Боян Пенев“, се открива със статията на Сп. Казанджиев „Боян Пенев“. В нея погледът към личността на учения преминава през „разнообразието на талантите му“, „широката амплитуда“, в която „се движи неговата душа“, през погледа му за света – „завършен“ и „съвършен“, за „естетически, нравствен и религиозен идеал“, за да заключи накрая: „... той е един от малцината представители на нашия народ, които се стремят да изяснят неговото съзнание и

нравствено да го възродят. В това отношение той е най-близкият приемник на Пенча Славейков и Кръстева.“

Последната фраза е водещата линия, по която се движат първите обобщаващи оценки за личността на Б. Пенев. Тя е важна и за авторите им, но още по-важна за списанието, защото подчертава и стремежа, и безспорната несимволичност на връзката му с „Мисъл“. Нея следва и Вл. Василев в статията си „Творчески импровизации у Боян Пенев“, и Георги Цанев в „Боян Пенев като литературен историк и критик“, като говори за неговата „силна творческа личност“. Духовният аристократизъм – като запазена марка на „Мисъл“, е печат за неоспорима личностна ценност, с която бележат Б. Пенев също Ив. Харизанов („Боян Пенев и нашата интелигенция“), С. Щиплиева („В часовете на Боян Пенев“), Андрей Стоянов („Човекът и приятелят“).

Едно от най-важните за културното ни самосъзнание интелектуални усилия на Боян Пенев – създаването на история на българската литература, с набелязване на нейните „посоки и цели“, методология, обхват и т.н., е във фокуса на две публикации – „Моят другар в университета“ от проф. Ал. Теодоров-Балан и „Бояновите завети“ от проф. Ст. Младенов.

Другата голяма Боян-Пенева заслуга – за културното сътрудничество между славянските народи, е почетена в публикациите на Станислав Слонски (палеославист и полонист, един от създателите на полската славистика) „Боян Пенев и Полша“ и Йозеф Пата (чешки професор и приятел на България) „Покосеният воин“. Загубата за славистичната научна общност отбелязват още френският славист Андре Мазон в „За Боян Пенев“ и чешкият литературен историк, славист и театровед Франк Волман в „Кръгът на смъртта и живота“.

Паметната книжка на „Златорог“, колкото и бързо да е трябвало да бъде съставена, е наистина достоен първи паметник на Боян Пенев. В Прегледа са дадени биографични бележки и подборна библиография на изследванията и критическите отзиви на Боян Пенев. А в раздела му „Бележки“ са отпечатани откъси на две от траурните речи за него – на проф. Ст. Младенов (от името на Историко-филологическия факултет) и на Ан. Ганчева-Зографова (от името на учениците по полонистика на Б. Пенев). Накрая са отбелязани съболезнователните писма и публикации в нашия и чуждия печат по повод кончината му.

Петнадесет години по-късно, през 1942 г., когато се навършват 15 години от смъртта на Б. Пенев, „Златорог“ отбелязва паметта си за него (23, 6), като печата фрагменти от неговия дневник („Часове на музиката“), последвани от статиите „Духовният аристократизъм на Боян Пенев“ от Андрей Стоянов и „Боян Пенев – литературен критик“ от Иван Богданов. В тях отново прозира здравата нишка, която го свързва с „Мисъл“ и чрез която той се явява преносител на високата културна мисия на предците в новите времена.

В края на този обзор, тематизиращ литературно- и културноисторическите публикации в „Златорог“, ще споменем и книжката (24, 3) в памет на единия от съредакторите на Вл. Василев – Сирак Скитник, който умира през 1943 г. В паметната уводна бележка от редакцията се изтъква многопосочният му талант – в живописата, театъра, радиото; заслугите му за модерното



развитие на изкуството и културата, определени с една дума – „вестителност“, човешките качества на личността му. Тези негови качества и приноси са открити в блок от статии: „Сирак Скитник и новата ни живопис“ от Ненко Балкански, „Сирак Скитник – човек на театъра“ от Вл. Василев, „Сирак Скитник в радиото“ от Есто Везенков, „Да питаме Сирака“ от Анна Каменова и „Сирак Скитник в борба с шаблона“ от Стефан Станчев. В рубриката „Бележки“ на Прегледа е представена библиография на по-важните публикации – статии и рецензии, на Сирак Скитник.

## ПОЕЗИЯТА И ПОЕТИТЕ НА НАСТОЯЩЕТО – КРИТИЧЕСКО ОСМИСЛЯНЕ

Литературното и културно настояще е основното вълнение на „Златорог“. То не само се обглежда във всичките му проявления, но и се търсят съпоставки при оценяването му – насочени както към престижа на миналото, така и към явленията извън границите на България. Художествената практика е в центъра на критическото осмисляне и оценяване. Публикации, които могат да се отнесат към литературната теория, не липсват, но това отнасяне е само условно – те не са самостоятелно вгледани в някакъв теоретичен проблем, а се стремят да разширят полето на мисленето за литературата и нейните жанрове, за художествения език, за творческата личност, да подпомогнат качественото оценяване на художествените явления и факти от текущия литературен живот. От друга страна, трябва да се изтъкне, че макар да са насочени към художествената практика и към проблемите преди всичко на националното културно развитие, литературноисторическите и критическите публикации в списанието отразяват високата теоретична подготовка и осведоменост на своите автори.

В статията си „Поетическият ритъм“ (8, 2–3) Васил Пундев спори за природата на стихотворния ритъм с руския литературен теоретик Б. Томашевски, чието определение изтъква на преден план „звуквата стойност на думите“ като господстваща в стихотворната реч над „смиловата“ им, докато при прозата това съотношение е обратно. Пундев поставя акцент и развива тезата си за върху ритъма като водещ елемент в изкуството. Според него руският изследовател в определението си го пренебрегва като неотменната същност на стихотворната реч, свеждайки го само до „стиха като затворена единица за измерение“, нямаща много общо с физическото време. В това Пундев вижда основната слабост на теорията за стиха на Томашевски. Универсалната същност на ритъма, която се измерва във „физическо време“ е „съществената черта“ на поезията. Наличието на ритъм в поезията и музиката, както и в живописата, скулптурата, архитектурата ги сродява с вечното ритмично движение в природата и вселената; „поетичния поант“ Пундев разглежда не като завършек на ритъма, а като стремеж към продължение. Затова според него „стихът поради своя ритъм, има нещо божествено в себе си“ и не е случайно, че големите поети се стремят да използват ритмичната реч не само в

поезията, но и в другите литературни жанрове, че класическите стихотворни размери звучат с религиозна тържественост и „те самите носят безсмъртието на творбите, защото пораждат нашия стремеж към вечност“.

Към този род публикации бихме могли да отнесем още статиите: „Историчност на разказа“ (13, 1) от Николай Райнов; „За същността на поетическото творчество“ (15, 8) от Георги Константинов; есето „Критикът“ (19, 4) от Петър Йорданов; „Литературното клише“ (22, 6) от Малчо Николов; „Ритъмът в прозаичната реч“ (23, 8) от Богомил Нонев; есетата „Съдбата на малкия талант“ (21, 6) и „Страст към писане“ (24, 7) на Иван Богданов и статията му върху същността на критиката като творчество „Поетът и критикът“ (24, 10); есето на Ефрем Каранфилов – „Превъплъщения на позата“ (24, 9); статията на Асен Прахов „Към психологията на поета“ (18, 5).

Специфични белези на лирическия изказ коментира Йордан Бадев в „Езикът на лириката“ (19, 1), а в „Поетически образ и образомания“ (21, 5) обсъжда въпроси на художествения стил. Във втория текст той се фокусира върху „епитетната претрупаност“ и „засилената метафорност“ като негативни явления и дава примери – и за сполуки, и за несполуки – из творчеството на съвременни наши писатели – Йовков, Петканов, Язова и др. Върху същността и функциите на критическата рефлексия същият автор дебатира в статията „Критици за себе си, за писателите и за публиката“ (24, 1), а в „Писател и гражданин“ (17, 6) разсъждава върху категорията „надпартийност“ във връзка с отношението на писателя към обществени и партийни позиции. Литературното историзиране и позицията на литературния историк, времето като лакмус за стойността, относителността на успеха и читателското одобрение в сегашния момент и отношението му към историята – това са въпроси, по които пише Петър Динев в статията си „Писателят между своите съвременници“ (19, 8).

Интерес в тази група публикации представляват две статии на Константин Гълъбов, посветени на литературната критика: „Критиката като творчество“ (3, 3–4) и „Творчество, колектив и еволюция“ (3, 9). Те естествено са силно повлияни от явления в немската литература и от внушения, които той споделя и превръща в свой опит и позиция, чиято формулировка е: „Критиката е творчество, но не изкуство“. Критикът трябва да „притежава не само критически усет: способност да се наслаждава на красивото и да се отвращава от грозното, но и редкия дар **да разбира** (подч.а., К. Г) художественото“.

Впрочем Константин Гълъбов дебютира в „Златорог“ още в първата му годишнина – с отрицателна рецензия за току-що появилата се стихосбирка на Гео Милев „Жестокият пръстен“ (1, 7), за която ще стане дума по-нататък при анализа на раздела „Преглед“. На следващата година Гълъбов запознава читателите на „Златорог“ с немския експресионизъм в статията си „За експресионизма“ (2, 3), в която възпроизвежда възгледите за това ново/старо явление в изкуството според книгата на Франц Ландсбергер „Impressionismus und Expressionismus“ („Импресионизъм и експресионизъм“, 1920). „Експресивно е въобще всяко изкуство, за което възпроизвеждането на външния свят е нищо, отражението на вътрешния свят – напротив – всичко. В такова едно

изкуство формите на нещата се явяват деформирани от душата на твореца – разрушени и свързани отпосле в едно ново единство, отлично от онова, което те имат извън нас. Така възпроизведени, нещата са чужди на действителността, но те са пълен израз (expression) на това, което сме ние.“

Така, разкривайки компетентно какъв е смисълът на това явление в немското изкуство (книгата се занимава преди всичко с експресионизма в изобразителното изкуство), К. Гълъбов отговаря и на политиката на „Златорог“ да информира читателите за явленията в европейския културен живот, но и да не ги приема безкритично. Статиите му „Реализъм и експресионизъм в литературата“ (3, 6) и „Немска експресионистична антология“ (4, 5) продължават същата тема в същия дух на критичност. Първата е обширен коментар на книгата на Фридрих Меркер „Zur Literatur der Gegenwart“ („За съвременната литература“, 1921). Във втората критикът коментира признатата за класическа антология на експресионизма, съставена от Курт Пинтус – „Menschheitsdämmerung“ („Дрезгавеене на човечеството“<sup>15</sup>), която съдържа произведения на 23 поети експресионисти, но Гълъбов я нарича „експресионистична“ и поради „начина на нейното съставяне“. Тъй като „експресионистичното изкуство не анализира външния свят“, а го „дава като синтез“; „новото литературно разглеждане“ не анализира „звено по звено“ „веригата на каузалната словесност“, а се стреми да разглежда явленията „в тяхната ненакърнена цялост“. Това изкуство прави опит да опознае човешкото в човека, „за да го спаси и пробуди“, „на младите поети става все по ясно, че човекът ще бъде спасен само чрез човека, а не чрез околния свят“. Тази поезия няма и не търси художествена завършеност, нейният център се нарича „интензивност“. За разлика от Гео Милев и Янко Янев, К. Гълъбов не е привърженик на експресионизма и не вижда в него нещо повече от моментно явление. „От многобройните поети на това течение не ще оцелее никой в паметта на идните поколения; те ще бъдат забравени тутакси, щом затихне бурята на днешното време, и ще светят в бъдеще подобно на млечния път като безчислени малки звезди и нито едно голямо светило“ – заключава критикът. Подобен е патосът и на статията му „Реализъм и експресионизъм в литературата“ (3, 6).

Константин Гълъбов публикува в „Златорог“ още статията „Шпенглер и упадъкът на западната култура“ (4, 1), която го доближава към следващия му биографичен епизод в кръга „Стрелец“ и неговите краткотрайни по време, но с трайна следа в литературата ни издания – седмичниците „Изток“ (1926–1927) и „Стрелец“ (1927). Автор е и на няколко рецензии, на които ще се спрем в анализа на Прегледа.

---

<sup>15</sup> Курт Пинтус (1886–1975) е немски теоретик на експресионизма. Заглавието на антологията, за която става дума тук, на български е преведено различно от различните автори. Янко Янев, който споменава за нея в „Художествена изложба в Карлсруе“ („Златорог“, 5, 2), го превежда „Смрачение на човечеството – симфония на най-младата поезия“. Оригиналното заглавие гласи „Menschheitsdämmerung“, което е многозначно. Според проф. Симеон Хаджикосев би могло да се преведе като „Здрачът на човечеството“, но и като „Разсъмване на човечеството“ (Вж. *Гео Милев*. Нови изследвания и материали. – София, 1989, с. 21).

Талантлив учен германист, писател и критик, Гълъбов не успява в амбицията си да се противопостави на „Златорог“ със свой литературен кръг и свои издания. В заключението на статията си „Критиката като творчество“ той превежда изповедта на немския критик Вили Хандл „Критикът“, очевидно предизвикала посоката на собствените му размисли: „Моята съдба е: да бъда изключен от всички.“

Както споменахме, настоящето е това, към което е обърнато списанието на Вл. Василев през цялото си съществуване. И вниманието към него е изразено в непрестанния стремеж да се регистрират тенденциите, да се провидят перспективите, да се открие стойностното и да се положи грижа за таланта. Този стремеж личи както в полемичните статии, така и в по-спокойните наблюдения върху литературните процеси и явления, върху жанрове, развойни тенденции и проблемни и тематични полета, в портретите на конкретни творци и в текстовете за отделни книги и творби.

Най-напред ще се спрем на статии, които коментират **актуални явления и литературни тенденции** на времето.

Критиката на Боян Пенев за реализма в българската литература и за „антихудожествената тенденциозна белетристика“ пронизва цялата му студия „Основни чърти на днешната ни литература“ (2, 4–5). Критикът негодува срещу българския реализъм, който, за разлика от западния, е „лишен от вътрешно съдържание и от творческа сила“, и призовава „час по-скоро да бъде преодоляна бездушната реалистична форма“, „предметния, външен характер на художествения образ в творчеството на нашите писатели“. Боян Пенев дава като пример за крайна грубост и безкрилост на въображението комедиите на Антон Страшимиров, а разказа „Слънчова женитба“ на Петко Тодоров сочи като пример за условен алегоризъм и несполучливи символи. Според него „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов е несполучлива творба поради разпиляност и „разнообразни черти“ в повествованието, което остава необединено и в което „типичното се губи сред множество качества, противоречиви или пък от различен характер“. Авторът е прав, че творецът „е загубен, ако излезне зад „мъртвата вещественост“, но несправедливо отрича всички тогавашни големи писатели като Иван Вазов и Пейо Яворов, Пенчо Славейков и Петко Тодоров, Алеко Константинов и Антон Страшимиров. Не го задоволяват художествените в философски обобщения; разграничава субективен и обективен стил, обявявайки обективния за бездарност и авторово безличие, а субективния – за доведен до крайности, например в творчеството на Кирил Христов, „който сякаш си е поставил за цел от всички факти на живота си на всяка цена да прави литература“.

Боян Пенев търси психологически обяснения за реализма в литературата ни и обвинява нашите писатели в „бедност на въображението“, в заплепеност по „мистиката и фантастиката“ на руската и полската литература; негодува срещу отсъствието в нашето изкуство на „фантастичния свят на Едгар По и неговите сомнамбулни видения“. Но може би тук е добре да си спомним, че той би искал потомците да го оценяват не по постигнатото, а по усилията, вложени в него. Защото високите изисквания на Боян Пенев към българската

литература и наука и до днес, независимо от спорните си тези и по-скоро тъкмо поради тях, продължават да са стимул за развитие и самооценка.

„Хулиганството в литературата ни“ (8, 5–6) от Вл. Василев е полемична статия в отговор на публикации на К. Гълъбов и Ат. Далчев във вестниците „Изток“ и „Стрелец“ срещу „Златорог“. Статията е дълга, заема пространството на почти цялата книжка. Започва с формулиране на явлението „хулиганство в литературата“. Подчертава неговото разрастване след войната, определя като хулиганство критическото поведение на безпринципно отрицание, опиращо се на някакви чужди идейни внушения и политически аргументи в литературата и още повече на котерийни интереси на новопоявяващите се литературни кръгове, които се опитват да се наложат и утвърдят, като отричат другите, най-вече предходниците си.

В центъра на статията е новопоявилният се кръг „Стрелец“ и поведението на споменатите автори в техните критически текстове, нападащи златорожките поети Лилиев, Фурнаджиев и др. Убеден, че сътрудниците му не се нуждаят просто от защита, Вл. Василев насочва своите аргументи към явлението, което авторите в „Стрелец“ в онзи момент олицетворяват, изтъквайки тяхната безпринципност в случая, без да омаловажава собствените им постижения. Неслучайно Далчев по-късно, във фрагментите си, защитава своята поезика много по-аргументирано и точно – вече не с отрицание, а с респект и уважение към предходниците си. Затова си струва да се цитира крайт на тази полемична статия на Вл. Василев:

На това обединение на злобата ний противопоставяме – обединението в името на творчество. Тъй, мислим, най-добре изпълняваме дълга си на хора на своето време, което се твори не със зависти и клюки, а с положителни дела. Издигайки култа на творческата личност, ний сме против идолопоклонството на личността. Това ни налага да бъдем твърде строги към себе си. Но същевременно то ни задължава да не бъдем снизходителни и към бездарността и към претенциозната посредственост. За да бъдем обаче силни, нам не е нужно безсилието на другите. Нашата сила е именно в едно съзнание по-социално, противно на манията за единственост. Ний не стоим пред никаква необходимост да отричаме, че във от нас има един Елин Пелин, има Кирил Христов, Теодор Траянов, дори Димитър Пантелеев, Иван х.Христов и др. Не е само съвестта, която ни възпира да ги „отричаме“: имаме зад себе си и достатъчния опит на литературното ни минало – напразно е да се отрича онова, което е ценно. По-добре е да го признаваме. И ако не ни се е паднал щастливия случай първи да го поздравим, да имаме честта да го приемем: да се радваме, когато е много, и да го подкрепим, когато е още малко. Ето една амбиция и у нас. Другата страна на тая амбиция, нейният източник – е любовта. Всички средства на борба с нея са напразни. Тя може да бъде победена само с по-силна любов.

В статиите си „Мисли върху най-новата ни поезия“ (15, 3), „Актуална литература“ (21, 8), „Приемственост и противоречивост в новата ни поезия“ (24, 4) Малчо Николов говори за промененото съзнание, за духа на сегашното,

за „потопянето“ на твореца в съвременността. В първата той също, подобно на Вл. Василев в следвоенните му литературни прегледи, прави естетическа характеристика и оценка на най-ярките авторски присъствия в българската поезия и проза от 20-те до средата на 30-те години на миналия век. Авторът загърбва категорично идейните противопоставяния и конфликти, като изразява ясен възглед и позиция за социалния елемент в литературата:

Ние разбираме повика за социална и въобще за активистическа поезия. Той е повик на нашата тревожна съвременност. Но в него – покрай хубавия стремеж да се обърне поезията в една жива сила, има и нещо опасно – тя е заплашена да върши службата на пропагандата и публицистиката. Защото, ако е вярно, че истинският поет служи не на поезията, а на живота, не по-малко вярно е, че той не е служител на неговите временни, преходни интереси и потреби. Наистина, силните писатели си остават такива, и когато са тенденциозни, но това не минава безследно дори за автори с таланта на Леонид Леонова. („Мисли върху най-новата ни поезия“, 15, 3)

Творците, които критикът откроява в тази статия и чиито постижения защитава, са поетите Н. Лилиев, Д. Габев, Ел. Багряна, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Хр. Смирненски, Д. Пантелеев, Ат. Далчев, Сл. Красински и белетристите Н. Райнов, Й. Йовков, Г. Райчев, А. Каралийчев, К. Петканов, И. Волен, К. Константинов, Ч. Мутафов, Вл. Полянов, О. Василев, Св. Минков, Ф. Попова-Мутафова и А. Каменова.

В последните десетина годишнини на „Златорог“ статиите на Малчо Николов по-рядко са свързани с анализи на отделни автори и творби, занимават се с по-обща литературна проблематика. Макар подобно деление да е условно, заглавията им са красноречиви за характера и съдържанието им: „Актуална литература“<sup>16</sup> (22, 8), „Огнища на литературното ни творчество“ (23, 9), „Приемственост и противоречивост в новата ни поезия“ (24, 4), „Есениновска дързост у нашите поети“ (21, 6). В този период само две от неговите статии в списанието насочват читателския интерес към отделни автори – „Багряна“ (16, 2) и „Светът на Каралийчева“ (16, 9). И у двамата автори критикът откроява специфична промяна и развитие за изминалото десетилетие от появата и утвърждаването им като ярки присъствия в литературния живот на страната и достойни представители на културата ѝ пред света.

В статията си „Приемственост и противоречивост в новата ни поезия“ критикът в известен смисъл продължава своите наблюдения и разсъждения върху особеностите на българската лирическа поетика, но тук поставя акцент върху приемствеността и развитието на литературната традиция, проследявайки линията, очертана от П. Р. Славейков, Хр. Ботев, Ст. Михайловски, Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Т. Траянов, Ем. Попдимитров. Имената на поетите от следващото поколение – Багряна, Н. Фурнаджиев, А. Разцветников, Хр. Смирненски, Д. Пантелеев, Ат. Далчев и Сл. Красински – авторът само

<sup>16</sup> Друга статия под същото заглавие Малчо Николов публикува по-късно във в. „Изгрев“ (г. I, № 59, 14 дек. 1944).



споменава и ги определя като представители и чеда на преходното време, белязано от войни и социални катаклизми, което ги дарява с различна чувствителност и им подсказва нови изразни средства.

„Огнища на литературното ни творчество“ представлява кратка география на българската литература и влиянието на родното място и местния менталитет върху облика на българския писател. Очевидно статията отразява въодушевлението на българското общество, когато през 1940–41 г. към територията на страната ни са присъединени Южна Добруджа, Македония, част от Беломорието с островите Тасос и Самотраки и Западните покрайнини. Въпреки актуалния си политически акцент върху македонския корен на редица видни български писатели и интелектуалци, статията е прецизно аргументирана и обективна, опира се на факти и авторитетни исторически проучвания. Не излъчва националистически възторзи, предполага спокойно четене и днес, когато сме изправени пред предизвикателствата на вече познати от историята уроци.

В самия край на 30-те години на миналия век Иван Богданов привлича вниманието на Вл. Василев с публикациите си върху творчеството на Стоян Михайловски и Илия Блъсков, с прецизната си работа върху архивите на двамата автори, с професионалното си отношение към документа като важен източник на историческо познание и градиво за национална идентичност. В последните четири годишнини на „Златорог“ – извън споменатите дотук негови статии и есета – той публикува и няколко статии върху обща литературна проблематика: „В криза ли е българската литература“ (24, 2), „Какви изгледи има занапред битовата ни литература“ (21, 4) и „Съдбата на малкия талант“ (21, 6). В тях със самочувствието на посветен младият литератор разсъждава върху перманентно актуални и същностни проблеми на българската литература. Той не просто задава въпроси (в две от статиите те са формулирани още в заглавията), но предлага и отговори върху основата на задълбочен историко-културологичен анализ, който свидетелства за солидна подготовка и информираност върху развитието и съвременното състояние на европейската хуманитаристика. Според Богданов „българското литературно развитие следва нормално своя ход“. Неговата „не особена активност“, липсата на „идеен кипеж“ той обяснява с липсата на обществени условия за израстването на писателя гражданин, който е в състояние да откликне на потребностите на времето. Отговаряйки на въпроса за изгледите занапред пред битовата ни литература, Богданов я вижда променена в бъдеще, естествено следваща развитието и промените в българското общество. Отговорът му се явява резултат на детайлно проследяване и точни естетически характеристики и оценки на всички писатели – представители на битовата литература у нас.

Петър Динев в статията си „Нашият литературен досег с Европа“ (21, 7) взема думата по винаги актуалния проблем за родната ни литература – спора за съотношението между „чуждите влияния“ и „самобитния ѝ характер“. Той разсъждава върху липсата на равновесие в оценките за българската литература и изкуство, които се правят обикновено в тясна зависимост от господстващите в момента идейни насоки и обществени настроения в страната. По тази причина на моменти родното се издига в култ и се пренебрегват

чуждите влияния, а в други – обратно – преекспонират се чуждите влияния и се подценява народността на българската художествена култура.

В тази статия Динеков формулира необходимостта от изоставяне на тази нездравословна за развитието на младата българска култура полемика и безусловното приемане на факта, че „никоя култура не може да се ограничи в тесните рамки на едно народностно развитие“. Той обръща внимание на необходимостта от образование и информираност на българската читателска публика за явленията в европейските литератури, подчертава положителната роля в това отношение на най-популярните по това време библиотечни поредици за преводна литература „Златни зърна“ и „Мозайка знаменити съвременни романи“, но подчертава липсата на достатъчно количество добре написана критика – прегледи, очерци, характеристики – като ориентир за масовия читател на тази литература.

Но нашият литературен досег с Европа има отношение не само към читателя, но и към писателя. Този, който твори художествената мисъл, е несъмнено отражение на средата си, на вкусовете на своето време, на тревогите и вълненията на съвременната му действителност. До голяма степен той е ограничен от обстановката, в която се създава и развива. Но също така несъмнено е, че творческата дейност се движи по една средна линия на лични и колективни въздействия. Следователно индивидуалният фактор е също от решително значение. Колкото писателят е с по-широки умствени интереси, с повече познания из областта на изкуството и науката, с по-точна представа за духовния живот на човечеството и за големите проблеми, които вълнуват света изобщо, толкова повече ценност ще носи и неговото лично творчество. (...) Но когато духовният живот на поета е беден и неинтересен, с какво ще ви привлече неговото художествено отражение? (...) Нека не се боим от оная голяма вълна на световната култура, която всеки ден прелива националните граници и обединява цялото човечество в едно. (...) Ние се чувстваме още млади, ненаситни, жадни – светът ни чака. Не бива да поставяме спирачка на своята духовна смелост. И като всеки млад организъм – нуждаем се от здрава храна и въздух. Нека ги потърсим там, дето те се намират в най-добро качество, там дето са създадени великите произведения на духа и дето са израснали най-могъщите култури. Някои ни предупреждават, че те сега са в упадък. Може би, но мерени с техен мащаб. А за нашия мащаб те са още велики, силни, творчески. Има какво да научим от тях, за да тикнем напред развоя на собствената си култура.

В есето „Литературата в наши дни“ (24, 8) Динеков размишлява върху темата за литературата и войната. „Когато оръжията говорят, музите мълчат.“ Той разглежда това време като време на творчески застои, но и на натрупване, акумулиране на енергия, която ще се прояви в бъдеще, като сочи за пример историческия опит в това отношение – описанието след дълги години на осмисляне и преоценка на войните на Наполеон от Стендал и Толстой.

В статията си „Някои аналогии в съвременната ни поезия“ (21, 3) и Петър Йорданов прави опит за осмисляне на националния литературен процес с

оглед на неговата специфика в сравнение с европейските школи и направления, имайки предвид поезията и, по-точно, лириката. Той се абстрахира от естетическите характеристики на този жанр и съсредоточава вниманието си върху него като израз на мислене, като възглед за света, отразяващ структури на националния характер. Отрича наличието на символизъм в българската поезия, разпознава го само в няколко ярки творби – като „Лаура“, „Легенда за разблудната царкиня“ и „Ахасфер“. Според него „нашият символизъм е повече едно усвояване на поетически похвати, под което се крие *свободна и независима от всякакви школи* (к.а., П. Й.) поезия“. Това естетическо поведение на българските поети, които свързваме със символизма, подчертава критикът, „застъпват преди всичко един психологически индивидуализъм“, зададен от Яворов, който се изразява в склонност към „затворен, съсредоточен и упорит себеанализ, към една неясна и неформулирана философия“. В творчеството на поетите от своята съвременност Йорданов не откроява някаква особено различна концепция. Смята, че онова най-общо, което характеризира новия творец, е отсъствието у него на „едно постоянно отношение към действителността“, състоянието му по-скоро на зрител към природата и човека и към самия себе си, отколкото на действащ участник. Разликата между съвременния автор и Яворов е в това, че там където Яворов би стигнал до афектация, той остава спокоен. Петър Йорданов отбелязва като „момент на витализация“ времето около 1925 г., когато поезията ни реагира на действителността, когато в нея се появява „една недисциплинирана жизненост, звучаща като революция“, но която скоро отшумява и отстъпва пред песимизма. По този начин според критика поезията ни се връща отново към настроенията, които е отхвърлила в началото на 20-те години.

Крайният извод на Петър Йорданов за българската поезия е, че тя е изразителка на едно обединяващо българската общност мислене, насочено повече към човека и истината, отколкото към красотата. И „този нравствен облик на литературата ни е най-красивата традиция в нашето изкуство изобщо, на която принадлежат всички между Ботев и днешния ден. В същото време, той отговаря най-пряко на нашата народна душа, която спокойно изповядва един умерен реализъм и един умерен идеализъм.“

В следващата си статия, в същата годишнина на „Златорог“ – „Към културна самобитност“ (21, 9), Петър Йорданов отново се занимава с функциите на литературата в общия културен процес – този път коментира отношението между национално, лично и общочовешко, имайки предвид повече сфери – изкуство, литература, архитектура. „Изкуството, което ни отразява цялостно ... трябва да отрази в себе си тези три перспективи на нашия дух“, пише той. Всяко голямо национално изкуство е и общочовешко. Тази връзка е задължителна, но и особено усложнена от структурата на творческата личност, от сложните връзки и отношения между индивидуалното и колективното. Общочовешкото и личното не са в състояние сами да индивидуализират една култура. „Първото е изобщо отрицание на личността, второто е носител на раздробено и повърхностно разнообразие.“ Това, което определя, очертава и персонифицира културата и изкуството, според автора е националната осо-

беност на индивида, самосъзнанието на творческата личност за връзката ѝ с определена общност. Йорданов прави изводите си за националния характер на българската култура и изкуство, имайки предвид всички жанрове и области на живота, характеризирани с тези понятия. Като постижения и ценности в национален и общочовешки план той откроява най-вече литературата, създаденото от представителите на кръга „Мисъл“, споменава още Н. Марангозов, Багряна, Разцветников и Фурнаджиев, привлича примери и от музиката и танца – „Тракийски танци“ на Петко Стайнов и хореографията на Мария Димова. „Една култура без ярък национален стил е белег за отсъствие на национална индивидуалност. И „европеизирането на българската култура може да бъде идеал до известни граници; то не може да преминава в обезличаване на оригиналното, спонтанното, народностно характерното у нас“.

Друга част от статиите в „Златорог“ коментират развойните тенденции в литературата ни, насочвайки читателското внимание към **литературните школи, направления и групи в нашата литература и към техни представители.**

От Йордан Бадев са статиите „Литературни зигзаги“ (3, 10) и „Литературни школи и литературни групи“ (20, 3, 6). В първата авторът разглежда въпроси на съвременната поезия. Разделя поетите на добри и лоши модернисти. Към добрите отнася Николай Лилиев и Теодор Траянов с книгите им „Птици в нощта“ (1918) и „Български балади“ (1921), които сравнява и разграничава като ярки лирически почерци и присъствия. Отрича Людмил Стоянов, Гео Милев и донякъде Христо Ясенев. С положителна оценка отбелязва поезията на Дора Габе, Мара Белчева и Никола Ракитин; поощрява началните изяви на Стубел и Стратиев. Във втората статия Бадев коментира въпроса за налагане на критически шампи, свързани с литературните школи, върху творчеството на българските поети и писатели. Той предупреждава за опасността, която крие подобно „подреждане“ на авторите в школи, защото така е твърде възможно да остане в сянка тяхната самобитност и индивидуална неповторимост. Той намира, че подобен подход към художествените явления е белязан с печата на сектантството, обявява го за анахронизъм.

Тук трябва да присъединим и споменатата по-горе статия на К. Гълъбов „Реализъм и експресионизъм в литературата“ (3, 6). В нея той запознава читателите с книгата на немския писател, есеист и театрален критик Фридрих Меркер „В литературата на настоящето“ („Zur Literatur der Gegenwart“, 1921). Гълъбов се фокусира главно върху разликата между реализма и експресионизма, прокарана от автора на книгата не в разграничението между „земното“ и „неземното“, не по линията на стила или светогледа, а през преживяването. На тази основа детайлизира реализма като „механичен“, „истински“ и „вгълбен“; а експресионизма – „обезпльгяващ“, „интелектуален“ и „абстрактен“.

В „Романтика и реализъм“ (17, 1) Георги Цанев представя новия метод „социалистически реализъм“ в историко-теоретичен контекст. Разглежда историята и отношението между реализъм и романтика, идеал и действителност, въображение и реалност, защитавайки в крайна сметка художествено-познавателната функция на изкуството, неговата социална функция и

нравствена роля в обществото. Това е последната му статия в списанието на Вл. Василев.

Друга група критически статии са насочени към отделни теми в поезията ни.

Йордан Бадев, един от постоянните сътрудници на „Златорог“, дебютира в списанието със статията „Македония в българската поезия“ (3, 3–4). Поместена наскоро след войните, тя проследява тази болезнена народна драма и като постоянна тема в българската литература.

В кратката си тезисна статия „Пейзажът в лириката ни“ (16, 5) Ал. Филипов формулира функциите на пейзажа в езика на лириката ни, характеризирайки нейна национална особеност. Авторът твърди, че всяка литература има свой пейзаж, който не е просто декор, привнесен отвън, а е дълбоко същностен елемент, част от отношението на поета към националната съдба, лирическа реакция, която го приобщава към общностното, народно отношение към природата. В наблюденията си той включва Ив. Вазов, К. Христов и П. П. Славейков, завършвайки с описанието на Балкана в „Кървава песен“ като върхово символно обобщение на народната съдба, концентрирало в себе си „трагичен героизъм“ и „мъдростта на едно исторично съзнание“.

В „Любовта в нашата поезия“ (7, 8–10) Ат. Величков разглежда любовта като „ос на творчеството“, като не особено богато разнообразие от лирически интерпретации, като лична изповед в поезията и постоянен контрапункт на другата съществена тема – „болката на времето“, т.е. обществената и социалната. Замислена амбициозно да проследи развитието на темата за любовта в цялата българска поезия, включвайки откъслечни изводи и наблюдения и върху народното творчество, статията остава без заявеното след първата част продължение. Наблюденията на автора включват поезията на П. Р. Славейков, Хр. Ботев, П. П. Славейков, Ив. Вазов, П. К. Яворов, К. Христов и Т. Траянов. Важни за облика на „Златорог“, за мисията му на законодател в литературния вкус и място за представяне на най-доброто в българската литература между двете войни са статиите, посветени на творчеството на поетите – сътрудници на списанието. Едно от първите места сред тях заема Николай Лилиев – не само близък приятел и сътрудник на Вл. Василев, но и негов съредактор.

Естествено е първата статия за него да излезе тъкмо с авторството на редактора на „Златорог“. В „Николай Лилиев“ (3, 5) критикът започва с нескривана симпатия към поета, но и със справедливата уговорка, че с Лилиев нито започва, нито ще свърши българската литература и ако той го поставя в контекста на търсенията в новобългарската поезия, свързани с изявата на самоценността на творческата личност, то е не за да го омаловажи, а за да го открие сред поети като К. Христов, П. П. Славейков, П. К. Яворов, Д. Дебелянов. На тази основа Вл. Василев акцентира върху „разтварянето на личността в колективитета“ в поезията на Лилиев, върху „точките на съприкосновение с другите“, търси линии на приближаване и отгласкване спрямо поезията на Верхарн, Верлен, Маларме; навлиза в психографията на поета, съсредоточава се върху конкретни мотиви. Ала все още е далече от директните артикулации на символизма – не само във връзка с Лилиевата поезия – и тази заобиколност

ще наруши през 1936 г. в статията „Поети на смирението“ (17, 9–10), в която ще напише: „Символизмът е влияел върху *средствата* (к.а, Вл. В.) на нашата поезия. Той ѝ даде нови усети, разработи образното ѝ богатство и музикалното ѝ строение. Направи стиха инструмент, годен да изрази всички движения на чувството. Отделна задача е да се изследват тези влияния. Но по същина четиримата поети<sup>17</sup>, на които се спирам (защото те главно отбелязват тая епоха), са далеч от символизма. (...) С хиляди нишки те са свързани с живота и това е, което ги предупрежда срещу всеки илюзионизъм, химеричност, тия неврологически състояния, афекти, чувствена изтънченост, до които отиде символизмът. В противоположност на него те не са поети на подсъзнанието, а на просветлението.“ (17, 10)

В „Стихът на Николай Лилиев“ (7, 2–3) Борис Йоцов анализира музикалния характер на Лилиевата поезия; подчертава способността на поета „да мисли не само с образи и символи, но и със звукове“; сочи, че „формите на неговото вдъхновение са от музикален характер“; „Н. Лилиев по-добре от Яворов и Дебелянов знае цената на ударената гласна“. Критикът наблюдава лирическия синтаксис на поета, фонетичния звукопис и характера на паузите в неговия стих; разглежда Лилиевия стих не просто като „словна игра“, а като „сложна естетическа ценност“. В стиховете си Лилиев „най-пълно от всички наши поети“ „дематериализира външния свят“ и го „въвежда във формите на студени математически абстракции“. Стихът на Лилиев „отразява една душевна хармония, може би не лесно извоювана, която кристализира в студените цветя на чистия, „невинния“, „белия“ блян. „Така е не само музикално преливен, представно-нежен, емоционално-отсенен, но е и толкова спокоен, че не тревожи, не вълнува, а унася, примирява, разведрява... Тук е вътрешното смирение на стиха, молитвеното му значение, серафичната му чистота... Трябва да заживеем по-дълбоко и по-трайно с поезията на Николай Лилиев, да забравим света и себе си, да се понесем в ирационалните форми на своето съзнание, за да почувстваме по-живо своеобразното съдържание на този стих, за да разберем индивидуалните корени на оня естетически абсолютизъм, за който формата е начало и смисъл на битието“, пише Йоцов. В същата тоналност започва статията си „Беатриче на нашата поезия“ (8, 1) Иван Мешеков. В нея на преден план е изтъкната органично втъканата в Лилиевия стих нравствена струя, която поражда „нравственото съвършенство“ на лириката му. Критикът извежда акцентите в статията си, сравнявайки поета с Пенчо Славейков, Петко Тодоров и Яворов. Интересна е тезата на Мешеков, че „Лилиев не е поет на епохата ни“, разбирана преди всичко в нейните поогрубени социокултурни проекции. От тази гледна точка той провъзгласява поета за „миротворния вожд на пасивната и аполитична интелигенция“, без да спестява оценъчното наблюдение, че „Лилиевата лирика надхвърля синорите на време и място с чертите на всемирното и вечното“.

Статията на Георги Цанев „Николай Лилиев“ (13, 2–3) излиза в „Златорог“ непосредствено след появата на антологичната книга на поета „Стихо-

<sup>17</sup> Д. Дебелянов, Н. Лилиев, Ем. Попдимитров и Тр. Кунев – б.р.



творения“ (1931). Критическата оценка изключително е точна и адекватна. „Всред ужаса и надеждите на нашето време неговата песен звучи като плач на загубено дете... Затворен в себе си, романтично настроен, влюбен в своята невинност и чистота, той живее с бляна на своето сърце и търси утехата на самотата. Той има всичко, с което може да ни подчини и завладее един голям поет...“ Авторът отбелязва, че в образа на Ахасфер „Лилив е прелял много от своите мисли и чувства, както прави това и на други места, например в „Тълпите“, когато говори за тях:

в очите им свети безумната жад:

да бъдат смирени, да бъдат добри...

Нима не е ясно, че тук определя себе си? Защото възприема света субективно...

Поезията на Лилив, която разкрива нравствения образ на една ясно определена творческа и високо човечна личност, си остава индивидуалистична. Това обаче съвсем не намалява нито нейното значение, нито нейното въздействие.“

През 24-годишното съществуване на списанието златорожци се прощават с мнозина събрата по призвание. Със или без нарочно издадена книжка на списанието, със или без надгробни слова, редакторите намират подобаващ начин да почетат тези загуби за националната ни литература.

През 1937 г. умира Димитър Подвързачов, на когото Георги Константинов посвеща статията „Димитър Подвързачов – Хамлет принц Датски“ (18, 10). Написана с емоцията на човек, когото житейските обстоятелства са свързали в приятелска близост с Подвързачов, статията на Г. Константинов прекожда от психопортретното представяне към поколенческото биографиране на родените около Съединението български творци (Подвързачов, Тр. Кунев, Г. Райчев, Д. Дебелянов, Йовков, Лилив): „Те имаха трудната задача да приобщят българския творчески дух до естетическите и нравствени проблеми на западноевропейската литература и едновременно да бъдат ехо на болките и бляновете, с които живя Родината в годините на своя възход и своя върховен трагизъм.“ За стиховете на Подвързачов казва, че „най-трайна и непреходна в тях е обичта към Родината“, за сатирата му е пестелив и точен: „изисканост на езика“, „дълбочина и острота на мисълта“; по-обстойно се спира на афористичния му талант и на преводаческото му майсторство, като не пропуска да отбележи, че творчеството му не е оценено по достойнство. На финала критикът противопоставя Подвързачов на Йовков – „който със своя оптимизъм и с вярата си в човека стои изцяло противоположен на Хамлетовския песимизъм полюс“, но и свързва двамата приятели – „рицари на родната чест“, които напускат живота един подир друг.

In memoriam са поместени текстове за още двама поети. С кратка мемоариална бележка за Никола Ракитин (15, 5) списанието се прощава с обичания си сътрудник. Подписан от името на „Златорог“, текстът издава почерка на Вл. Василев – не само с едновременно топлото и съдържано отношение към личността на поета, но и с нахвърляните щрихи, издаващи сигурност на преценката за най-характерното в творчеството му („Ракитин е един земен поет“;

„Спокойствието на Ракитиновите песни иде (...) от гражданското съзнание“ и за мястото, което му се полага в родната литература.

През 1943 г. „Златорог“ се прощава с още един поет измежду сътрудниците си – с Александър Вутимски. Той е от онези, към чийто талант и прохождение в литературата Вл. Василев проявява особен интерес и внимание, става негов литературен „кръстник“, а от 1939 г. до смъртта му приема постоянно негови стихове в списанието. Споделял е идеята да се издаде книга на поета<sup>18</sup>, но тя остава неосъществена. В списанието е поместена статията на Богомил Нонев „А. Вутимски“ (24, 8) – едната от само двете статии за поета, излезли през 40-те години, при това по повод на смъртта му. За бодлеровския му живот, за любовта му към Яворов, символистите и френската поезия, към Верхарн и Блок, за житейската самота и самотността в поезията му, за есенните пейзажи, за автентичната изповедност на творбите му, за поетическата му дарба и несретническият живот – за тези личностни и поетически белези на Вутимски пише авторът в статията *in memoriam*.

През 1943 г. умира и Емануил Попдимитров. За него в рубриката „Бележки“ на Прегледа Николай Дончев публикува обширен текст – „Емануил п. Димитров“ (24, 5). В него авторът отива отвъд мемориалния повод и прави опит за цялостен прочит на творчеството на поета, очертава духовния му път и търсения, основните мотиви в лириката му, не пропуска и неговите научни занимания като литературовед компаративист и университетски преподавател.

По-често от обобщаващите статии за творците и творчеството на поетите обаче е всекидневното внимание към явленията в българската поезия, изразено в критическите текстове за конкретни книги. От тях може да се сглобят критически портрети за почти всички творци, работили между двете световни войни. Актуалните въпроси на литературния живот и процеси пораждат съгласия и несъгласия, одобрение и отрицание, втъкани в полемични текстове или критически рецензии.

Владимир Василев поставя строги етични и професионални изисквания към литературната критика, която според него играе важна роля в литературното развитие. В собствената си критическа и редакторска дейност той осъществява тези високи изисквания, утвърждава талантливото българско изкуство и като редактор на „Златорог“ става централна фигура в литературния ни живот между двете световни войни. Той участва в редица остри полемки с отделни литературни издания като „Развигор“ и „Хиперион“ и с отделни автори като Тодор Павлов, Александър Балабанов и др., за които е писано на други места в тази студия. Важни обаче – и за самия Вл. Василев, и за изясняване на възгледите му за литературата след двудесетилетния му

---

<sup>18</sup> Тази идея е документирана в картичка, която Богомил Нонев изпраща до Вутимски в Сурдулица на 19 септ. 1943 г., дни преди смъртта му. В нея четем: „Говорихме си тази вечер с Павлето и г. Василев, пък стана дума за тебе и решихме набързо да те поздравим. Ще бъдеш ли скоро между нас? Хайде, че сме решили вече да пуснем на всяка цена книгата. И каква ще я направим! Корицата от Павел, уредбата от г. Василев, за себе си оставям коректурата и критики (ама какви строги ще бъдем).“ – Цит. по: **Вутимски**, Ал. Синьото момче разказва...: Художествена проза. – София, 2002, с. 457.

опит като редактор на „Златорог“, са няколко негови публикации от края на 30-те и началото на 40-те години, които са част от един полемичен сюжет.

През 1939 г. със статията „От изкуството към живота“ (20, 4) Вл. Василев се заема да „реабилитира“ творчеството на големи имена в родната литература, белязани с печата на формализма, на „изкуство за изкуството“. Без да сочи конкретно брошуриите на Тодор Павлов от периода 1938–1940, стремящи се да постулират по основни теоретични въпроси на изкуствознанието, литературознанието, философията и социалната теория, той навлиза в територията на естетическите възгледи и художествената практика, стремежи се да съхрани целостта и ценността на творци, които са на път да бъдат заклеени ако не изцяло, поне с част от творчеството си – както впрочем скоро след това се случва за дълго в българското литературознание. С полемично майсторство Вл. Василев използва „оръжията“ на опонента (привежда и демаскира несъстоятелността на становища на редица съветски автори върху въпроси на изкуството, критиката и пр.), за да подкрепи аргументите си за първостепенната важност на естетическия и художествения аспект на изкуството – в противовес на грубото му вменияване на други роли, които не просто го социологизират и обезценностяват в същината му, но и налагат върху него твърди идеологически рамки и критерии.

...ние признаваме, че изкуството формира чувствата и съзнанието и с това става реална сила на живота.

Но ние сме против изневеряването на неговата същина и превръщането му в лесно практично средство, което всеки може да си вземе за всяка цел. Ние сме за запазването на неговия ранг като висша духовна дейност на личността, като рядък неин дар.

В тая плоскост ние го приемаме отдето и да иде то, каквото и да носи със себе си. Ние не се боим от една истина, която ще каже един голям писател и един голям художник – на който фронт и да стои. Но ние сме против подменяването на изкуството с неговите сурогати, които носят само марката му.

И против това разделяне на писателите ни на идеологично основание, като двете сфери на земното кълбо, което хвърля зад борда на литературния ни кораб големи имена.

Всъщност това е скритото начало на полемиката, в която все още никой от двамата опоненти не сочи никого – отстояват се полюсни позиции за същината и функцията на изкуството, всеки от тях подкрепя становищата си с конкретни примери. След статията на Вл. Василев Тодор Павлов излиза същата година във в. „Заря“ с две статии под заглавие „На ясни позиции“<sup>19</sup>, с което отключва полемиката и предизвиква отговора на редактора на „Златорог“ – „Именно, на ясни позиции“ (21, 3), за да се разгърне тя в голямата студия на Вл. Василев „Бараж от литературни формули“, излязла в четири последователни книжки през 1941 г. В годишното съдържание на списанието тя е описана с подзаглавията: „Що е художествен образ. Реално или психоло-

<sup>19</sup> Павлов, Т. На ясни позиции. // *Заря*, 18, 1940, № 5562, 5564.

гическо е неговото битие“ (22, 1), „Разлика между наука и изкуство. Реализъм в художествения образ. Митология. Актьорска игра“ (22, 2), „Изкуството е не отражение, а претворение на действителността. Изкуство и исторически материализъм. За класовия характер на изкуството. Класицизъм“ (22, 4) и „Действителност на изкуството. Литературната критика. Творческата личност. „Златорог“ и българската литература“ (22, 5).

„Бараж от литературни формули“ е една от най-остро полемичните студии на Вл. Василев, предизвикана от марксистическите възгледи на Т. Павлов<sup>20</sup> за изкуството и неговото „социално-идейно съдържание“. Тук продължава изясняването на позициите спрямо същностното отношение „изкуство – действителност“, детайлизирано в няколко дискуссионни точки, в които Вл. Василев категорично отстоява свободата на твореца да възприема и претворява естетически действителността: художествен образ (връзката „художествен образ – предмет“); познавателен аспект на изкуството (изкуството твори нова действителност); естетически мерки спрямо изкуството, които го освобождават от аршина на социални, икономически, политически и пр. аргументи и създават основа за „проникването на епохите“, за универсален културен диалог; задължително признаване на индивидуалността на твореца и на неговата свобода спрямо догми и ограничения („Индивидуалният момент във формацията на художника играе огромна роля. Колкото по-пълноценно е едно художествено произведение, толкова повече то излиза из класовата рамка и насоченост“).

Владимир Василев не отрича социалистичореалистичните произведения на големите съветски писатели като М. Шолохов, нито историческия материализъм; отрича само догматизма и грешките на Тодор Павлов: „Очевидно г-н Павлов бърка самия образ с неговото конкретно възплъщение, което в скулптурата и живописата е материално, но в литературата, музиката, актьорската игра и танцът – не е. (...) Художествените образи добиват живот само като привнесем, като проектираме в тях нашите мисли, чувства, пориви... Докато не сме ги привнесли, те са мъртва материя.“ Авторът доказва, че марксистът Павлов не е разбрал смисъла на изкуството и отрича основния му принцип – единството между възприятие и идея, съдържание и форма: „Т. Павлов разтрогва това единство, разрязва художествения образ като диня, на две половини: форма и съдържание.“

С редица примери от произведения на наши и чужди творци Вл. Василев оборва марксистическата теза, че изкуството е „надстройка“ на икономиката: „Понеже изкуството не се определя само от социално-икономическата действителност, а и от други фактори, то и неговата класова обусловеност е относителна. Индивидуалният момент във формацията на художника играе огромна роля. Колкото по-пълноценно е едно художествено произведение, толкова повече то излиза из класовата рамка и класовата насоченост.“ Спо-

<sup>20</sup> След „На ясни позиции“ и отговора на Владимир Василев – „Именно на ясни позиции“, Т. Павлов пише в „Заря“ (1940, № 5934) втора статия – „Критика и критика“. В „Бараж от литературни формули“ редакторът на „Златорог“ се спира на теоретичните книги на марксисткия критик и напълно разгромява постановките му.

рът с Т. Павлов прераства в спор с историческия материализъм, приложен в изкуството.

Според Вл. Василев „истинската катастрофа на Т. Павлов настъпва, когато става дума за практиката на „Златорог“. „Т. Павлов нищо не е чел от списанието, освен кн. от XX годишнина“ – сочи авторът и дава конкретни доказателства. Например – че Павлов не е чел статията на Боян Пенев „Литературни отношения и оценки на Алеко Константинов“, в която се отхвърля мнението, че бай Ганьо изразява български черти, и се посочва, че той не е национален герой, а тип от всеки закъснял в развитието си народ. Критикът припомня споровете си с Б. Пенев за А. Константинов, за Вазов, позициите на Б. Пенев в студията „Основни черти на днешната ни литература“ (2, 4–5), но сега, в полемиката с Т. Павлов, той защитава Б. Пенев: „...един човек от неговия духовен ранг може да има пълната свобода на мнение, защото то ще е интересно и когато е погрешно“.

Владимир Василев доказва, че Т. Павлов изобщо не познава критиката в „Златорог“ и позициите на отделните автори. „Златорог“ – пише той – не продължава позициите на „Мисъл“ (както погрешно се твърди), а ведущата ѝ роля в литературния живот. Ние сме хора на по-друго време, с по-друг ум.“ Той въстава срещу вмешателството в работата на творците и срещу изравняването им, „което превръща литературата в най-скупното нещо“, и за пореден път заявява, че за „Златорог“ е най-важно да открива всяка истинска дарба, независимо от класовата принадлежност на автора, независимо от идейната му ориентираност. На тази толерантност на списанието се дължи представянето на поне две трети от най-добрите творби в българската литература след войните.

Посветени на задачите и критериите на литературната критика при оценката на художествените произведения, последните две части на студията отстояват правото на „Златорог“ да има свое, независимо отношение към литературата, изкуството и изобщо към процесите в културата. Авторът остро напада онази критика, според която трябва „да се премахне спецификата на изкуството и да се сведе то само до „социално-идейната наситеност“; обявява се срещу терора, който се упражнява над творците от страна на фронта на трудовоборческите писатели. Тук Вл. Василев пише и за себе си: „...аз не съм нито прогресивен, нито регресивен, а – агресивен: срещу глупостите, безчестието и подлостта, срещу ония, които отъждествяват таланта с политическата ориентираност, срещу дребнавите писателски боричкания, срещу суетата, интригите и клюките...“

И тъкмо това отношение осигурява почти четвъртвековното „законодателство“ на списанието в изграждането на литературния вкус на българина, то също е и причина неговият редактор да попадне под ударите на комунистическата идеология, облякла се във власт на 9.IX.1944 г. Широко известен е случаят „Людмил Стоянов и сп. „Златорог“, датиращ от началото на 20-те години, в чийто център е статията на Боян Пенев „Литературният плут“ (3, 2), сринала авторитета на този поет.

Творчеството на Людмил Стоянов е постоянна тема в първите годишници на „Златорог“. Неговата поезия, както и преводите му, са подложени на

строга критика от Васил Пундев и Малчо Николов в първата и втората годишнина. Но „Литературният плут“ бележи пик в тази критическа сага – тя е унищожителна. Неслучайно е премълчана в библиографията на поета<sup>21</sup>, но мнозина смятат (в това число и самият Вл. Василев), че тази статия не говори добре и за самия Боян Пенев, който отделя в нея толкова голямо внимание и посвещава такъв скрупулозен анализ (който впрочем заема пространството на две трети от книгката на списанието) върху цялостното творчество на автор, у когото не намира нищо ценно, нищо, което да заслужава добра дума. Наистина Боян Пенев е провокиран от самия Людмил Стоянов, който го е нарекъл вече „невежествен критик“<sup>22</sup>, но това се превръща в повод той да направи характеристика на едно явление, което намира богата почва за развитие в българския обществен живот.

Литературният плут – това е един безогледен измамник и вулгарен хитрец, който си служи с всевъзможни средства, за да изглежда даровит и необикновен: краде чужди мисли, чужди произведения, старее се да усвои лесното изкуство на една безсъдържателна реторика, кичи речта си с кресливи и банални фрази – и винаги е непоносим... Но неумело прикрепената маска твърде често пада. Когато се възмушават от постъпките му, той се смее цинично и заявява, че за него не съществува морал, че той е изключителна личност, която стои отвъд доброто и злото... той счита безчестието си за върховна добродетел, открито и смело носи своя позор; нещо повече: гордее се с него, не се стеснява да заяви, че в неговия позор е неговата гордост. Другаде той би бил обикновен pickpocket, който се подвизава по пазарищата и стъгдите, в България той е – писател. Това е литературният плут – възможен само в една среда с притъпено морално съзнание...

Всъщност началото на тази литературна схватка до голяма степен, макар и не така категорично и негативистично, слага Васил Пундев. В портретната статия „Людмил Стоянов“ (1, 2) той определя поета като „един небездарен ученик и имитатор“, чието литературно дело е „опустошено от чужди влияния“. Критикът разглежда и анализира двете военновременни стихосбирки на Л. Стоянов – „Меч и слово“ (1917) и „Видения на кръстопът“ (1914), и стига до извода, че „обзет от чуждото, поетът губи власт над стиховете си“, че той е „хипнотизиран и от хубавото, и от лошото на учителите си“ – главно руските символисти Валери Брюсов, Константин Балмонт, Фьодор Сологуб, Вячеслав Иванов. Авторът добавя още и имената на Шарл Бодлер, Пол Верлен и Оскар Уайлд, за да заключи, че повлиян от мнозина стари и млади, самият Л. Стоянов няма своя поетическа област, че за „характерни форми и идейно съдържание у него почти не може да се говори“. Пундев обвинява Л. Стоянов в „липса на стил“, на „искреност“, в маниерност, която нарича „маниеризъм“, като подчертава, че за последното му липсват и съответните качества.

<sup>21</sup> Към статията за него в *Речник на българската литература*, т. 3 (1982).

<sup>22</sup> **Стоянов, Л.** Невежествен критик. // *Развигор*, № 48, 2 дек. 1921.



За разлика от Б. Пенев, В. Пундев, въпреки строгите си критически заключения, се опитва да съзре през „плътните завеси на чуждото у Л. Стоянов и онова, което си е негово“. Той намира все пак, че ученичеството на поета не е останало съвсем безплодно, а го е научило на стихотворна техника, открило му е „път за нови възможности в тази област“. И макар че със своя „несигурен чълн Л. Стоянов се е загубил във водите на символизма“ и „рядко казва нещо хубаво свое“, то все пак, макар и „пръснато като зърна на бисерен наниз“, внимателният читател би могъл да го открие, което се стреми да постигне и самият Пундев в заключителната част на статията си. В „хубавите стихотворения“ на Л. Стоянов през „траурните труфила“ критикът съзира младежка буйност, енергия, която би могла да се окаже и градивна занапред. Тонът в края на статията е смекчен, позитивен.

Литературният портрет на Людмил Стоянов – също като този, който Пундев пише за Добри Чинтулов (за него стана дума по-горе) – е белязан от положителното авторово отношение към литературните факти. Възгледът му, че българската литература е млада, че е в процес на развитие и натрупвания, го кара да бъде не само взискателен и строг, но и разбиращ анализатор.

Острото критично отношение към поезията и изявите на Л. Стоянов се чете и в няколко рецензии, публикувани в раздела „Преглед“, за който ще обособим следващите страници. Портретни статии в списанието се пишат спорадично и за други поети, но е по-уместно разглеждането им заедно с критическите отзиви за техни книги.

**Прегледът.** Разделът „Преглед“ е неизменно включен във всяка книжка на „Златорог“ през всичките му годишнини. Той е оперативнокритическата част на списанието, в която се следят актуалните културни и литературни събития в България и в чужбина. В обявленията за абонаментна подписка за списанието, поместени в края на първите му броеве, Прегледът е описан детайлно в рубриците „Литературен преглед“, „Художествена хроника“, „Театър“ и „Музикален живот“, които в практиката на изданието не се обособяват винаги със същите заглавия, но формират тематично съдържанието на раздела. В анонса за него са зададени и ценностните му посоки: „всички по-значителни явления в литературата“, „най-новите прояви на изкуството“, „условия на театралното дело у нас“ и пр.

Прегледът е място за рецензии на новопоявили се заглавия във всички литературни жанрове и в областта на изобразителното, театралното и музикалното изкуство; за полемки върху литературни и културни въпроси, за съобщения и коментари на културни събития, за хроники, библиографии и др. В него пространно или накратко се отбелязват литературни и художествени факти от чужбина, свързани с българската литература, театър, изобразително и музикално изкуство, както и интересни за българския читател заглавия и европейски културни събития. Отразяването на новото и значимото в текущия културен и литературен живот и процес се извършва именно на страниците на Прегледа. В съдържанието на „Златорог“ за първите му десет годишнини (10, 10) описанието на публикациите в Прегледа заема

десет страници. Дори само този факт е показателен, че през тези години не е оставено без внимание никое събитие, важно за културното самочувствие или осведоменост на българина.

Прегледът съдържа няколко различни рубрики, които понякога се променят според материалите в броя. Неизменните са: Литература, Театър и Изкуство, Бележки, библиографии на получени в редакцията нови заглавия и периодика. Появяват се също и рубриците: Писма от чужбина, Из чуждите литератури, Хроника и др. В края на Прегледа се представят с кратки бележки чуждите автори, в тематичните броеве за Ботев, Яворов, Боян Пенев и др. се поместват персонални библиографии.

В Прегледа участват всички автори, сътрудници на „Златорог“. В него българската литература е представена критически в своето богатство и разнообразие, в своите успехи и несполуки, така както не биха могли да бъдат представени с оригинални текстове както поради структурни, така и по естетически ограничения.

Този раздел е място и за голяма част от полемичните текстове на Вл. Василев, Боян Пенев и другите критици на списанието. Трудно е да се посочи значима литературна творба или факт от времето на „Златорог“, както и литературен успех или провал на известен български писател, които да не са намерили отражение в него.

През цялото съществуване на списанието името на главния редактор се появява с най-голяма честота именно на страниците на Прегледа. Приоритет в критическия му интерес имат литературата и театралното изкуство, но той не пропуска явления и от другите области на културата.

Първият отзив на Вл. Василев за поетическа книга е за литературния сборник „Сняг“ (2, 1–2), чиято поява дава повод на критика да постави въпроса за поведението на българския писател, готов да публикува във всяко издание, ако бъде поканен, без да се интересува от средата, в която се представя. Владимир Василев нарича това поведение безпринципно. Той сочи, че за развитието на българската литература е важен начинът, по който се създават и функционират творческите общности, че трябва всяко издание да обединява автори, споделящи сходни естетически възгледи. „Типична писателска безхарактерност“ – според Вл. Василев – е събирането в едно издание на много автори, които не само че нямат нищо общо помежду си, но напротив, някои дори открито враждуват помежду си. Не е спестена и критиката му към литературната публика у нас, която нарича „разхайтена“ и „потънала в мързел“, на която е чуждо духовното усилие. Текстът му е изпъстрен с примери, не е пожален никой от остроото му критическо перо.

Важна негова рецензия, публикувана в „Литературни бележки“ на Прегледа, е „Новата поетическа антология“ (4, 1), в която подлага на остра критика антологията „Български поети. 1876–1922“, издадена от Министерството на народното просвещение по повод 50-годишнината от Освобождението на България. Тази „държавна антология“, съставена от Христо Цанков и с негов предговор, имала задача да представи българската поезия хронологично и цялостно. Този подход, отчасти оправдан от младостта на родната литерату-

ра, предизвиква негодуванието на Вл. Василев и го провокира да формулира принципите, които би трябвало да се прилагат при такъв представителен подбор – независимо от идеята за цялостност, той не бива да изключва естетическия критерий и да пренебрегва скалата на ценностите, „до голяма степен вече утвърдени“. В този текст на критика е обгледана антологийно почти цялата българска поезия – нещо, което той по-късно ще направи и в студиите си „От пет години насам“ (9, 4–5), „От 1920 до днес“ (13, 4, 9–10; 14, 2–4) и „Поети на смирието“ (17, 9–10). Предмет на рецензията е подборът на авторите, голяма част от които не би трябвало да присъстват в подобно представително за България издание. Няколко години по-късно обаче критикът защитава правото на личен избор и вкус в антологията „Poètes Bulgares“ на Георги Дзивгов, с подбрани и преведени от него на френски език български поети (8, 7–8).

В критическото есе „Нетърпеливи автори“ (4, 8) Вл. Василев спира вниманието си върху няколко дебютни издания на поезия, между които централно място е отредено на поетическия сборник „Мост“, дебютна книга на трима автори – Димитър Пантелеев, Атанас Далчев и Георги Караиванов. Под общия знаменател за прибързаност по пътя към литературната изява Василев той все пак откроява стиховете на Димитър Пантелеев и Атанас Далчев, които, колкото и да са негативно настроени към естетическата линия на неговото списание, изглежда че са взели под внимание забележките му. По-късно и самите те не възприемат участието си в сборника „Мост“ като значима авторска изява.

Под този текст главният редактор се подписва с псевдонима *Н. Р-ски*. Редица негови публикации в Прегледа са подписани така. В повечето случаи това са рецензии с памфлетен характер или такива, които излъчват иронично оцветен критически патос: „Кандидати за безсмъртие“ (5, 1), „Съзвездие“ (5, 3), „Българската книга“ (5, 5), „Заглавието е по-долу“ (5, 6–7), „Людмил Стоянов и княз Святополк-Мирски“ (5, 6–7). В последната „Златорог“ за пореден път се занимава с плагиатство на Людмил Стоянов, този път в негова реч по повод 100-годишнината от смъртта на лорд Байрон.

Отново с подпис *Н. Р-ски* в „Стрелки“ (5, 2) редакторът коментира поезията след войната и откроява различието на новопоявилите се поети в „Нов път“ – Разцветников и Фурнаджиев. „Преди войната ние имахме една малка група „поети“ хроникьори, която самодоволно се биеше в гърдите и не признаваше нищо във от себе си – „пролетарска“ поезия. Докато „буржоазната“ поезия търсеше външни и вътрешни средства, да може да заприлича на поезия, търсеше пътя, през който минава всяко изкуство, „пролетарската“ благоденстваше в неграмотно съчинителство – пози, вик, празен гръм, куха декламативна фраза (...) В последните книжки на сп. „Нов път“ наистина има нещо ново в стиховете. Новото е: старата истина, че изкуството преди всичко трябва да бъде изкуство, после „пролетарско“, „буржоазно“ и пр.“ Тази рецензия на Вл. Василев се оказва прелюдия към преминаването на четиримата „новопътци“ към „Златорог“.

Владимир Василев посреща с много положителна рецензия (4, 10) преведените от Гео Милев „16 поеми от Верхарн“. Той посочва някои граповини и неточности, някои неуместни езикови употреби, но подчертава вярно предадения дух на оригинала, попаденията, които са повече от неточностите и препоръчва на читателите да „почувстват Верхарн“ чрез тези преводи. Но изцяло подигравателната „рецензия“ за „Арена“ (1922) – първата стихосбирка на Ламар, е насочена колкото към младия ѝ автор, толкова и към нейния вдъхновен редактор и издател Гео Милев. Това издание е неговият пореден предизвикателен модернистки жест, на който Вл. Василев отвръща с кратка пародия на едно от стихотворенията в книгата – демонстрация на лекотата, с която някои автори пишат модернистични стихове. В „Медалиончета“ (6, 4) насочва хумористично-сатиричното си жило към „Развигор“, „Хиперион“ и Гео Милев. Непосредствено преди това е поместена много високата му оценка за разказите на Дора Габе в книгата ѝ „Някога“ (6, 4). Критикът откроява с проникновен прочит лириката на Димитър Бояджиев (8, 2) и същата година (1927) съставя първото му посмъртно издание – „Стихотворения“.

През 30-те години и до края на „Златорог“ Вл. Василев участва в Прегледа повече като театрален критик. Изключения са рецензиите му за „Звезда на моряка“ (12, 10) на Багряна, „Язове“ (13, 5–6) на Яна Язова и рецензия за анонимен автор – „Сухоземни разсъждения за една моряшка поезия“ (17, 5).

Мнозина подчертават факта, че редакторът на списанието не излиза с рецензия за първата книга на Елисавета Багряна. Остава я на реакциите на другите критици и читатели. Той обаче плътно застава до нея с появата на втората ѝ книга „Звезда на моряка“, в която Багряна е доста различна. В обширната си рецензия той съпоставя и разглежда двете ѝ книги. Това е по-скоро портретна статия за поетесата, отколкото рецензия, отбелязваща появата на следваща книга. Текстът на Вл. Василев насочва към определено четене и разбиране на Багряна, към правото ѝ да се променя и да търси други думи и форми на лирическо изразяване. Връзката между двете книги е посочена още в първите изречения: „Багряна продължава поетическия си дневник... Дава само онова, което става в живота ѝ, събития, които действително са се случили – своята съдба. Тя следва главоломните ѝ стъпки.“ Поезията на Багряна е поставена в контекста на традицията и на съвременните тенденции в развитието на българската поезия. Тя е връщане на поезията към реалността, но и то е белязано от „вечния елемент на жената“. Нейните „нови слова на любовта“ са в основата на една нова женска „съдбовност“. „Това не са – пише той – хедонистичните влечения на Кирил Христова; не са спокойните блянове на Пенчо Славейкова; не е саморазкъсващият се демонизъм на Яворова; не е заплетената проблематика на Траянова; не е иконната святост на Дебелянова; не е чистият платонизъм на Лилиева...“

Критикът дискретно подчертава връзката между житейската женска съдба на поетесата до този момент и как, следвайки своята природа и интуиция в любовта, водена от позицията на „равнозначност“, тя с нелекия си избор да бъде сама преодолява традиционното патриархално в отношенията между мъжа и жената. „Вечната жена“ е „многосъщна“ и тази многосъщност е

в основата на нейната „греховност“. „Но над авантюристичния нейн образ често се явява нимбата на светица. Защото кой може да каже къде е грехът и къде невинността?“ Тази дилема разрешава Багряна във „Вечната и святата“ според Вл. Василев. Изборът на поетесата е направен, „тя ще понесе скръбта си, ще я удави в най-дълбокото на морето, ще я пръсне в най-шумния и многолюден град, ... ще я запокити в бездната; не успее ли – ще я носи цял живот, докато с нея я заревят“.

В „Звезда на моряка“ Багряна вече върви по избрания път. „Тя се среща отново с живота. Вижда шемета на движението, вълшебствата на големите градове... Светът – това е големия екран, на който почва да проектира себе си и целия си живот.“

В „Звезда на моряка“ Багряна „сне поезията ни от небесата и я възвърна към един реализъм, одухотворен и динамичен. Тя съединява в себе си примитива, изразен в нежната ѝ женствена проникновеност, в *родното* с някакво *космополитично* (тук и нататък – к.а., Вл. В.) разширено самочувствие. „Народните“ ѝ песни, тъй интимно проникнати от роден патос, в които тя вплита мотиви на личната си съдба, са единствени, чисто багрянински. Колко са далеч те от декламационните витийствания за народа на разни лъжливи „мистици“ и „пророци“ в поезията ни. Тя не „прозира“ нищо, тя чувства само – скрито и смирено своя народ. И в една нейна гергьовска китка, или в димът над бедните схлупени хижи трепти повече сърцето ѝ и за радостите, и за теглото му. Защото тя не проектира народа в себе си, както правят някои, а проектира себе си в него.“

В „Звезда на моряка“ Багряна „поетически анализира“ „двойствеността на съвременната българска душа, разкъсана между Изтока и Запада, подложена на въздействието на противоположни сили: националната ни девственост и магнетизма, който упражнява върху нас машинизираният свят. Душа, която цяла се разтваря в топлите юлски нощи по сенокос и едновременно се мами по стоетажните нюйоркски небостъргачи.“ Това са размисли на критика по повод стихотворението „Save Our Souls“, което той намира за център на новата и книга, защото отбелязва „рационалистичния елемент, който се намесва в поезията ѝ“. Това е рационализъм, към който я води *мъдростта*, която ѝ дава сили да преодолее всеки трагизъм. „Багряна е скръбна, но не е сантиментална. Тя е надживяла чувствата си и търси съприкосновение с нещата във от себе си, разширява зрението и усетите си за тях.“ Промяната в „духовния строй“ води поетесата до друга поетика. Стихът ѝ вече не е ритмично песенен. Той е в синхрон с настъпилата у нея промяна и е съвременен по законите на тази промяна. „Съвременността“ на Багряна не е „безлична“. Тя също е част от съдбата ѝ, в която втората ѝ книга не е пристанище, а част от пътя ѝ, осветен от „лъча на поезията“.

Разбирането и одобрението на Вл. Василев за втората книга на Багряна се оказва особено важно за по-нататъшното творчество на поетесата, стимул за нейните експерименти във формата, спокойствие за вече постигнатото и пред предстоящото.

За да пише за първата книга на Яна Язова, редакторът на „Златорог“ е провокиран от рекламата за „изключителните“ качества на нейната поезия. Той откроява няколко от стихотворенията на Язова, в които тя е естествена и които говорят за авторските ѝ възможности, но повече се занимава с претенциите и провокациите ѝ към публиката, с желанието ѝ да бъде необикновена и модерна, със сюжетите и виденията ѝ, с изобразяването на грозното и отвратителното, което според него не е естетически убедително осмислено.

Рецензията за анонимния автор Вл. Василев пише по негово желание; той пък изпратил стихосбирката си с автограф, в който поискал да види няколко реда за себе си в „Златорог“. Тя е сложен критически текст, за който наистина името не е от съществено значение, тъй като става дума повече за определено явление в литературата и за критическата етика, за това, кога, как и защо един критик пише за даден автор. Текстът е повече за функциите и задачите на критиката, за смисъла на критическия труд.

Между рецензентите в първите годишници на списанието се срещат и имената на Константин Гълъбов и Константин Константинов, които по-късно по различно време и по различни причини преустановяват своето сътрудничество в списанието. Първият пише рецензия за „Жестокия пръстен“ на Гео Милев (1, 7). Обвинява го в плагиатство и литературност, в студено стихосъчинителство и буквалистични преводи от немски поети: „Гео Милев вместо да твори, измисля, мъчи се да надхвърли своя духовен ръст с маниерни жестикулации и гримаси“, и заключава, че „въпреки всичките си технически недостатъци подражателните стихове на Гео Милев от „Жестокия пръстен“, макар и да нямат художествена стойност, ще намерят широко разпространение и с това литературата ни ще получи още един тласък към безпътието“. Несправедливата критика на Константин Гълъбов към Гео Милев не е просто отрицание на авангардистката му естетика. Тя е част от полемичния дух на българската литература през 20-те години, а Гео Милев е в самия център на полемичната вихрушка като отправящ и приемащ предизвикателства. Константин Константинов отбелязва в „Златорог“ появата на стихосбирката „Рицарски замък“ (1921) от Христо Ясенев. Това е първата и единствена рецензия (2, 4–5)<sup>23</sup> за единствената книга на поета символист, опитал се сам да разруши своя „рицарски замък“ и загинал в руините му<sup>24</sup>. Константинов е критичен към своя връстник и съвременник. Нарича книгата „твърде юношеска“ и „твърде смътна“, но откроява в нея като сполука циклите „Приказно царство“, „Посвещение“ и „Рицарски замък“, в които вижда надеждно начало за бъдещо развитие на поета, на когото, уви, съдбата не отрежда да продължи развитието си по-нататък. Ясенев е убит в полицията след терористичния акт на комунистите в църквата „Св. Неделя“ и смъртта му придава особена стойност на символистичната му юношеска стихосбирка, която естествено започва да се чете трагически патетично.

<sup>23</sup> В *Речник* на българската литература (т. 3, 1982, с. 644) е посочена погрешно 1927 година.

<sup>24</sup> Поетът Христо Ясенев е една от свидните жертви на България по време на белия терор през 1925 г.



В друг отзив в Прегледа – „Н. Ракитин и последната му сбирка“ (2, 7) – К. Константинов рецензира „От страната на белите лилии“ (1921). Ситуирайки поезията на Ракитин в тенденциите на времето, критикът откроява специфичното за нея: „Обратно на новия устрем – той потърси в света и живота, който го заобикаля, да стопи своето самотно, съзвучно сърце, и чрез един спокоен пантеизъм да стигне пак до неизменната цел: приобщение с космоса. (...) Но останал встрани от бързея на новото време, той не можа да усвои всички богатства на новите поетични средства, долавяйки само по интуиция верния тон и необходимия нюанс.“

Един от най-активните сътрудници в Прегледа е Малчо Николов – автор на 18 рецензии в този раздел на списанието. Той рядко се спира на абсолютно начинаещи автори. Има предпочитани, които следи непрекъснато, като Йордан Йовков например. Други, достатъчно нашумели, чете, за да установи за пореден път техните едни и същи слабости и грешки – като Стилиян Чилингиров и Добри Немиров. Критикът се отнася изключително отговорно към рецензиите си и държи на своята дългосрочна оценка за литературните произведения. Красноречиво свидетелство е фактът, че голямата част от тях са включени в продължението на неговата „История на българската литература“ – „От Теодор Траянов до Никола Вапцаров. Литературни характеристики“ (Хемус, 1947), книгата, след която съдбата му отрежда дълголетно мълчание и обществено премълчаване за културния му принос в развитието на българската литература и образование. По-голямата част от неговите рецензии в списанието са посветени на прозата. Изключение са „Сонетите“ на Мара Белчева“ (7, 2–3) и „Дъга“ на Никола Фурнаджиев“ (10, 6). И в двете критикът стига до същността, до онова качество на лирическата индивидуалност, която го откроява сред множеството поети. Както и до онази изключителност в употребата на езиковите средства, така необходими за изкуството на поета. У Мара Белчева М. Николов вижда „нещо ново в преживяването на любовното чувство“: „тя първа в нашата поезия заговоря за мистиката на любовта“. И не може да се отрече, че песните ѝ са родени от „благородното величие на любещата женска душа“. Още в началото на текста си за Фурнаджиев критикът очертава мястото му в родната традиция – категорично „поет от коляното на Яворов“; след което го откроява и сред връстниците му в поезията – „от младите той най-ярко изразява модерния дух“. Втората част от критическата теза – за модерността в поезията на Фурнаджиев, е по-сложно структурирана. Челното място сред връстниците, „есениновската“ му „дързост“, лирическият му талант, който го откроява, е не само предимство, а преди всичко отговорност. И критикът препоръчва на поета: „да разшири зачарования кръг на виталистичните си преживявания“, „да ги кръстоса с други търсения от идеен, социален, нравствен характер, както е сторил това донякъде в „Дете“... Тогава едва той наистина би заслужил да стане приемник на Ботевото и Яворовото начало в нашата поезия.

След повече от десетгодишно присъствие на Никола Фурнаджиев в „Златорог“ Асен Мандиков му посвещава голяма портретна статия – „Поезията на Н. Фурнаджиев“ (22, 9). Подобно на много критици с леви убеждения той

поставя въпроса за „идейната яснота“ у поета (проблем, който вълнува и самия Фурнаджиев в статията му за Яворов, както вече стана дума). Според Мандиков „...за разлика от Ботев и Яворов, Фурнаджиевата поезия не постига никога категорична идейна яснота и определеност“; това, което според него постига тя, е „да бъде зов на истината“. „Невъзможно е обаче да я разберем изолирана от влиянието на нравствено-идейната атмосфера на нейното време: годините след войната. Песимизъм по отношение на народностните ни възможности, несигурност в обществения живот, неуреденост и дълбоки противоречия в икономическите отношения, остри политически и социални конфликти – септемврийските събития. Винаги в такива мътни времена в изкуството като отглас и равностойно отражение се явява покрусата, понижението самочувствие, инстинктивното бунтарство, но – твърде често – и един чисто човешки копнеж към по-добър живот, към щастие“ – пише критикът. И подчертава, че поезията на Фурнаджиев е „българска по дух, мирова по концепция и размах“; „Никой не би могъл да изтрае дълго в пещта на стихииите и страстите в тази поезия“; „сам поетът изгаря в тази пещ. Прекипява виното на опиянението и възторга, от страшната жарава остава само пепел...“ За Мандиков стихосбирката „Дъга“ е „чистилицето“ на поетовата душа, където страстите се уталожват и буреносното небе се избистря. Ведрост е основното чувство, което ражда дивната поема „Дете“. Тя е едно прозрение, родено от копнежното начало в душата на поета. „Детето е новият месия на земното щастие. Поемата „Дете“ е между най-ценните достояния на новата ни лирика. С нея Фурнаджиев се издига до поет-вестител.“

Цялата критика поставя особен акцент върху тази поема, публикувана през 1927 г. в списанието (8, 1). Подчертава нейния дълбок символен смисъл, много по-обемен от традиционното ѝ тълкуване като копнеж, мечта и надежда за бъдеще на свободен и радостен труд. Безспорен факт за критиката (както после и за литературната история) е имажинизмът в поезията на Фурнаджиев, който се разглежда не просто като влияние на руския имажинизъм и на Есенин, колкото като негово собствено откритие, негов характерологичен щрих в българската поезия.

Макар и рядко, в „Златорог“ и самият Фурнаджиев се изявява като критик. По повод критическите му изяви Георги Цанев отбелязва, че той е не само художествено творческа, но и дълбоко мислеща личност<sup>25</sup>. Макар и не много като количество, критическите текстове на поета потвърждават тази оценка. В „Златорог“ Фурнаджиев пише рецензия за стихосбирката „Елегии“ на Иван Мирчев (7, 2–3), от която проличава, че е следил развитието на автора. Споменава предишната му книга „Есенна флейта“, посочва като сполучлив цикъла „Скитник“ и като „хубави“ още две-три стихотворения. Без особена аргументация обвинява поета в абстрактност, превзетост, измислици, които добронамерено му пожелава да преодолее.

Качества на критик и естет Фурнаджиев проявява още в „Нов път“, до развива ги в „Златорог“ и ги прилага по-късно в преподавателската, редак-

<sup>25</sup> *История на българската литература*, т. 4, БАН, 1976, с. 164–199.

торската и издателската си дейност. В златорожките си години той публикува критически текстове и във в. „Съвременник“, сп. „Училищен преглед“, в. „Учителско дело“ и др. Темпераментно отстоява естетическите си възгледи и критерии. Пледира за по-високи изисквания към литературата и „да престане да се мери тя само по наш аршин“. Яркият поетически талант на Никола Фурнаджиев се изявява и в оценките му за поезия, която е коренно различна от неговата, каквато е Лилиевата. Сърдечно приятелство и взаимно уважение е свързвало двамата златорожки поети. Никола Фурнаджиев е автор на няколко проникновени слова за човека и поета Николай Лилиев. В словото си по повод неговата 80-годишнина той пише:

...Тая надвесеност над живота, тая жажда към неговото удовлетворяващо лоно и тая съдбоносна невъзможност да бъде там, където са другите, е знака, под който тече мрачната река на Лилиевата поезия. Това я прави най-безрадостната и най-песимистичната в нашата литература, а от друга страна, това ѝ дава оня трагичен блясък и оная страшна дълбочина, каквато аз познавам в малцина наши поети...<sup>26</sup>

След преминаването на Разцветников от „Нов път“ в „Златорог“ четенето на поезията му е под знака на противопоставянето на лявата срещу „дясната“ (по-точен в случая е терминът „обективната естетическа“) критика. В „Златорог“ за него пишат: Малчо Николов, Георги Константинов, Георги Цанев, Владимир Василев, Асен Мандиков, Петър Йорданов. В „Златорог“ името на Разцветников се явява за пръв път в критически текст на Георги Цанев („Един от фалангата“, 6, 8–9) заедно с имената на Фурнаджиев и Каралийчев (и почти всички останали поети сътрудници на списанието), по повод лекция на Константин Гълъбов върху българската литература, изнесена на 15 декември 1925 г. Критикът обвинява лектора в „пристрастие“ и „приятелски чувства“, в неточност на преценките, нарича мнението му за Разцветников „несправедливо“, а за Фурнаджиев – „нечестно“. Този текст на Георги Цанев предхожда последвалата скоро след това полемика за развитието и пътищата на българската поезия между представители на „Златорог“ и кръга „Стрелец“<sup>27</sup>, издание, привлякло, макар и за кратко през 1927 г., мнозина от сътрудниците на списанието.

По-пространни критически текстове върху поезията на Разцветников в „Златорог“ се появяват след излизането на неговите книги. Георги Константинов рецензира „Планински вечери“ (1934) (35, 2). След появата на „Стихотворения“ (1942) списанието помества статия от Петър Йорданов („Поезия на неспокойствието“, 23, 3), която е в голяма степен оценъчна за цялото му

---

<sup>26</sup> Поместено като увод в юбилейното издание: **Лилиев, Н.** Поезия. – София: Български писател, 1985.

<sup>27</sup> „Стрелец“ – вестник на литературния кръг „Стрелец“, който излиза в 12 броя от 6 април до 23 юни 1927 г. под редакцията на К. Гълъбов и Ч. Мутафов. За кръга „Стрелец“ вж. подробно **Христов, Ив.** Кръгът „Стрелец“ и идеята за родното. – София: Карина – Мариана Тодорова, 2009.

творчество: „Виждаме в лицето на Асен Разцветников един от най-значителните представители на съвременната българска литература. Един поет, чиято остра чувствителност и морална отзивчивост обхвана много от противоречията и съмненията на нашето време и който съумя в своята дълга и мъчителна изповед да свърже личното с човешкото...“; „У нас Разцветников е единственият, който пресъздава съдбата на нищите с толкова свобода и с толкова чисто човешко отношение. Нещо повече от социална поезия...“; „...българският език постига едно от най-пълните си поетически осъществявания. Че този език е наистина български, и по конструкция, и по словно богатство, и по своята особена емоционална оцветеност. Разцветников показва красотата на думи и образи, които до вчера нямаха достъп в римуваната реч. Той възстанови също така изгубеното за известно време в българската поезия равновесие между форма и съдържание и, след Лилив и Траянов, между много и големи поети, е единственият артист. Неговият стремеж към простота го отведе до една естетика почти противоположна на естетиката на „Жертвени клади“ и „Планински вечери“. Тук той напомня Дебелянов...“

През 70-те години на XX в. Георги Цанев, в духа на по-освободения, но по-скоро утвърден социалистикореалистически канон, определя състоянието на Разцветников след 1925 г. и отиването му в „Златорог“ като „болест на духа“, „идейна и нравствена“, която нанася „големи поражения в идейно-емоционалното съдържание на неговото творчество“; „колективното самочувствие“ в неговата поезия се измества от „чувството на самотник, чужд на обществото“; „за хората той мисли вече като индивидуалист, затворен във вътрешния си свят“... „За разлика от Фурнаджиев – пише критикът – след драматичното откъсване от комунистическото движение, в душата на Разцветников не се пробудиха никакви съпротивителни сили...“<sup>28</sup>

Дали и доколко присъствието на Асен Разцветников в „Златорог“ е причина за тази констатация, или по-скоро тя се отнася за решението на поета да се отдаде само на поезията и литературата и да прекъсне връзките си с левия печат и с дейността си на активен партийен функционер? Тя е задължителна литературноисторическа и критическа формула по това време<sup>29</sup>.

С много положителна рецензия в Прегледа (8, 1) Георги Цанев приветства появата на стихосбирката „Прозорец“ от Атанас Далчев. Той отбелязва новото, което внася поетът в българската лирическа поетика – водещата роля на въображението, а не на чувството, при която личността на поета е скрита зад

---

<sup>28</sup> *История на българската литература*. Т. IV. – София, 1978, с. 144–163.

<sup>29</sup> Показателно в това отношение е и пространното изследване „Духовна биография на Асен Разцветников“ (1984) на Видка Николова, книга, в която нито веднъж, както в текста, така и в изчерпателния коментар, не се споменава името на „Златорог“ и на неговия редактор. Нито за добро, нито за лошо. Но затова пък много подробно и последователно е проследена именно „духовната биография“ на поета, перипетиите на светогледното му развитие и на творческите му осъществявания, върху фона на сложните социални отношения и противопоставяния от 20-те години на XX в. до края на живота му. Върху тази психография на Разцветников все още с пълна сила е действало табуто върху „Златорог“ и името Вл. Василев.

една „обективно и спокойно построена поетична преграда“. Изтъква вниманието на Далчев към душата на мъртвата материя с нейната знакова и духовна същност, към един свят и една действителност, въздействаща зрително, като плод на съзерцание. И заключава: Далчев е безспорно даровит. Неговият „Прозорец“ разкрива радостни изгледи; и дава, и обещава.“

Цанев рецензира и книгата „Видения“ със стихотворения на Иван Мирчев (9, 7) като отбелязва, че след дълги лутания поетът е намерил своя път към читателите, като е постигнал непосредственост на израза, намерил е себе си стилово и психологически.

Освен К. Константинов, за поезията на Н. В. Ракитин в Прегледа – по повод излизането на негови книги – се отзовават още Борис Йоцов и Симеон Андреев. В рецензия за „Цветя от моите градини“ (7, 1) Йоцов се стреми да оцени обективно поезията на Ракитин, да очертае параметрите на неговата автентичност и белезите на влияния. Укорява го в монотонност, езикова небрежност и ограниченост; намира неговата сила в сензитивното доволство и романтичката унесеност, в простата житейска мъдрост, която се откроява често в поантата на неговите стихотворения.

Симеон Андреев пък нарича стихосбирката на Ракитин „Пролет при Вит“ „зряло поетическо дело, с което поетът си спечелва „мястото на един от най-добрите наши поети пантеисти“ (10, 7).

Критическата непримиримост на „Златорог“ с явлението, което Б. Пенев обобщава с определението „литературен плут“, отнасяйки го към Людмил Стоянов, се поддържа и в Прегледа с рецензии за негови книги. В отзив за драматическата поема „Томирис“ (2, 3) Васил Пундев, въпреки че сочи някои сполучливи моменти в нея, я определя като несполука за автора ѝ, който е останал чужд на епохата и нейната психология – уличава го в недостатъчна подготовка в това отношение, а също обръща внимание и на влиянието на Николай Райнов в езиковите стилизации.

След Б. Пенев и В. Пундев, и Ат. Величков в рубриката „Литературни бележки“ на Прегледа не пропуска да отбележи поредната книга на Людмил Стоянов – „Прамайка“ (6, 7). Неговото основно заключение и оценка също посочват липсата на оригиналност на образите и езика; включват и обвинението в подражателност и трудно привличане на читателския интерес. „Спомнете си какъв свиреп идолопоклонник бе той в бившето царство на символизма и как бързо се преобрази, след като войната прониза изкуството и го напои с реализъм и примитивизъм. Някои стари коренни недостатъци се повтарят и тук. Разпиляност, липса на жив център, което му пречи да осъзнае строго един мотив, да го подчини, излее и завърши“, пише критикът. След обстоен анализ на недостатъците все пак на фона на общото отрицателно мнение Величков посочва и няколко сполучливи стихотворения – „по-стегнати“, „дишат романтика, старинност и искрено примирение“ („Султан Селим“, „Сеймени“, „Прародина“, „Майка“ и др.). И накрая заключава: „Тая книга е съвсем безвредна. Въпреки всичко, тя е един документ на времето, една стъпка напред, напомня авторовото съществуване – и нищо повече. Защото внимателният поглед лесно съзира, че това е **вторична** (подч.а., А. В.) поезия...“

Атанас Величков пише рецензии още за „Вечни поеми“ и „Корабът на безсмъртните“ от Николай Райнов (9, 4), като оценява положително идеите, езика и религиозното чувство у Райнов. Трудно е да се коментират пространно публикуваните в списанието рецензии. Както вече стана дума, на критическия жанр „рецензия“ тук се гледа изключително отговорно и сериозно. Рецензентите са задължени не просто да отбележат появата на нова книга или друго литературно събитие, но и да го коментират съобразно неговата значимост за българската култура, да изразят лично отношение, да го оценят в контекста на авторовото развитие, на историята и съвременността, а много често и в контекста на явленията в европейската литература. Гилдията на критиците в „Златорог“ се справя успешно с тези изисквания. Трябва за пореден път специално да откروим участието на самия главен редактор в списването на Прегледа, в рецензирането на книги, театрални представления, културни събития и проблеми. Така да се каже, според демократичния принцип, той е „пръв между равни“.

През годините на съществуването на изданието са проследени с рецензии почти всички изяви на златорожките автори: М. Белчева, Д. Габе, Й. Стубел, Ел. Багряна, Сл. Красински, И. Мирчев, Б. Райнов, Ал. Геров и др. Двете книги на Мара Белчева „На прага стъпки“ и „Сонети“ веднага след появата им са рецензирани от Вл. Василев (3, 7–8) и Малчо Николов (7, 2–3). Иван Мешков прави деликатен психологически и естетически анализ на стихосбирката „Земен път“ (9, 10) от Дора Габе. Александър Филипов рецензира нейната поема „Лунатичка“ (14, 1), както и „Златно и синьо“ от И. Мирчев (17, 2).

Най-активни в рецензентския жанр за литература, особено през 30-те години до 1943 г., са Малчо Николов, Георги Цанев, Ал. Филипов, Георги Константинов, Петър Динеков, Петър Йорданов, Асен Мандиков. По-постоянен рецензентски интерес се наблюдава и към изявите на някои автори, свързани с други издания, като Ем. Попдимитров, Ат. Далчев, Т. Траянов, както и споменатия неколкократно тук Л. Стоянов. Трябва да се подчертае, че отношението към техните текстове и книги е критически автономно, независимо от полемичния дискурс със „Златорог“, в който техните издания са въввлечени в някаква степен.

Георги Константинов рецензира стихосбирките на Е. Попдимитров „Златни ниви и бойни полета“ (10, 8–9) и „Преображение“ (14, 3); и още: „Сърце човешко“ (17, 5) на Багряна, „Сиротински песни“ (15, 1) на Й. Стубел, „Пролет на булеварда“ от Л. Станчев (15, 4), „Париж“ (11, 7) на Ат. Далчев. На Ем. Попдимитров посвещават пространни рецензии още Петър Йорданов – за „В страната на розите“ (21, 1), и Любен Цветаров – за „Купол“ (24, 10).

Сатиричната поема на Емануил Попдимитров „В страната на розите“ е изненада за литературната публика. Поетът символист е стъпил на земята и е възпроизвел една смешно-тъжна реалност, провокиран от следвоенната българска действителност. Петър Йорданов оценява високо произведението, отбелязвайки, че е „по-трудно да се рисува действителността, отколкото мечтите“. Той сравнява героя на поемата с Алековия Бай Ганьо, отбелязвайки, че приликата не означава съперничество – защото е трудно да се постигне



силата на един персонаж, превърнал се в емблема, но фактът, че писателят реагира активно на социалните явления, е много положителен.

Рецензиите на Георги Цанев за стихосбирката „Псалми“ от Владимир Русалиев (7, 4) и за „Пролетен гост“ на Славчо Красински (13, 8–9) говорят за неговия траен критически интерес към тези автори.

Асен Мандиков оценява положително новото преработено издание на „Български балади“ от Т. Траянов (22, 3), като отбелязва неговата идейна концептуалност, съчетаваща в едно патриотизъм и хуманизъм; анализира героиката на творбата, вдъхновена от историческата съдба на българския народ. Не е спестено критическото посочване на прекалена литературност и реторика. Мандиков е автор и на рецензиите в списанието за първите книги на Богомил Райнов „Стихове“ (22, 5) и на Александър Геров „Ние – хората“ (24, 1). В отзива си за Геров критикът отбелязва неговата необикновена дарба, съчетана с изключителна чувствителност за социалните проблеми на обществото, и прогнозира развитието му, белязано от самота и неприспособимост. Тази първа книга на поета съдържа негови емблематични стихотворения.

В „Златорог“ са убедени, че „Младен Исаев има очите и сърцето на поет“. Зад тези думи на Мандиков в рецензията му за „Човешка песен“ от Младен Исаев (23, 1) стои положителното отношение на златорожците към поета. Известна е решителната роля на Вл. Василев и неговия авторски екип в защитата пред съда на делото, което осъжда на смърт Никола Вапцаров. Тази рецензия отбелязва положителното развитие на поета в сравнение с предишните му книги.

Със снизходителност и добронамерен тон Мандиков рецензира поетическите книги на пет поетеси, което личи още в заглавието „Поетически жур“ (23, 4). Става дума за стихотворните сбирки на Чайка Миленкова, Анна Петрова, В. Страшимирова, Л. Касърова и М. Грубешлиева. Чайка-Манон Миленкова е автор на стихосбирката „Чайки над Аполония“. Останалите четири заглавия са съответно – „Песни за огъня“, „Крайморски песни“, „Какво ми нашепва музиката“ и „Улица“. От петте авторки публикация в „Златорог“ има единствено Анна Петрова (23,10).

Проникновен анализ на лириката на Иван Мирчев в стихосбирката му „Кажете небеса“ (23, 8) прави Александра Войникова, талантива литераторка, загинала в англо-американските бомбардировки над София на 10 ян. 1944 г. Критична към маниерните игри на автора с формата, тя ги намира за ненужни.

С рецензии на стихотворни книги участват още: А. Каралийчев – за „Нива“ от С. Щиплиева (13, 7); П. Динеков – за „Песни“ на Трифон Кунев (19, 4); Богомил Нонев – за „Шлепове“ от Пантелей Матеев (21, 3); Емил Петров – за „Огледало“ от Павел Спасов (24, 4), и др.

Друга важна страна от оперативната критическа работа на списанието в Прегледа е проследяването на рецепцията на българската литература и култура и български творци и творби зад граница.

Автор предимно на такива публикации е Николай Дончев, който следи отзвука на българската литература в Италия и Франция и обратно: „Една

книга за Ботев на френски език“ (22, 3) – за книга на Стойне Димитров, „Български разкази на италиански“ (21, 1), „Италия в българската поезия“ (22, 1), „Една италианска оценка на българската литература“ (22, 5), „Български изучвания в Италия“ (22, 10).

Българската литература в Италия е предмет и на статията „Италианците и нашата литература“ (6, 5–6), подписана с инициали Р. В., в която се прави преглед на брой от „Rivista di cultura letteraria-scientifica-artistica“, излизащо в Рим под редакцията на проф. Г. Латанци. Броят (двойна книжка 3–4 от март – април 1925) е посветен на българската литература и е подготвен от проф. Енрико Дамиани, който е подбрал, превел и подредил почти целия материал. В предговора си съставителят акцентира върху дълголетните връзки и симпатии между двата народа, сходната им съдба и революционно минало, върху темата за Италия в българската литература, както и върху благоприятния момент за разширяване и укрепване на културното сътрудничество между двете страни. Авторът се е спрял подробно на съдържанието, което започва със статията на Боян Пенев – „Духът на българската литература“ (посочено е, че тя е вариант на отпечатаната в „Златорог“ статия „Основни чърти на днешната българска литература“, 2, 6); в превод на Е. Дамиани са представени поетите Христо Ботев, Иван Вазов, Пенчо Славейков, Пейо Яворов, Димчо Дебелянов; преводите са оценени като много успешни.

В „Димчо Дебелянов на италиански“ (8, 2–3) – в рубр. „Бележки“ на Прегледа, се съобщава, че по повод десетгодишнината от смъртта на Димчо Дебелянов италианското списание „Rivista di Leterature Slave“ (год. I, т. I, св. III–IV) е поместило статия и преводи на стихове от поета, дело на Енрико Дамиани. Авторът на редакционната бележка оценява преводите като много сполучливи и представящи вярно и максимално точно оригиналите.

В рубриката „Литературни бележки“ на Прегледа Б. Йоцов публикува „Статия за българската литература на чешки“ (6, 10), където става дума за текст на Боян Пенев, отпечатан в чешкото списание „Slovanský přehled“. Под заглавието „Dnešní literatura bulharská“ е направен преглед на българската литература по време на войната и след нея. Статията е представена със съкращения и без коментар и е интересна с оглед на малкото познати страници на Боян Пенев, изразяващи мнението му за съвременната българска литература. То е съзвучно с политиката на списанието, водена през цялото време на неговото съществуване:

Представителите на днешната българска литература, без да отричат ценното, което са им завещали техните предходници, използвайки техните богати поетически форми, стремят се да създават нещо ново и по-съвършено. Както другаде, така и у нас, всеки ден се провъзгласява първенството, победата на някоя нова школа – или доста стара, но сред славяните минаваща все още за нова, модерна... Едни се наричат символисти, други – експресионисти, реалисти, парнасистисти... понякога избухват остри, ожесточени полемки между привърженици на тия школи. И най-често се забравя, че всъщност за развитието на дадена литература има значение преди всичко таланта на поета, размера

на неговата дарба, а не теоретичния принцип на школата, с която го свързват неговите едностранни критики.

Боян Пенев се спира на поезията на Д. Дебелянов и Н. Лилиев и сочи, че „измежду младите поети първо място държат Дебелянов и Лилиев“. Преведени са и техни стихотворения, илюстриращи разсъжденията му (елегиите „Ти смътно се мяркаш...“ и „Помниш ли, помниш ли...“ от Дебелянов и „Вечер – и вечернята звъни“ и „В тихото поле“ от Лилиев). Авторът се спира още на Ив. Вазов, Ст. Михайловски, К. Христов, Т. Траянов, Й. Стубел, Д. Габе, М. Белчева, Ел. Багряна... И завършва: „... това е мое дълбоко убеждение – най-новата българска поезия крие в себе си толкова съкровища, че дори най-обективната, най-строгата критика трябва да ѝ отдели едно от първите места в съвременните славянски литератури“.

Тук ще поставим и критическия отзив на Малчо Николов „Одисеевското начало в българската литература“ (21, 4) – за есето на гръцкия писател Йоргос Теотокас, написано по повод появилата се в Атина през 1940 г. на гръцки език антология „Съвременни български прозаисти“ (21, 2)<sup>30</sup> под редакцията на Аргис Коракас. В своя текст М. Николов реагира срещу заключението на гръцкия автор, според когото българската литература, при този негов първи досег с нея, е оставила у него впечатлението на затворена в своите граници, чужда на одисеевското любопитство към света. От текста на Теотокас става ясно, че той съди за българската литература само по някои от разказите на Елин Пелин, Йордан Йовков, Тодор Влайков и Антон Страшимиров, които споменава. Докато аргументите на М. Николов за обратното се отнасят за творби от най-съвременните автори, от следвоенното поколение български писатели. Всъщност между двата текста отсъства предмет на полемика. Изводът от съпоставянето им е един и той ни насочва към размисъл за трудните пътища на сближаване между съседните балкански народи.

## ПРОЗАТА В ОБЕКТИВА НА ЛИТЕРАТУРНАТА КРИТИКА

За разлика от повечето литературни издания, които непрекъснато се появяват и спират да излизат след войните и най-вече през 20-те години на XX в., сп. „Златорог“ започва ех *abrupto*. Много е възможно редакторът му Владимир Василев и неговите най-близки сътрудници да са преценили, че заявяването на категорични позиции, афиширането на основни насоки неминуемо – и бързо – ще ги ввлече в конфликти. Вероятно е да са очаквали желаната от тях атмосфера на традиционализъм, умереност и търпимост да се създава

---

<sup>30</sup> В същия брой на списанието, в Прегледа, писателят Димитър Шишманов, по това време посланик на страната ни в Гърция, представя с кратък текст Йоргос Теотокас като свой приятел, като човек и белетрист. Споменава неговите романи „Арго“ и „Демоните“, направили му изключително впечатление с ярното и проникновено описание на съвременното гръцко общество.

постепенно, с подбора на публикуваните текстове и тежестта на авторите им. Но тогава – в може би най-раздорното за литературния ни живот време, когато взаимоотношенията се движат от несъгласие през противопоставяне до пълно отрицание, това не става, а огорчението и разочарованието на Вл. Василев изригват в статията му „Между сектантство и демагогия“ (4, 2–3), в която, макар и повече от три години след започването на списанието, авторът ѝ съвсем ясно и категорично казва за какво той и неговите сътрудници в „Златорог“ ще работят и на кого ще противостоят, и където в частност са заявени и философията, и идейните и естетически критерии на публикуваните в списанието литературнокритически текстове.

Любопитно е, че до това се стига в процеса на може би най-нашумялата в българския литературен живот полемика<sup>31</sup> – между „Златорог“ и литературния вестник „Развигор“, за чиито корени вече стана дума в общия преглед за историята на списанието.

Веднага след излизането на първата книжка на „Златорог“ проф. Александър Балабанов, редакторът на „Развигор“, печата в сп. „Огнище“ текст под заглавие „Списания и писатели“<sup>32</sup>. Той е унищожително критичен както по отношение на цялата първа книжка, но и специално към излязлата в нея статия на Вл. Василев „Маршът на победата и на смъртта“ (1, 1). Не е необяснимо: обобщителна за военната проза на Йордан Йовков, тя е положителна до ласкателност, а ревнивостта на Елин Пелин, по това време вече напълно утвърден в белетристиката ни и в изключително близки отношения с проф. Ал. Балабанов, е пословична.

Владимир Василев не прибързва с отговор на това предизвикателство. На първо време той само загатва, че ще го приеме, като в рецензията си „Литературният сборник „Сняг“ (2, 1–2), търсейки обяснение на безхарактерността в изявите на българската интелигенция, посочва:

Най-типичен пример на тая специална българска приспособимост в областта на литературата, на това подло лавиране между „стари“ и „млади“, „генерации“, на плахо стоене между два стола е – на мнозина може би неизвестната – статия на наш професор „Списания и писатели“. За да не стане за никого лош, авторът наклонява фалшивите си везни ту на една, ту на друга страна; след всяко отрицание следва комплимент, след реверанса веднага афронт – за да докаже, види се, още веднъж математическото правило, че плюс и минус е равно на нула.

За литературните нрави на разглеждания период тази констатация не е особено язвителна – авторът дори не споменава името на визириания в нея „наш професор“. Но Елин Пелин, очевидно от чувство за солидарност с професора, реагира незабавно:

---

<sup>31</sup> Повече за литературната полемика между „Златорог“ и „Развигор“ вж. **Трайкова, Е.** Българските литературни полемки. – София, 2001.

<sup>32</sup> **Балабанов, А.** Списания и писатели. // *Огнище*, 1920, № 1.

„Златорог“, който провлече цяла година едно скучно съществуване, тържествено празен, като вегетариански магазин в касапска махала, беше на умилане... И след като прочетохме една дълга нескромна покана да се пишем спомоществатели, направена във вид на циркова реклама за „дресирани свински прасета“, можахме да видим чак в края на април януарската и февруарската книжки на „Златорог“, излезли заедно. Освен литературния отдел, тук вече може да се види и началото на новата програма, която редакцията е заставена да води – да оживи литературния дух и с будност да следи злободневни литературни въпроси. Главното командване на тая работа е подел редакторът на списанието Владимир Василев... От тясното кръжило на своята рамка, закована на сцената, той прави няколко смешни автоматични гримаси с плезене, блещене и многозначително повдигане на вежди към публиката, която остана много равнодушна към списанието му... Владимир Василев прави тия гримаси с жълто-зелен цвят на лицето, което показва, че жлъчката му е прекомерно увеличена...<sup>33</sup>

В памфлетния си отговор „Дон Кихот и неговият копиеносец“ (2, 4–5) редакторът на „Златорог“ обвинява Ал. Балабанов в принизяване на естетическите критерии и в популизъм: „Най-характерно се определя Ал. Балабанов в своята перигия: идолопоклонство пред тълпата. И ето го пред нея, в позата на трибун, без да вижда арлекинските си дрехи.“ Според него Балабанов навсякъде – като Дон Кихот – вижда врагове, а неговият копиеносец Елин Пелин играе ролята на Санчо Панса в „Развигор“. Тук критикът намеква, че Елин Пелин е бил подрастен от възторжените му отзиви за Й. Йовков. Впрочем Вл. Василев не влиза в конфронтация с Елин Пелин – той само изказва разочарованието и огорчението си от писателя, като същевременно дава ясно и открито обяснение на един въпрос, чийто отговор по-горе бе потърсен с предположение:

...И Елин Пелин участва в недостойното дъно на демагогия без всяко стеснение за своето писателско достойнство! Толкова години го нямаше, за пътя му гадахме само по светлинките на разни „Светулки“ и буболечици, талантът му трябваше да следим по разни читанки за отделенията, учебници по Закон Божи и пр. Не искам да отрека онова, което е направил там. Елин Пелин знае детската душа и никой друг не може да ѝ говори тъй – с нейните думи. Но забравихме писателя!... Знаем де го боли Елин Пелина: как може да се пише за некого друго (освен за него – б.м., Б. П.) така, както съм писал за Йовкова! И за разяснение на някои негови особености – да се правят сравнения с чужди писатели! И Елин Пелин ме съди за моите възторзи...

Основното в статията е солидно аргументираната защита на Вл. Василев от нападите в „Огнище“ и избличаването на проф. Ал. Балабанов и вестника му в безхарактерност и безотговорност, но привличащото е в ка-

---

<sup>33</sup> Елин Пелин. Гримаси на страниците на „Златорог“. // *Развигор*, № 16, 23 апр. 1921.

тегорично изказаното намерение за начина на участие на „Златорог“ в литературния живот:

...Защото „Развигор“ е изцяло рожба на времето след разгрома, в което се срутиха стройните колони на всяка съвест и характер. Дълго време над техните развалини не ще може да се издигне никаква солидна сграда, ще се строят само евтини и леки постройки, шарени, пъстри, с разни фенерчета, но те ще привличат грамадна публика...Тя търчи след ония, които не искат от нея много (защото не ѝ дават нищо) и знаят да я забавляват. Измъчената и нервна психика дири удовлетворение в бърза, непрекъсната смяна на все по-нови и по-нови влечения... Тая развинтена психика е, която ние се стремим да премахнем, да я възвърнем поне към предишната устойчивост и издръжливост... Да ѝ посочим някои ориентировъчни пунктове, за да не стане жертва на стихииите – ето нашето усилие. Ние се мъчим преди всичко, да спрем нейното люшкане и да възстановим скъсаните жици на миналото, което в часа на озлобление безразсъдно и изцяло отрекохмем...

Така вече наистина е налице ясно декларирано намерение, но то не е достатъчно концептуализирано, липсва му конкретност, може би повече твърдост – а предизвикателствата към „Златорог“ под една или друга форма продължават. И не след дълго логично и очаквано се стига до отпечатването на „Между сектантство и демагогия“, публикувана в две части (Статия първа, 4, 2; Статия втора, 4, 3). Логично – тъй като след настойчивата аргументация на несъстоятелността на опонента коректно е да се декларира – и мотивира – собствените виждания и позиции. И очаквано – тъй като, от една страна, след близо четири години остра полемика предположените предварителни опасения от излишни конфронтации са най-малко неуместни, и от друга – очевидно търпението на Вл. Василев само да загатва намеренията и посоката на „Златорог“ в мтилката на литературния живот тогава, без нарочен текст, в който твърдо да заяви своите и на сътрудниците си позиции, се е изчерпало.

В „Между сектантство и демагогия“ спорът се води между „Развигор“, „Везни“ и „Златорог“ и е по въпросите на реализма и експресионизма в българската литература. Тук той напада и Георги Бакалов за прокарване на комунистически концепции в литературата ни, като визира книгите му „Българската литература и социализмът“ (1911) и „Иван Вазов“ (1911).

Изразявайки позициите на списанието си срещу разделянето на творците на реалисти и символисти, Вл. Василев се противопоставя на отричането на писателите ни отпреди войната, което се прави на страниците на „Развигор“. Нападките му срещу Ал. Балабанов и неговия вестник са изразени крайно невъздържано – обвиненията са в „шантаж“, в „най-голяма деградация“; квалификациите – „триумфален позор на Балабанов“ и т.н. „Все пак мисля – завършва Вл. Василев, – че и в агонията си „Развигор“ ще продължи делото на демагогия и литературен бандитизъм. Защото инертността е духовно качество на още мнозина у нас. Това са хора, които намират оправдание за своята тъпота, за отсъствието у себе си на всеки културен интерес тъкмо в



„литератори“ от сорта на Балабанов, който им казва, че няма защо и да четат българските писатели: всичките са идиоти... Ето, срещу това поражение в литературата излизаме ний със всичките си сили. И ще го унищожим – от корен! – не само с възмущението и гнева си, но и с по-силното оръжие: с нашата любов, с ентузиазма за положителна, творческа работа...”

И по-нататък:

Много добре знаем, че не може да се остане при това, което е било. Статиите, които дадохме, и ония, които по-нататък ще дадем, набелязват пътищата напред. Да не се мисли обаче, че имаме намерение тепърва да подивяваме. И без това сме достатъчно диви, живели сме твърде малко със задачите и чувствата на културния човек. Връщането към „примитива“ не е за да останем при него, а с неговите тайни да сътворим едно културно творчество. Да внесем в наново пробуждащите се творчески сили, самобитното, елементарното – и затова общочовешко – в българския дух, което досега е било затрупано с конфетите на една привидна цивилизация. Затова ний не можем да отричаме нищо, което е елемент на истинската българска култура. Големите фигури на миналото не са за нас мумии, а ярки светилници на българския дух, които хвърлят един лъч към бъдещето. Техните поетически достойния ние ценим и ще се връщаме на тях, ще ги изучаваме – за да ги направим активни фактори в нашето съзнание, за което те почти не съществуват. Защото мислим, че литературното развитие е една непрестанна еволюция, подчинена на един единствен принцип: приемствеността...

Владимир Василев казва: „Статиите, които *дадохме* (к.м., Б. П.), и ония, които по-нататък ще дадем, набелязват пътищата напред...” – да, независимо от сравнително късното обявяване на виждането за живота на „Златорог“, от самото начало на излизането му неговите автори внимателно и с премерена търпимост<sup>34</sup>, но и настоятелно, се опитват да насочват към повече близост с реалността, стремят се системно да отрезвяват и приземяват. Това е съвсем навременно и много важно най-вече за литературните критици, пишещи за белетристика в списанието. Защото през 20-те години на ХХ в. тече повече или по-малко естествен процес на лиризиране на българската проза и той е нетърпелив, трескав – като всеки процес във възстановяването (и пресъздаването) на една културна среда – и немалко от импулсите, които дава, заплашват и със самоизчерпване в подвластността на крайни модернистични увлечения, и с обезличаване при оставането изцяло под чужди влияния.

<sup>34</sup> Не е само мое наблюдение – Вл. Василев декларира в „Десет години „Златорог“ (10, 10): „...Свободата на които ценят, естествено предполага свободата и на ония, които творят. Самоопределянето на творческата личност е необходимост и никога не съм искал да я подчинявам на лични изисквания и вкусове. Най-добре се насърчава един писател, като се остави да върви из своя път – може да се лута, но ако го води верен инстинкт, ще намери себе си. Менторството ми е било чуждо, намесата не е отивала по-далеч от предупреждение за собствена самоизневяра на писателя. А в критическите оценки – ограничавала се е в стремежа да се даде на читателя едно определено мнение за хората и нещата, с които да не се влиза по-нататък в противоречие...”

При това провокирането към възвръщане на реалните осезания, усилията за надеждно съхранение на най-стойностното от миналото и създаването на устойчив пиетет към него не са само на вътрешнотекстуално равнище. Така във време, когато литературният ни живот, по думите на Вл. Василев, „ври и кипи“ от стремежите на всеки да засенчи – или да отрече – всекиго, само и само ако не да блесне, то поне да получи признание, но непременно тук и сега, критиката за прозата в „Златорог“ още в самото си начало се връща към писателите ни от близкото минало, но не по конкретен повод като юбилей например, а за укрепването на духа на умерен традиционализъм и реална приемственост (Малчо Николов. „Идилите на П. Ю. Тодоров“, 2, 5; Боян Пенев. „Превръщанията на Бай Ганя“, 4, 1).

Тук е мястото да обърнем внимание на две важни за началните годишнини на списанието статии. Те имат отношение както към възгледа да не се разделят творците на едни или други *-исти*, така и към дебата за посоките, в които върви (или трябва да върви) българската литература след Първата световна война. Сближава ги възгледът за отношението на творчеството към обективната реалност.

Първата е „Живописен и декоративен стил в разказа“ (2, 1–2) от Николай Райнов. Оттласкването от миметизма, търсенето на нови форми, които да се отнасят по нов начин към реалността, формирането на език, който е вторичен спрямо „естествения“, е едната от темите на тази статия. Конкретизацията ѝ върху стила е втората тема и тя се простира върху „работата на декоратора“, която предполага интерес към езиковата физиономичност на дадена епоха или културно поле и е насочена към „просветен четец“.

Втората е „Основни черти на днешната ни литература“ (2, 4–5) от Боян Пенев, пронизана от критическия патос на автора си спрямо реализма в българската литература и „антихудожествената тенденциозна белетристика“. В нея критикът негодува срещу българския реализъм, който, за разлика от западния, е „лишен от вътрешно съдържание и от творческа сила“, и призовава „час по-скоро да бъде преодоляна бездушната реалистична форма“, „предметният, външен характер на художествения образ в творчеството на нашите писатели“. Боян Пенев дава като пример за крайна грубост и безкрилост на въображението комедиите на А. Страшимиров, а разказа „Слънчова женитба“ на Петко Тодоров сочи като пример за условен алегоризъм и несполучливи символи. Според него „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов е несполучлива творба поради разпиляност и „разнообразни черти“ в повествованието, което остава необединено и в което „типичното се губи сред множество качества, противоречиви или пък от различен характер“. Авторът е прав, че творецът „е загубен, ако изчезне зад „мъртвата вещественост“, но несправедливо отрича всички тогавашни големи писатели като Иван Вазов и Пейо Яворов, Пенчо Славейков в Петко Тодоров, Алеко Константинов и Антон Страшимиров. Не го задоволяват художествените философски обобщения; разграничава субективен и обективен стил, обявявайки обективния за бездарност и авторово безличие, а субективния – за доведен до крайности,

например в творчеството на Кирил Христов, „който сякаш си е поставил за цел от всички факти на живота си на всяка цена да прави литература“.

Боян Пенев търси психологически обяснения за реализма в литературата ни и обвинява нашите писатели в „бедност на въображението“, в заплепеност по „мистиката и фантастиката“ на руската и полската литература; негодува срещу отсъствието на „фантастичния свят на Едгар По и неговите сомнамбулни видения“.

Но да се върнем към „посоките и целите“ на списанието, отстоявани – заедно с публикациите в основните му раздели – в множеството полемични текстове, с които отговаря на актуалните прояви в литературния живот на своето време.

Като припомня кампанията на „Развигор“ против „Златорог“, в статията „Хулиганство във литературата ни“ (8, 5–6) Вл. Василев твърди, че хулиганските прояви в литературните среди не произлизат от идейни мотиви, а от „чудовищния егоцентризъм, върху който се развива съвременната психика“, от „злобата и завистта към останалите“. Така той подема спор с Константин Гълъбов, който напуска „Златорог“ и създава свой литературен кръг със свои издания – в. „Стрелец“<sup>35</sup> и в. „Изток“<sup>36</sup>. Тук той защитава родната традиция в литературата ни и по-специално Елин Пелин, Йовков, Каралийчев; изправя се срещу нападките на К. Гълъбов, който твърди, че българските писатели (особено новите) не могли да се „нирнат“ в съкровищницата на българската душа, защото им липсвал „културен поглед“ (т.е. не познавали западната култура и философия). Според Вл. Василев Гълъбов не вижда „културния поглед“ при изразяване на родното у Елин Пелин и Йовков, а го търси у „европеизираните“ Чавдар Мутафов и Фани Попова-Мутафова: „Под влияние на Шпенглер Гълъбов търси физиономичното у българския народ.“

Спорът между „Златорог“ (в лицето на Вл. Василев) и кръга „Стрелец“<sup>37</sup> (в лицето на К. Гълъбов<sup>38</sup>) е за „родното“ и „европеизацията“ в българската литература. Според представителите на „Стрелец“ писателите ни не трябва да търсят външната страна на бита, а гълбините на народната душа: „Родно изкуство не ще рече да пишеш само за хармани, гайди и бъклицы. (...) Ние искаме да бъдем писателите на новото време: българи и все пак европейци.“

---

<sup>35</sup> „Стрелец“. Литературен седмичник (1927) – орган на литературен кръг „Стрелец“, в който влизат К. Гълъбов, Ч. Мутафов, Ат. Илиев, Д. Пантелеев, Ат. Далчев, Ас. Златаров, Св. Минков, К. Константинов, Фани Попова-Мутафова и др. След 1927 г. в. „Стрелец“ престава да излиза и литературният кръг се разпада, като участниците му се присъединяват към съществуващите тогава литературни групи.

<sup>36</sup> „Изток“. Седмичник за обществен живот и литература (1925–1927). Сред редакторите му са К. Гълъбов и Ч. Мутафов. Тясно свързан с литературния кръг „Стрелец“.

<sup>37</sup> Спорът започва със статията на К. Гълъбов „Към младежта“, публикувана във в. „Изток“ (№ 38, 1 окт. 1926). Статията е подписана от името на „Стрелец“ и излага естетическата програма на кръга, обявявайки се срещу „кошмара на безпощадното визионерство“.

<sup>38</sup> Вж. и: **Гълъбов, К.** Пакостната дейност на един критик. Владимир Василев. – София, 1927.

Възгледите на литературния кръг „Стрелец“ са всъщност възгледи на българския следвоенен модернизъм. Грешките на К. Гълъбов и другите около него не са в модернистичните идеи, а в конкретните оценки за нашите писатели – в отричането на Лилиев, в подценяването на Йовков и Райчев, на Страшимиров и на всички писатели реалисти, индивидуалисти, символисти. Отричайки безспорните художествени постижения на предходниците си, творците около „Стрелец“ заслужено предизвикват гнева на редактора на „Златорог“. На страниците на списанието полемиката отшумява със статията „Един професорски пасквил“ (8, 10), поместена в отговор на К. Гълъбов, след реакцията му по повод „Хулиганство в литературата ни“.

Към Георги Цанев и левите писатели около „РЛФ“ и сп. „Звезда“ Вл. Василев адресира статията си „На зла круша – зъл прът“ (14, 9). Според него Г. Цанев не е могъл „да промени религията си, запазвайки своите кумири“ (става дума за левите убеждения на Цанев, преди да дойде в „Златорог“<sup>39</sup>), и като автор на брошурата за трудовоборческата литература греша, когато твърди, че у нас има таланти, но няма идейници. Владимир Василев обвинява Г. Цанев в непоследователност при оценяването на българските писатели и в грешно разбиране на таланта като „социално-революционен орган“ на един обществено-исторически идеал. Той разгромява идейната му алхимия и добавя, че „дори Георги Бакалов намира въпросната брошура за объркана“. „Авторът е с две души – пише Вл. Василев за автора на брошурата. – И от постоянните им изневерявания една на друга се ражда идейната му перфидност. Тя си служи с „теоретически копия“, а ръката му „играе ту на ляво, ту на дясно.“ От статията се разбира, че Вл. Василев е болезнено засегнат и раздразнен от нападките на Г. Цанев срещу „Златорог“, в които се казва, че „писателите се обездарничават“ от „тираничния“ главен редактор. Плод на това раздразнение са квалификации от рода на „идейна ехидност“ и „подлост“, отнесени към Цанев. В отрицателната си рецензия за книгата на Иван Радославов „История на българската литература“<sup>40</sup> редакторът на „Златорог“ полемизира с главния редактор на сп. „Хиперион“. Отзивът му „Един вид българска литература“ (17, 6) е изпълнен с подигравки към Иван Радославов, който превръщал във „фокус“ на българската литература творчеството на Теодор Траянов: „Десет години Радославов не се е събудил от опиянението си по школата на символизма. И днес той продължава да черпи цялата си мъдрост от десетте страници предговор към първия том на Реми де Гурмон и да се върти около него като аеропланна перка. И в миналото, и днес той е хипнотизиран от една единствена дума: символизъм, и от едно име: Траянов. От Танганайка гол да се стръси пред него един дивак, първият му въпрос би бил – не е ли от символистичната раса.“ Владимир Василев обвинява Радославов, че превръща и Дебелянов, и Лилиев в „антураж на Траянов“. „Приказките за символизма – пише той – са

<sup>39</sup> Преди да стане редовен сътрудник на „Златорог“, Г. Цанев сътрудничи на Седмична литературна притурка на „Работнически вестник“ (1922–1923), където публикува статии като „Изкуство и класа“, „Падението на Александър Блок“ и др.

<sup>40</sup> **Радославов, И.** Българска литература 1880–1930. – София, 1936. Рецензии за тази история пишат и П. Динеков, Н. Райнов, Л. Стоянов, Г. Цанев и др.

почти една трета от книгата на г- н Радославова. Останалите две трети са снизходително отстъпени на българската литература от Паисия до днес.“

Радославов е обвинен и за това, че не познава литературата на Българското възраждане: „...огромното духовно-пробудно значение на литературата ни преди Освобождението, нейната социална поривистост, първичността на поетическия инстинкт, който се ражда в нея, са покрити в пет страници фразеология за стилистически и поетически идеи, които правят най-активната и динамична епоха в литературата ни бледна страница от нейната история“. За анализите на Радославов върху литературата ни след Освобождението Вл. Василев казва: „След Освобождението пощата донася в България много истории на чуждите литератури и нашите писатели почват да се регистрират в разните техни „школи“. От натрапничеството на тия школи г-н Радославов не може да се отърве.“ Според критика западните школи „могат да служат само като някои аналогии при изясняване на нашите писатели и никога не бива да се приемат като лозунги, под които те са творили своето изкуство. (...) От друга страна, тези школи достигат почти едновременно у нас и така се разбъркват, че у никого от писателите не можем откри чистата им репрезентация. Всичко се преломява през нашия исторически и социален опит и през особеностите на духовния ни строй.“

И дава пример за оригиналността на нашата литература с романтиката на Вазов, която има съвсем друго съдържание, друг стил и посока от романтиката на Юго, Ламартин и Новалис. Тук сочи качествените различия между „Немили-недраги“, „Чичовци“, „Митрофан и Дормидолски“, от една страна, и от друга, „Парижката Света Богородица“ и „Клетниците“, определяйки романтиката на Вазов като „национално-освободителна, историко-патриотична, със съвсем реални, практически подбуди, поучителна, наставническа дори“. Владимир Василев обяснява как „романтичните полети“ на българския писател се срещат с художествения му реализъм и негодува срещу празнословие и псевдонаучния стил на Радославов, срещу неточните „етикети“, които поставя за творби и автори в литературната ни история. (Тук авторът обвинява Радославов в непоследователност по отношение на Тодор Влайков, обявен и за „реалист“, и за „романтик“.)

В тази рецензия редакторът на „Златорог“ се увлича в иронията си и в обидните си квалификации по отношение на Радославов. Основателно е възмущението му, че Радославов противопоставя на д-р Кръстев и Боян Пенев критици като Алберт Гечев, Симеон Радев, Димо Кьорчев и „нито дума не пише за Боян Пенев, който като Гъливер би сграбил тоя господин Радославов – лилипут в шепата си“. Но са прекалени обидните обвинения в „неграмотност“, във въжеиграчество, „хитрини“ и „научно-исторически гафонади“.

В статията „Дубльор на глупостта си“ (18, 1) Вл. Василев повторно отрича литературната история на Ив. Радославов и напада сп. „Хиперион“, че „няма нищо общо с българската литература, нито тя – с него“. Актуализирани са обвиненията му от първия отзив, че „Историята“ на Радославов страда от липса на исторически подход и поглед, както и в „мистификация на литературата ни, в измислени „школи“, в които натиква най-произволно тенденцио-

зно и безсмислено тоя и оня писател – без да провери, без да е проучил какви индивидуални съдържания носи със себе си и по какви начини отразява своето време“. Сега обаче и той се защитава от нападките на Радославов<sup>41</sup>, който го обвинява, че пишел различно за Антон Страшимиров: „В никой случай не се считам задължен да имам за един писател днес мнението, което съм имал преди близо тридесет години.“<sup>42</sup>

В рецензия за втората книга на литературния критик Йордан Бадев Вл. Василев пише в „Златорог“ (19, 9) насърчителни слова за търсене на художественост, обективност и безпристрастие, за трудолюбие и „кураж на убеждението“. Тези качества той открива в двете книги на Йордан Бадев: „Скици на живите“ (1934) и „Животът и изкуството“ (1938), като оценява наблюдателността и качествата му на очеркист и портретист.

Но да се върнем малко назад и да се опитаме заедно с конфликтите, в които влиза или които предизвиква „Златорог“, да очертаем и чрез литературно-критическите публикации позицията на редактора и неговото списание.

Владимир Василев анализира творчеството само на големите имена в българската проза – Йордан Йовков, Георги Райчев, Антон Страшимиров, Елин Пелин и др. Последователно толерантен към политическите и естетическите позиции на авторите, той се фокусира върху особеностите на поетиката и стила им, както и върху художествените идеи на творбите и мястото им в цялостния литературен процес. Оценка му са точни и аргументирани, категорични и обективни. Той насочва вниманието си и към проблемите на психологията на литературното творчество и конкретно на разглежданата творческа личност; изследва духа на епохата, в която твори даден писател, личната творческа биография, както и динамиката в социокултурното пространство. В обзорните си студии като „От пет години насам“ (9, 4, 9–10), „От 1920 до днес“ (13, 8–9; 14, 2–4) и др. Василев интерпретира основни проблеми на националната белетристика и критика на фона на националния литературен процес. Анализите му са задълбочени и многоаспектни – върху традиционни и модерни литературни явления, с акцент върху съвременността, върху динамиката на литературния процес и променящата се поетика, и в тях той не пренебрегва връзките на изкуството с обществения живот, с народопсихологията, с духовната национална и общочовешка проблематика.

В студията си „Нови опити в романа“ (2, 9) Вл. Василев се спира върху Антон-Страшимировите романи „Без път“<sup>43</sup> и „Бена“ и обяснява неуспеха им с трудностите в епическия жанр на градска тематика в българските со-

---

<sup>41</sup> „Дубльор на глупостта си“ е отговор на статията на Иван Радославов „Българската литература в нейната проблематика“, публикувана в сп. „Завети“ (1936–37, № 9), в която редакторът на „Златорог“ на практика понася последствията от първата си рецензия за книгата на Радославов.

<sup>42</sup> Владимир Василев посочва статиите си „Последните драми на Страшимиров“ („Мисъл“, 1907, № 7–8); „Без път“, роман от А. Страшимиров“ („Златорог“, 1920, № 2) и „Антон Страшимиров. Литературно-критически очерк“ („Златорог“, 1931, № 8–9).

<sup>43</sup> Впрочем Вл. Василев вече е писал за романа „Без път“ – в първата си рецензия в раздела Преглед на списанието (1, 2).



циални условия, когато „градът сега израства, сега се създава и се люшка във всекидневни преоценки на ценностите“. Авторът констатира отсъствието на художествени синтези и на образи-типове, посочва слабостите и на романите „Хайлайф“ от Димитър Шишманов, „Блуждение“ от Богдан Баров, „Габорите“ от Иван Кирилов, като подчертава необходимостта от „широко и активно познание“ на българския градски живот. Според него „безкрайното резоньорство“ на българския белетрист е резултат от влиянието на Ибсен. „Ибсенизмът трябва безостатъчно да се премахне от белетристиката ни“ – категорично заключава критикът и насърчава развитието на българския разказ. Владимир Василев вярно долавя бъдещото развитие на психологизма в българския разказ, препоръчвайки на разказвачите да се учат от „фабулната постройка“ и от „навлизането в глъбините на душата“, характерни за майсторите на френския разказ. В тази студия той изразява несъгласието си с „развигорската тайфа“, която, „отчаяна, че времето я минава“, отрича всичко в българската белетристика и изобщо в българската литература. За Вл. Василев българските художествено значими произведения са свързани главно с българското село – разказите на Елин Пелин, „Жетварят“ на Йовков са посочени наред с „Под игото“, „Немили-недраги“, „Хаджи Ахил“, и най-хубавите разкази на Вазов, „създали галерия от типове на нашия малък град“.

Във втората статия „Между сектантство и демагогия“ (4, 3), Вл. Василев защитава „Приказка в рококо“ на Чавдар Мутафов от несправедливите нападки на Александър Балабанов. Утвърждавайки талантливите творци независимо от школата, към която принадлежат, той пише одобрително за Мутафов – представителя на експресионизма в българската художествена проза, както и за индивидуалиста Петко Тодоров. В „От пет години насам“ (статия първа, 9, 4) Василев отбелязва повишения интерес към българската книга след войната, което обяснява с насочването на националната енергия в духовните сфери; обявява се против противопоставянето на „стари и млади“ в изкуството. В „От пет години насам“ (статия втора, 9, 9–10) различава две поколения писатели: едните, появили се преди войните и продължаващи през 30-те години; и онези, които започват творческия си път непосредствено след войните.

Докато в „От пет години насам“ Вл. Василев проследява развитието на литературата след войните, спирайки се на главните имена, които бележат пътя на това развитие, то в поредицата от четири статии под заглавие „От 1920 до днес“ (13, 8–9; 14, 2–4) той продължава критическия си обзор с подробни анализи на произведенията на Николай Райнов, Георги Райчев, Елин Пелин и Йордан Йовков, като за всеки един от тях изтъква най-характерното и така най-точно определя мястото му в цялостния художествен процес.

Анализът на цялостното белетристично творчество на Н. Райнов е съсредоточен върху неговите индивидуалистични и ницшеански възгледи, върху интереса му към чувствената и духовна природа на човека, върху героите и стила му. Задълбочените разсъждения на критика за двата свята в творчеството на Райнов – предметния и духовния, се основават на изчерпателни конкретни анализи на книгите „Богомилски легенди“, „Очите на Арабия“, „Слънчеви приказки“, „Между пустинята и живота“, „Книга за царете“, „Си-

ромах Лазар“, „Видения из древна България“. Тълкувайки философията на писателя, силно повлияна от ницшеанството, Вл. Василев не оспорва твърдението, че истината на живота се постига не с разума, а с душата, с чувството, тъй като „разумът господства само в предметния свят“. Според него героите на Райнов са или земни и страстни мъже и жени – като царица Ахинора, изгарящи в еротични пламъци, или небесни отшелници и постници, пророци и рицари на духа. „Богомилски легенди“ са интерпретирани като изходна точка в творчеството на Райнов, а романът „Между пустинята и живота“ е разгледан в сравнение с романа „Животът на Исус“ на Ренан и с романите на Папини, Анри Барбюс и Емил Лудвиг за живота на Спасителя<sup>44</sup>.

Владимир Василев аргументира оригиналността на „Между пустинята и живота“ със стремежа на Райнов да постави Исус в библейско пространство и едновременно с това да го изпълни със съдържанието на Ницшевия свръхчовек. Вместо словата на евангелистите той открива в романа проповедите на Заратустра и констатира: „Н. Райновият Исус не е божествен, не е син Божий.“ Ето защо смята, че православната ни църква правилно е анатемосала писателя за тази творба. В образа на Райновия Спасител критикът открива апологията на силния човек, който преодолява живота в себе си, и от тази гледна точка вижда характерното за индивидуализма на Н. Райнов, което според него е в утвърждаването на идеята за Вечността в трансцендентния свят.

В поредицата статии „От 1920 до днес“ Вл. Василев ясно прокарва разграничението спрямо писателите индивидуалисти, като намира тяхното изкуство за „самозадоволяващо се“ и „изчерпано“. Той разбира, че промените в националния ни живот след войните налагат изкуството да се обърне към живота. „...Не от изкуството към живота, а от живота към изкуството“ – апелира критикът, анализирайки творчеството на Елин Пелин, Йордан Йовков и Георги Райчев, за които „българското село не е мистично лоно на българския дух“ (както е при Петко Тодоров и останалите наши индивидуалисти), а е реалният свят, в който са живели и който основно познават. „Разцъфтяването на битовия реализъм“ – според Вл. Василев – става именно в творчеството на Елин Пелин, Й. Йовков и Г. Райчев. В изчерпателните анализи на техните произведения той успява да открие оригиналността, неповторимостта в начина им на повествуване и в различното им отношение към селския живот. „На личността от периода на индивидуализма е снета бронята. Противопоставен е на нея ЧОВЕКЪТ. У Георги Райчев това е човекът на съзнанието и подсъзнанието, у Елин Пелин – на чувството, у Йовков – на мечтата.“

За Г. Райчев уточнява, че е „между селото и града“. И подлага всичките му разкази и повести на всестранен и задълбочен анализ, за да очертае сложния му и противоречив творчески път. За него той пише още в една от първите си рецензии в Прегледа на „Златорог“ – за първата му повест „Царица Неранза“

---

<sup>44</sup> Ернест Ренан (1823–1892) пише „Животът на Исус“ през 1863 г. „Storia di Cristo“ на Джовани Папини (1881–1956) излиза през 1921 г., книгите на Анри Барбюс (1874–1935) „Les Judas de Jésus“ и „Jésus“ излизат през 1927 г., а през 1928 г. се появява „The Son of Man“ на Емил Лудвиг (1881–1948).

(1, 10), като успява да прозре таланта на бъдещия майстор на „фабулния разказ“, да усети у него „призивната сила на образа и на загадката“.

Владимир Василев аргументирано доказва колко значително е променено селото в творбите и на тримата писатели (в сравнение с народниците и А. Страшимиров) и колко различни са социалните категории през 20-те години в България (в сравнение с живота преди войните). Характеристиките, които дава на Й. Йовков и Г. Райчев тук, са най-точните и изчерпателните в нашата критическа литература. Вярната констатация, че не битът, а човешките радости, беди, страдания, моралност... раздвижват въображението им, е доказана и чрез разсъждения върху идейно-нравственото и философското им отношение към живота на българския селянин.

За творчеството на Йовков Вл. Василев пише и в полемичната си статия „Дон Кихот и неговият копиеносец“ (2, 4–5), защитавайки го от нападките на Ал. Балабанов във в. „Развигор“ (1921, № 2). Върху „медитативния темперамент и лиричния стил“ на Йовковите военни разкази разсъждава и в статията си „Маршът на победата и на смъртта“ (1, 1). За него Йовков е „поетическият изразител на новите съдържания“, които времето налага във военните събития. Тук редакторът на „Златорог“ намира деликатен начин ненаатрапчиво да покаже надеждата си за продължаване на развитието на Йовков в тази насока.

В началото на статията Василев прави уместно и привличащо читателското внимание към материята, която ще разглежда, синтезирано въвеждане в темата на войната у Йовков:

Без да бъде апологет на войната, той (Йовков – б.м., Б. П.) дири ония моменти в нея, които покриват неговото извънредно бодро, суверенно чувство за живота. Тя е един от многоликите негови образи, в които той добива най-високата си изразителност. Мощно любопитство го влече натам. Войната се представя пред него като един чужд мир, в който нещата изгубват досегашните си значимости и се заменят със съвсем нови. Тя го изпълва с трепета на едно пътешествие из далечни, непознати страни, дето го чакат толкоз интересни впечатления и неизпитани радости. Тя го мами с екзотиката на своите краски и с интензивността на своите преживявания...

След това, в няколко сравнително самостоятелни текстови отрязъка, авторът анализира поредица от аспекти на военната му проза: човешката маса във войната, картините на боевете, смъртта във войната, родината и войната и т.н. И изненадващо в центъра на този аналитичен обзор, на пръв поглед неуместно – но без да го разколебава по какъвто и да е начин, авторът вмъква:

Чувството за родината се идентифицира в голяма степен с чувството за земята.

Копнежът за земята, вскърмен от нея и имащ властната сила на един инстинкт, винаги обхваща героите на Йовкова, когато останат сами. Щом мине хипнозата на боя, те се унасят в блянове за своята земя, с която ги свързва тежкия и благодатен труд. Всичко, което ги заобикаля, им говори за нея – оставе-

ната, и всички природни явления будят асоциации за нея. Морският източен вятър ги радва, защото е влажен и от него храните бърже растат; сочната зеленина ги пренася в техните ливади и сладостна мечта ги гали – тревата трябва да е станала хубава, гъста и жилава като тесто. Земята властно ги тегли към своите недра. Пукването на пролетта, което ги събужда сутрин, ги направя съвсем безпокойни. Земяците гледат блесналото поле, чувстват тревожните тръпки на неговото материнство и – вече не ги свърта никъде... Тая мъка за земята се сякаш освобождава в хилядогласните поздрави, които целият лагер изпраща на високо прелитащите жерави, отиващи на север, към България. Това е една алегорична картина, в която Йовков е вложил своята идеализация на земята, като първоизточник на оная жизнена сила, която стимулира неговото вдъхновение и творчество. В неговото отношение към земята има нещо религиозно, някаква мистика. Земята е, която го свързва с небето, и избликът на нейната сила е, който олицетворява самото битие, призовава вечността и Бога.

Тази част е толкова различна и от цитираното по-горе въвеждане в темата за войната в Йовковата проза, и от последващия анализ, че сякаш е от (или за) друга статия. И все пак и изместената тематика, и композиционното ѝ ситуиране, и емоционалната ѝ сила имат обяснение – доколкото с оглед насочеността на „Златорог“ към умерен традиционализъм, тя е натоварена с очакване. А именно – Й. Йовков да остане при традиционния реализъм и след военната си белетристика. Тук критикът открива в Йовковите герои интуитивно, почти религиозно чувство към войната – „като свят и тежък труд, смисъла на който носят дълбоко в себе си“. Типичният Йовков пейзаж, образът на Родината, чувството към земята у селянина са в центъра на критическите наблюдения и възторзи от майсторството на големия писателски талант.

Четиринадесет години по-късно, пишейки отново за Йовков, Вл. Василев заключава: „Йовков е реалист с идеалистическо отношение към живота. Романтикът се крие зад пластичния рисунък. Романтикът се проявява в духовно извисяващия момент – естетически, морален и философски.“ (14, 4)

В спомена, озаглавен „Йовкови тревоги около „Старопланински легенди“ (18, 9), написан и публикуван непосредствено след смъртта на писателя, разказвайки за тревожните Йовкови писма, писани в Букурещ, Вл. Василев не скрива топлите си чувства към твореца и приятеля и възхищението си от неговата възискателност към всяка написана дума. Цитираните тук писма на Йовков до Вл. Василев са незначителна част от кореспонденцията между двамата и между Йовков и Н. Лилив<sup>45</sup>.

Извън множеството полемики, които води с колегите си критици и литератори, Вл. Василев засвидетелства отношението си към националната ни художествена проза в редица свои кратки статии и портрети, в рецензии и бележки.

В статията си „Алеко Константинов и идеята за „родното“ (19, 9) критикът отделя Алеко от писателите сатирици на 90-те години като „човек от елита“,

---

<sup>45</sup> В тази кореспонденция става дума главно за „Старопланински легенди“, чието издаване Йовков поверява на Вл. Василев и Н. Лилив.

„пробуден от съвременността и изцяло изчерпан в нея“, като „един от най-актуалните творци на своето време“, като „възторжена и бохемска душа“ и „отрицател на политическата поквара, на моралната безскрупулност и хищничество“. Според Вл. Василев Бай Ганьо не е „синтетичен образ, неговите черти не са човешки същности. И у гения могат да се срещнат черти на байганьовщина“, „Алеко не смята чертите на Бай Ганьо за български“ – заключава той и посочва съвременните превъплъщения на байганьовщината.

В портрета си за Антон Страшимиров (12, 8–9) критикът сочи като най-сполучливи Страшимировите творби, посветени на българското село – повестите „Змей“, „Щастието на един век“, „Есенни дни“ и драмата „Вампир“, в която открива и романтични, и натуралистични елементи. Спирайки се на преobraженията на героите на писателя, авторът отбелязва отсъствието у него „на художествено и идейно организираща сила, която да построи творчески самостоятелна действителност“: „Животът излиза често у него пръснат и забулен в чувствена и идейна проблематика, в която живите лица са мъчно уловими. (...) Страшимиров е писател на активното отражение. Никой сюжет му е безразличен. Нещо непроменено винаги го е засегнало. Той дава събитията в живия им пулс. От тук и субективността на негови стил. (...) Вместо творчество Страшимиров често прави констатации, хиперболизира, вместо да изобразява. И се губи в енигматичност и хиперболизъм на чувствата и образите.“ Още в рецензията си за Страшимировия роман „Без път“ (1, 2) Вл. Василев забелязва, че градските герои на писателя страдат от интелектуализъм и от постоянна склонност към обобщения и че е трудно да се „определи вътрешната им лутаница“. Според него романът „Без път“ е произведение „без център“.

Критическото творчество на Вл. Василев на страниците на „Златорог“ – статии, портрети, рецензии, е с ясни и категорични позиции, с конкретни и непротиворечиви оценки, с богато аргументирани художествени анализи. Той е винаги взискателен и се основава на високи художествени критерии – независимо дали утвърждава, или се отнася негативно към дадената творба. Пример за това са и отрицателните му отзиви – за романа на Стилиян Чилингиров „Деца на ада“ (1932) (13, 4) или за сборника разкази „Любов“ (1925) от Константин Константинов (7, 4). Избягва менторския тон; главен негов стимул като критик е обичта и грижата му за българската литература и култура. Ето какво пише в „Десет години „Златорог“ (10, 10) за мястото и ролята на литературната критика в списанието: „Литературната критика в „Златорог“ е от всичко най-важната, защото веднага след войните тя е, която трябва да ни посочи изгубените пътища и мерки. (...) Дирил съм винаги личността – оригиналната, интересната, творческата личност – като двигател на литературното развитие.“

В идейно-естетическия си спор с Т. Павлов в началото на 40-те години, за който вече стана дума по-горе, в отговор на обвинението на философа марксист, че сътрудничеството в „Златорог“ означавало не свобода на таланта и неговото развитие, а връщане назад, Вл. Василев предлага справка за публикацииите на редица български писатели в списанието. Той сочи, че преди „Зла-

торог“ Йовков публикува в сп. „Звено“ символистични разкази, в сп. „Народ и армия“ – военни разкази, а в „Златорог“ – „най-хубавите си разкази от „Песента на колелетата“, „Старопланински легенди“ и „Вечери в Антимовския хан“, в които преминава към един тъй висок реализъм и епически стил“. За Николай Райнов казва: „Той си взе акредитивите от екзотичните и мистични царства и направи опит да погледне живота с очите на „простите хора“. А за Светослав Минков – „който по-рано пишеше фантасмагории („Огнената птица“), в „Златорог“ премина към обществената сатира и взе да бодее като таралеж („Разкази в таралежова кожа“, „Другата Америка“ и пр.).“ За творбите на Ангел Каралийчев, публикувани в „Златорог“, Вл. Василев пише, че писателят в тях само разширява своята сюжетност и средствата си, тъй като в „първата си книга „Ръж“ и в „Росенският камен мост“, „Имане“, „Старият гъдулар“, „Орли“ и т.н. Каралийчев е същият – до каквото се докосне, човек ли, дръвче ли – затрептява му душицата“. След това твърдение критикът обобщава: „Писателите, които работят в „Златорог“ имат собствен път на развитие, отразен в списанието. Те притежават достатъчно съзнание и чувство за автономност, за да мога да ги отливам в този или оня модел. Аз се радвам, когато получа хубав разказ или стихотворение, а още повече се радвам, когато са съвременни и когато имат по-широка социална обхватност.“ (22, 5)

Може още с първата си статия за Й. Йовков – в първата книжка на списанието, Вл. Василев да е дал тон на повишеното внимание към него, но така или иначе от съвременниците и сравнително по-младите Йовков е писателят, който предизвиква най-постоянен интерес сред литературните критици, пишещи за „Златорог“, и то най-вече заради незасегнатите си от модернистични влияния работи.

През 20-те години той продължава с „Жетварят“, „Последна радост“, „Старопланински легенди“ и „Вечери в Антимовския хан“ – и естествено и логично отзивите на литературната критика за тях в „Златорог“ се движат от подчертана добронамереност: Малчо Николов – „Жетварят“ от Йордан Йовков“ (1, 3), Ат. Величков – „Последна радост“, разкази от Йордан Йовков“ (8, 5), Ив. Мешекон – „Вечери в Антимовския хан“ от Йордан Йовков“ (9, 8); до нескривана възхита: Георги Цанев – „Старопланински легенди“ от Йордан Йовков“ (8, 9).

След войните Елин Пелин мълчи доста дълго, докато в началото на 20-те години излиза повестта му „Земя“ (1922) – несполучил опит на писателя да се върне на предишното си равнище. Този неуспех на опонента от „Развигор“ не би трябвало да подтикне сътрудник на издание като „Златорог“ да загърби утвърдените вече в списанието принципност, обективност и толерантност, но – като наистина рядко изключение – става точно така. С нескривано злорадство в отзива си за повестта (4, 4) Малчо Николов свежда абсолютно всичко до безславните усилия на Елин Пелин да създаде в лицето на главния герой Еньо убедителен социално-психологически образ. В стремежа си да уязви максимално Елин Пелин критикът, волно или не, дори изменя на привичния си стил. Вероятно защото ако го бе следвал (а то е една най-обща схема: фабула и сюжет – образи и характери – композиция – език и стил), би



се наложило да каже повече положителни неща. И не само това – при всички недостатъци на повестта за един Елин Пелин е некоректно да се пише така:

...Аз се съмнявам, че можем да имаме скоро едно по-голямо творение съвършено по композиция. Появата на такова предполага автор не само с богато, но и с дисциплинирано въображение, а ний сме още твърде неорганизирани и нестегнати и като колектив, и като отделни личности. В това отношение *Елин Пелин е образец на нехайност и разхвърленост* (к.м., Б. П.), които вместо да се ограничат, в последните му работи се засилват... Трябва да се примирим с мисълта, че повече от недостатъците, които откриваме в тоя разказ, са току-речи неизбежни за Елин Пелин...

Тази враждебност не е само с литературна подкладка. При съвсем скорошното определяне на литературните награди за 1923 г. комисията от Министерството на просвещението, която прави предложенията за тях, постъпва крайно неетично. За номинациите отговаря специално учредена литературна секция, състояща се от един член на комисията и поне две вещи лица, които представят мотивирани рецензии. На това основание предложените от литературната секция за награди за годината са: Елин Пелин – за повестта „Земя“, Йордан Йовков – за разказите „Дрямката на Калмука“ и „Частният учител“, Георги Райчев – за разказите „Лина“, „Страх“ и „Кошмар“, и Николай Лилиев – за сборката „Лунни петна“. Комисията своеволно и против правилата игнорира решението на секцията и прави нов списък с предложения, като от предишния в него оставя само Елин Пелин и добавя Антон Страшимиров – за романа „Вихър“, и Дора Габе – за стихотворния цикъл „Очите“ и трите ѝ разказа „Някога“.

В бележката си „Литературните награди“ (4, 3) авторът на рецензията за „Земя“ Малчо Николов остро критикува това:

...Но кои са тия строги съдии над нещастната българска литература?... Преди всичко – двамата директори, на библиотеката и театра, г. Станимиров и г. Хр. Цанков: първият известен като добър стар администратор, но абсолютно непричастен по въпроси от литературен характер, а вторият – автор на книгата „Мои познайници“, в която фактически показва, че разглежданите от него писатели не са му никакви познайници... На трето място е представителят на Академията г. проф. Б. Цонев, чиито заслуги в областта на езикознанието малко ни интересуват... И най-после – централната фигура, председателя на историко-филологическия факултет, фамозният Ал. Балабанов, позорно изгонен от писателския съюз, задето „петни писателското звание“... По какъв начин именно Балабанов застава на чело на комисията, какъв е този историко-филологически факултет, който посочва не друго, а него?

С това, струва ми се, може да се обясни на пръв поглед неоправданата – и непредизвикана – неприязън на Малчо Николов към автора на „Земя“: полемиката между „Развигор“ и „Златорог“ е в разгара си, в същия брой на списанието излиза статията на Вл. Василев „Между сектантство и демагогия“,

вече цитирана, според автора на която „оная развигорска тайфа“ се занимава с „литературно шарлатанство“, „литературен разврат“ и „литературен бандитизъм“. Преди това пък комисия, начело на която стои редакторът на „Развигор“ проф. Ал. Балабанов, присъжда литературна награда на Елин Пелин за сметка на Г. Райчев и Й. Йовков – едни от най-близките сътрудници на „Златорог“. И ето че вече не изненадващо, а напълно обяснимо повестта „Земя“ е неоправдано остро и некоректно атакувана, а авторът ѝ – унижен.

Йордан Бадев и Георги Константинов са литературните критици, които пишат в „Златорог“ за друг изявен автор от началото на века – Г. П. Стаматов. И у двамата се наблюдава подчертано сходство в преценките не само що се отнася до конкретните форми, където колебания при улегнали автори като Стаматов почти няма, срв.:

...И разказите му, в които той проследява някакво чувство, усещане или по-сложен душевен процес, правят впечатление на психо-физиологически етюд... (Й. Бадев, „Г. П. Стаматов“, 6, 5–6)

...Неговите разкази не са от рода на ония, които пълнят списания и долните етажи на вестниците – те са по-скоро етюди върху болните проблеми на съвременния морал, на изкуство и обществен живот... (Г. Константинов, „Разкази“ от Г. П. Стаматов“, 10, 7).

Те проявяват впечатляващо еднородие преди всичко в благосклонността си към общия дух на прозата на Стаматов, като при Г. Константинов тя стига до респект:

Тая тема – за човешината и себеотрицанието на художника – Стаматов е разработил великолепно в своята повест „Паладини“, която по благородство, по психологична вгълбеност и по сериозност на поставените проблеми е изолирана не само сред неговото творчество, но и изобщо в българската литература. Това е едно от малкото наши произведения, с което можем да се представим пред чужденците.

Тази благосклонност е разбираема, като се имат предвид естетическите критерии в „Златорог“ – Г. П. Стаматов е плод на реализма от 90-те години, при това без да остава на равнището на Т. Г. Влайков например. Така че и Й. Бадев, и особено Г. Константинов оставят без особено внимание непоносимо тежкия, стигащ до мизантропия рисунък на буржоазния типаж или отвещащото към мистификация биологизиране на образа на жената или крайната натуралистичност у Стаматов, и насочват вниманието преди всичко към основните средства на традиционния реализъм, с които белетристът борави: критичното наблюдение на действителността, създаването на убедителни, жизнени образи и характери, конкретността в изразните средства и т.н., срв.:

Диалогът у Стаматова е толкова по-стремителен, колкото по-силно се подклажда и въодушевява от жаждата за отричане и сразяване. И наопаки, оголва плоскостта на една наивност или патос, като попадне на теми от делничната сантименталност. Изобщо, в поетическите си средства Стаматов е доста песетелив. Образите му най-често са заети от областта на физиологичното наблюдение – и винаги издават известна материалност. Дори когато е дума за чисто морално страдание, Стаматов пак е доста конкретен в изразните си средства... (Й. Бадев, 6, 5–6)

Почти всички разкази на Стаматова носят името на своите герои. И това най-добре показва, че него преди всичко интересува човека, характера. И трябва да се признае, че от всички днешни български белетристи той ни е дал най-много живи личности. Заедно с тях, Стаматов рисува и цялата съвременна общественост. (...) Днес, когато българската литература се връща към сериозните теми на живота, когато писателите се сближават с действителността и с хората, примерите на Стаматовия тридесет и пет годишен труд могат да бъдат рядко поучителни... (Г. Константинов, 10, 7)

А за да е ясно за кого са поучителни, в края на рецензията си Г. Константинов укорно противопоставя постигнатото от Стаматов на все още продължаващия модернистичен кипеж през разглеждания период:

Никой друг не познава безименните тревоги и неподозирани склонности на тия наглед твърде прости люде, които ние виждаме да блесват и да изчезват сред еднообразния живот на провинцията, или на ония, които пъплят из софийските булеварди. Цели тридесет и пет години Стаматов живее само с тях, проучва ги и ги описва в своите къси повести, *без да се интересува от модните залисии на съвременните литератори* (к.м., Б. П.). Но днес, след толкова труд и героично постоянство, той, единствен между връстниците си, може да се гордее с едно дело цялостно и чисто...

Така колоритно изречението упрек на Г. Константинов е сходен с отношението на литературната критика в „Златорог“ към две от най-ярките фигури в културния ни елит след войните – Николай Райнов и Чавдар Мутафов.

Николай Райнов, който само през 1918–1919 г. издава шест книги изцяло модернистична проза („Видения из древна България“, „Градът“, „Книга за царете“, „Очите на Арабия“, „Слънчеви приказки“ и „Между пустинята и живота“), не дава признаци на освобождаване от магията на декоративността и импресията. Ще се върнем за кратко върху литературнокритическия поглед на Вл. Василев към него. Райнов участва в споменатия по-горе литературен сборник „Сняг“ и предизвиква разочарованието на критика не само с факта на присъствието си в такова безпринципно, крайно еkleктично според редактора на „Златорог“ издание, но и защото:

Разказът на Николай Райнов „Сетният“ отново буди опасения. Явно е: нервите почват да изнемогват в остротата на неговите усещания, зрението да гасне в яркостта на образите му и слухът да се притъпява във винаги повишения ритъм на неговата реч. Любопитството ни за непознатите лабиринти на нашата история, из които авторът тъй хищно ни води, е вече удовлетворено и наситено. Като силно завъртян спектрален кръг, в който окоето престава да отделя краските една от друга, неговите сюжети почват да се губят в яркия декоративен рисунък на подробностите, които се сливат и стават неразличими вече за паметта. Стига! Вън от чертозите и катакомбите на миналото! Или – прожекторът на древността трябва да се завърне и лъчите му да се насочат тъй, че да осветяват низините и върховете на съвременността...“ („Литературният сборник „Сняг“, 2, 1–2).

В същия дух, само че с по-умерен тон, са констатациите за досегашната и ориентирите за бъдещата проза на Н. Райнов, дадени в статията на Йордан Бадев „Чарът на Николай Райнов“ (4, 5):

С малки изключения, цялото досегашно творчество на Николай Райнова представя откъм съдържание една вдъхновена поетизация на историята. Той няма око и усет за своята съвременност. В нейните нравствени конфликти, в нейните възходи и падения, не намира нито един сюжет, не го примамва нито един образ. Той предпочита старината, далечният изток – не поетическата хроника, или просто историко-епическата репродукция, а моментите, които допадат на неговата мистична жажда за външно изящество, вихреност на преживяването. (...) Изобилието на образи, което от гледище на художествена техника противоречи на началото за икономия на средствата, не всякога е художествена ценност, тъй като омаята не всякога е равнозначна на естетическа наслада. Не бива да отменим – в стремежа си към образност Райнов стига на места до претрупване, което отразява маниерност и неконвенционалност. (...) Чарът на Николай Райнов!... Като питие от магьосни билки, неговата реч – първо възбужда, откъсва и ви носи по знойни пустини или под мистични небеса... Но – ето иде след това отмалата, пълното зашеметяване, почвата да губите сили... Преситено, въображението започва да отпада... декорите започват да се повтарят... да гнетят.

Сам Райнов чувствава това и подава вече знак за нов път.

Следващите две белетристични книги на Н. Райнов – драматическото сказание „Имало едно време“ (1923) и сборникът разкази „Сиромас Лазар“ (1925) – се посрещат от литературната критика в „Златорог“ колкото с удовлетворение от новата насока в развитието на автора, толкова и с респект от вътрешната самоприемственост, с която той, без да разпилява или губи ефективността на изразните си средства, съумява пълноценно да ги подчини на новите си художествени търсения – в действителността и обществото:

Не е нов за Николай Райнов светът, възсъздаден в неговото „сказание“: историческата легенда е била почти винаги блестящата канава, върху която са извезани неговите художествени дела. Нов е, обаче, начина, по който сега тая историческа действителност се третира. Сякаш умерен от хипнозата на

собствената си магия – от багри, образи и слова – писателят слиза към земята, към простата човешка земя, с нейните „тлен и цветя“. (...) Пръв път така проникновено и мъдро Райнов се вглежда не само в отделната човешка душа, сама по себе – а срещупоставена с масата; и вече не мимоходом и случайно, в неговите спокойни, отмерени слова звънти една нота на общественост. (...) Издържана от начало докрай в строгия стил, който отличава всички Райнови работи, драматичната легенда съчетава в себе си и останалите елементи: декоративност – измерена и експресивна (ремарките особено ярко подчертават това), художествено опериране с ефектите, строго изработен диалог, език стегнат, звънтящ и чист, образи, които внушават и пръскат дъха на една съживена древност. И дадената с тия средства действителност е по-жива, по-убедителна, по-истинска от самата историческа действителност... (Константин Константинов, „Имало едно време“. Драматическо сказание от Николай Райнов“, 4, 7)

Мистик по своето схващане на живота и света, в новите си разкази Райнов дава белези на реалистичност при възсъздаването: в сюжета и особено в изразните средства. „Просеци“, „Маршалът и детето“, „Целувка на съне“, „Драма“, „Сиромах Лазар“ по сюжет и дух се домогват до съвременност и гонят образа на нашата действителност. (...) Тържествеността и архаичната орнаментика на стила в най-първите му работи тук са заменени с простотата на образи и сравнения из кръга на опит, засягащ повече хора. Цялата оная уморителна минералогия и знахарска терминология е изместена от впечатленията, които живото наблюдателно око може да получи и в нашата родна страна. Книжността и мистичния колорит на виденията са изчезнали пред чувството за конкретна и явна действителност. Вместо фосфоричния блясък на кости и черепи пред нас грее слънцето на синьо небе през обикновен Божи ден... Няма и оная претрупаност на образи в по-ранните му работи, която има често пъти чисто декоративно назначение. (Георги Цанев, „Простите разкази на Николай Райнов“, 6, 7)

За разлика от Николай Райнов през цялото това време Чавдар Мутафов остава изцяло и безусловно под пълното влияние на модернизма. А това поставя критиците, публикуващи в „Златорог“, в доста деликатно положение. Те знаят безспорното дарование на автора:

Много даровито написани места в книгата издават художник с възпитани и обучени нерви; хиляди художествено отбрани подробности ни задължават да искаме от него повече; твърде точното наблюдение в някои мигове и несъмнената културност на много изрази задължават четеца да не щади писателя. Да се създаде стил от тия готови елементи, когато най-трудната работа е било да се приготвят те, изглежда – е било само въпрос на време и по-търпелив труд... (Николай Райнов, „Марионетки“ от Чавдар Мутафов“, 1, 10).

Тая книга на Чавдар Мутафов би могла да се отрече с три думи – тя е празна – и да се хвали с много цитати. Навярно – защото авторът е по-интересен от нея, и защото има наистина хубави страници на остроумна декоративност,

раздвижена от едно блестящо въображение...“ (Васил Пундев, „Дилетант“. Декоративен роман от Чавдар Мутафов“, 8, 1).

Само че очакванията на критиците са насочени към това талантът на Чавдар Мутафов, макар и не изведнъж, да започне да се обръща към действителността, да надделее самопресиращата се, макар и филигранна – както е според тях – игра със словото. Но опитите им, ако не да го ограничат в определена традиционна художествена категория, то поне да го свържат с по-конкретна литературна форма – въпреки собствената си разкрепостеност и толерантността си – остават неубедителни:

Импесионизмът е върховен, пречистен реализъм. Такъв реализъм са „Марионетки“ на Чавдар Мутафова. Импесионизмът не е дал ни един стилист. До стилизувано слово – като средство в поезията – се стига чрез синтетична работа; а импесионизмът разполага само с анализ. При тоя строеж на цялото, при явния стремеж да се премахват лишните нехарактерни подробности, при грижата да се обобщава в някои места – „Марионетки“ са очевидно опит за творба със стилизувано слово. Обаче – несполучлив опит. (Николай Райнов, „Марионетки“ от Чавдар Мутафов“, 1, 10)

Авторът пише роман на дилетанта и ето че се получава странното съчетание „декоративен роман“, което не би било безсмислено, ако книгата не бягаше от психологическите си основи към повърхностното описание и ако декоративната плоскост би получила художествена дълбочина – без перспективата на психологическия реализъм, но с особеното внушение, на което е способно декоративното изкуство... (Васил Пундев, „Дилетант“. Декоративен роман от Чавдар Мутафов“, 8, 1)

Своеобразно е отношението към „казуса“ Чавдар Мутафов на литературите с най-тежка дума в „Златорог“. Владимир Василев така и не дава цялостен текст за творчеството на автора през този период. Мнението му се изразява фрагментарно, в различни други текстове, по-бегло или по-фокусирано, и е крайно полюсно:

...нашата белетристика – която не трябва и няма да следва терка на безпредметните и празни халосвания и жонгльорства на Чавдар Мутафовите „Марионетки“, а по пътя на най-добрите образци, създадени досега у нас, ще развие по-нататък поетически елементи на фабулния разказ... (Вл. Василев, „Царица Неранза“. Повест от Георги Райчев“, 1, 10)

...Чавдар Мутафов – една от най-изисканите, най-фините работи в нашата белетристика, неговата „Приказка в рококо“ – спрямо нея той (проф. Ал. Балабанов – б.м., Б. П.) си позволи да се отнесе по най-долен, най-безчестен начин, без да търси сметка на езика си, послужи си даже с лъжа за размера ѝ (за да покаже колко била отегчителна)... (Вл. Василев, „Между сектантство и демагогия“, 4, 3).



Деликатно дистанциран, проф. Боян Пенев не изразява становището си за експресионистичния период на Чавдар Мутафов пряко в „Златорог“, но литератор от европейски мащаб като него не може да остане безучастен към явлението. През 1925 г. в Прага излиза големият том на чешкото литературно списание „Slovanský přehled“ (за последните десет години 1914–1924, през които списанието не е излизало). В него е поместена статията „Dnešní literatura bulharská“ от проф. Боян Пенев, в която, наред с най-значимите ни автори след войните, той представя и Чавдар Мутафов. А малко по-късно, чрез обзорния преглед на Б. Йоцов „Статия за българската литература на чешки език“ (6, 1), мнението на професора за този наш писател стига и до сп. „Златорог“:

Истински представител на българския експресионизъм е Чавдар Мутафов, автор на книгата „Марионетки“ и на ред разкази и художествени критики, печатани в „Златорог“ и „Везни“. Мутафов притежава духовност, достъпна само за по-развит, по-тънък вкус. Неговото капризно, неограничено въображение създава образи, които смущават трезвената българска критика. Неговия речник довежда понякога до ужас българските пуристи. Критиците се спират на парадоксалното, филолозите сочат с възмущение варваризмите на неговата реч – и писателят наистина изглежда смешен. Ала неговата сила остава извън тази едностранна оценка. Това, което ценя у него, то е преди всичко духовността и тази изключителна фантазия; бих прибавил: и тая мисъл, способна да се издигне до най-сложни отвлечености, да се сведе до геометрични конструкции – и в същото време без каквото и да е усилие, да създава един съвсем конкретен, пластичен свят.

Непримирима с експресионистката експанзия на Чавдар Мутафов в белетристиката ни от 20-те години, литературната критика в „Златорог“ е и неотклонна в проследяването на автор от такава величина – с очакването на знак за неговото развитие към реалистичното в изкуството. И след немалко време го маркира – макар той да не е съвсем ясен, все още обезсилван от упоритите експресионистични видения на автора:

Това е сторено в цяла серия „разкази“, в които авторът прилага формулите на крайния експресионизъм. При тях творчеството на Мутафова добива аномална, патологична посока, излиза вън от жалоните на логиката, дегенерира в сферата на ирационалните положения, на абстрактните образи, на непонятните спекулативни построения. (...) Но ако капитулацията ви не е окончателна, ако не е пресекнало желанието ви да прочетете книгата, ще видите, че в „Радостта от живота“ Чавдар Мутафов денонсира крайните си увлечения в изкуството, творчеството му става жизнено, приятно и близко. (...) В творческото развитие на Чавдар Мутафов се забелязва нова, радваща тенденция: неговите творби се движат по линията от експресионистичните ребуси към действителността и човека – исконните фокуси на истинската, здрава художествена литература.“ (Емил Петров, „Технически разкази от Ч. Мутафов“, 24, 7)

Очаквано – и логично сходно с това към Чавдар Мутафов – е отношението на литературните критици от „Златорог“ към Светослав Минков, може би най-близкия до този наш ярък талант както с прекомерната си подвластност на модернизма, така и с по-бавното и трудно откъсване от неговото влияние. През 1922 г. съвсем младият белетрист издава малка книжка с разкази – „Синята хризантема“. Рецензията за нея в „Златорог“ (3, 10), подписана от Вл. Василев с псевдонима *Н. Р-ски*, е зашлевяваща – и с пренебрежителната си краткост, и с неприсъщата за автора ѝ повърхностна подигравателност:

Мълвеше се, че един усърден „литератор“, който срещу скромна такса устройва семейни литературно-спиритически сеанси, ще почне да издава жълт литературен лист – „Синия понеделник“. Господинът намери тоя цвят неудобен, и се отказа от предприятието – за да почне друго.

В резултат на това имаме „Синята хризантема“ – малка книжка от три „страшни“ разказа, нагодени да плашат сътрудниците на драгалевското списание „Въздишките на Витоша“.

Независимо от недружелюбното посрещане на този наистина неполучлив дебют, „Златорог“, макар и едва след десетина години (точно както при Ч. Мутафов), дочаква началото на мъчителното и бавно изкопчване на младия автор от диаволизма и отразява обективно – и с времето все по-благоклонно – приближаването към действителността в неговите предимно фантастично-хумористични разкази:

Модата да се пишат страшни разкази, която у нас беше доста разпространена непосредствено след войната, постепенно се изживя. Днес неин поддръжник е може би само Светослав Минков, който, изглежда, не желае да изневери на своите учители – Хофман, Еверс и Майринк. Но и той вече се освобождава от крайностите и странностите на безсъдържателния диаволизъм и осмисля разказите си с ясно отношение към известни прояви в живота... (Георги Константинов, „Къщата при последния фенер“, 10, 8–9)

По-хубаво композирани са „Маймунска младост“ и „Лунатик“, увличащи с пъстрата си капризна фабула и с игривия си хумор. В тях виждаме най-положителните качества в таланта на Светослав Минков. Те ни дават указания да гадаем и за възможностите за неговото бъдещо развитие. Чини ми се, че той все повече и повече излиза от омагьосания кръг на диаволизма и почва да отвърща погледа си от кошмарното и ужасното, от маската на смъртта. (Малчо Николов, „Автомати“. Разкази от Светослав Минков“, 14, 1)

Светослав Минков излезе най-щастлив между ония наши млади белетристи, които се опитаха да скъсат с традиционния облик на разказа, да го направят по-модерен. Успехите си той дължи на умението си да съчетава крайностите на фантастичния стил с теми твърде обществени и конкретни. Това е особено характерно за последната му книга, която е чиста от безсмислени

чудатости и увлечения, познати от първите му опити. (Георги Константинов, „Дамата с рентгенови очи“, 15, 9)

Новата книга на Светослав Минков, без да разкрива някои особени, неизвестни страни на писателския му темперамент, разширява кръга на неговите сюжети и най-важното – сочи у него призвания, даровития изобразител на житейски нрави. Може би тъкмо нему е отредено да нарисува в широки картини нашата градска действителност, да затвърди в трайни образи типичните прояви на днешното време... Досегашните му творби го очертаха като талант, който се развива сравнително бавно, без скокове и сензации, но затова пък придобива още по-голяма цена със своята трайност и сигурност. (Петър Динев, „Разкази в таралежова кожа“ от Светослав Минков“, 17, 6)

За освобождаването от прекомерни модернистични влияния и сближаването – до сливане – с действителността – естетически насоки, които в „Златорог“, както се вижда, са следвани неотклонно, най-естествена е романовата конструкция. И закономерно литературните критици от списанието следят внимателно развитието на жанра – за съжаление, водещо почти без изключения само до горчиви констатации.

Ако се върнем към обзорната статия на Вл. Василев „Нови опити в романа“ (2, 9), ще повторим, че критикът вярно долавя бъдещото развитие на психологизма в българския разказ, препоръчвайки на разказвачите да се учат от „фабулната постройка“ и от „навлизането в дълбините на душата“, характерни за майсторите на френския разказ:

За сега трябва да очакваме развитието на разказа – психологическото му задълбочаване... За да се дойде до това положение да се пишат цели романи, без да се каже нищо, виновни са най-много твърде модните у нас скандинавски романисти, чийто стил носи твърде много абстрактност, защото и животът у тях е някаква химера. (...) Студените, абстрактни, почти логически построения на Ибсена го накараха да дири не живи образи, а да се вманиачи в търсене на пусти, неизпълнени с топли чувства на живота схеми на герои и личности. Ибсенизмът трябва безостатъчно да се премахне от белетристиката ни...

Въпреки безусловно верните съждения на Вл. Василев, на препоръката му не се обръща особено внимание. В края на 20-те и особено през 30-те години издаването на романи – на слаби романи – придобива мащабите на своеобразна експанзия. А на литературните критици в „Златорог“ Г. Цанев (отзивите му за романите: „Роби“ от А. Страшимиров – 11, 5–6; „Великата жажда“ от Емил Коралов – 12, 1; „Вик“ от Вл. Полянов – 12, 2–3; „Тор“ от Орлин Василев – 13, 4), Г. Константинов (отзивите му за: „Черните не стават бели“ от Вл. Полянов – 13, 7; „Вятър ечи“ от К. Петканов – 14, 1; „Кръв“ от К. Константинов – 15, 2; „Индже войвода“ от К. Петканов – 16, 5; „Гладният вълк“ от Вл. Полянов – 17, 6; „Иде от равнината“ от К. Петканов – 18, 5;

„Пет момичета“ от Анна Каменова – 19, 3; „Ангелогласният“ от Добри Немиров – 20, 7), М. Николов (отзивите му за: „Старото време“ от К. Петканов – 11, 2; „Харитининият грях“ от Анна Каменова – 11, 3; „Невиждан враг“ от Ст. Чилингиров – 17, 10), Й. Бадев (отзивите му за романите: „Хайдутите“ от К. Петканов – 13, 1; „Градът е същият“ от Анна Каменова – 14, 2; „Първа жертва“ от Ст. Чилингиров – 16, 9; „Княз без корона“ от Вл. Полянов – 18, 3; „Непрмиримите“ от Емил Коралов – 20, 2) и Ал. Филипов („Ден последен – ден Господен“ от Ст. Загорчинов – 13, 5–6; и „По света за хляб“ от Тодор Ценков – 14, 4) не остава друго, освен само безпомощно да установяват тъжното състояние на романа.

По-специално внимание на самото явление – на споменатата романова експанзия – обръща Й. Бадев в обзорната си статия „Мисли върху българския роман“ (16, 1), но и той остава предимно на равнището на констатацията:

Колкото и малка да е страната ни, и млада литературата ни, епидемията на недомисленото производство не ни е съвсем отминала. От няколко години насам най-изобилна жътва в областта на поезията ни дава романът... Не би могло, разбира се, да се твърди, че количеството в този случай не съдържа абсолютно никакъв характерен белег за литературното ни развитие. Макар че от стотина романи и повести, които се пуснаха през тия години, едва десетина ще останат ценно и трайно достойние на литературата ни, и че от всички останали можем спокойно да отлъчим по две третини излишна материя, за да ги сведем до обикновени политически, криминални, исторически или битови хроники – все пак всеки от тях има едничката цена на любопитен и понякога дързък опит да се обхване в рамките на един свободен разказ по-широк и по-сложен дял от нашата сегашна действителност или от историческото ни минало. Наистина, самото изобилие в този случай не показва, че за няколкото последни години нашият живот се изпълни с условия, от които би могло с широка шепа да се черпи материал за художественото романизиране. В по-голямата си част написаните романи са едно разводнено усукване, едно безпомощно повторение на една и съща психологическа или обществено-политическа материя.

По своеобразен начин се обобщава състоянието на романа през този 15-годишен период с един любопитен факт от литературнокритическото творчество на цитирания автор. В началото на 20-те той печата в „Златорог“ статията „Литературни зигзаги“ (3, 10), в която отбелязва:

Времето подир войната не е много скъдно откъм производство на роман. Романът, обаче, поради естеството и широтата на задачите си, не дава простор нито за чести и упорити повторения на безвкусицата, нито за дръзки новаторски опити. По тая причина колкото безсмислици и плиткости се появиха в тая област в смътното време подир войната, така си и загинаха, без да оставят особено съжаление у читателите. Онова пък, което заслужава да се отбележи като дело на поезия, не носи никакъв знак на новаторство или модност...

Същата статия, вече под заглавие „Писатели и поети след войната“, се появява през 1938 г. в критическия сборник на Бадев „Животът и изкуството“, а цитираният пасаж е непокътнат. И причината едва ли е недоглеждане или некоректност при съставянето на книгата – авторът е доказан професионалист. Просто през изминалото време нищо в жанра не се е променило. „Татул“ и „Поручик Бенц“, които условно могат да се определят като едни от предвестниците на „романовия бум“ от 50-те години, излизат през 1939 г. и в „Златорог“ незабавно им се оказва подобаващо внимание – съответно от П. Динеков (20, 6) и Е. Коралов (20, 5).

Разглежданата своеобразна романова експанзия така привлича погледите на литературните критици от „Златорог“, че те укоримо пропускат да отбележат съевременно напредък в развитието на друга област от белетристиката ни – пътеписа, и почти не реагират на мемоаристиката.

През 1932 г. излиза книгата на Борис Шивачев „Писма от Южна Америка“, но при всичките си достойнства остава незабелязана за литературната критика в списанието. Чак пет години по-късно на страниците му ѝ се отделя заслужено внимание, при това – сякаш като своеобразно оправдание за направения пропуск – от неговия редактор Владимир Василев. Рецензията му „По рейса България – Южна Америка“ (18, 5), освен закъснял, но оправдано ласкав отзив за „Писмата“ на Борис Шивачев, е и преглед на пътеписните текстове на още двама автори, писали дотогава за Южна Америка – „По света за хляб“ от Тодор Ценков и „Прах след стадата“ от Матвей Вълев. Любопитното е, че в този обем само две-три фрази и няколко факта, свързани с тях, са толкова знаменателни, че значително отдалечават от вниманието казаното в текста: получава се нещо като незабравимата Швейкова ситуация на по-голяма сфера в по-малката.

Първо, отзивът е за книгите на Борис Шивачев, Тодор Ценков и Матвей Вълев, но е провокиран от току-що появилите се великолепни два пътеписни текста – „Един параход в океана“ и „Нощ в Дакар“ – от Светослав Минков. Никак не би трябвало да се подценява фактът, че Владимир Василев дава така спонтанно доверие в аванс само за тях (книга още няма и е можело да не се появи), като при това те са само първи опит на Светослав Минков в жанра. На всичко отгоре – без авторът да е имал един желателно по-дълъг престой по местата, за които пише: той посещава Бразилия и Аржентина като делегат на Международния конгрес на ПЕН-klubовете от август до октомври 1936 г. Второ, доверието в аванс, макар с особено висока стойност при определени обстоятелства, не може да бъде безгранично. Владимир Василев не казва за „Един параход в океана“ и „Нощ в Дакар“ нищо – нито хубаво, нито поне неутрално, и насърчението, което дава на техния автор, е под формата на закачка. Да! – не греша и не е преувеличено: достолепният, строгият, респектиращият *arbiter elegantiarum* в българската литература *се закача* със Светослав Минков. Ето как:

Параходната компания на „Флорида“ не е могла да подозира, че в Генуа, на път за Буенос-Айрес, се качва на палубата опасен пътник от България, и че в багажа му – два (непременно кожени) куфара, една чанта и пр. – е скрит филмов апарат, чиито предателски ленти ще се прожектират на страниците на „Златорог“. За съжаление, прожектирането върви твърде бавно (досега само две части: „Един параход в океана“ и „Нощ в Дакар“) и според приблизителните ми изчисления ще бъде завършено към 1940 г.

За тогавашната литературна суматоха тези приблизителни изчисления, направени през 1937 г., се оказват твърде точни – през 1939 г. „Другата Америка“ излиза и веднага получава изключително високата оценка в „Златорог“ от вече редовния му сътрудник и бъдещ академик Петър Динев. Трето, през далечната 1922 г. Светослав Минков, едва двадесетгодишен, издава първата си книга „Синята хризантема“, а рецензията за нея в „Златорог“, написана от Вл. Василев, както вече беше посочено по-горе, е пренебрежителна и подигравателна.

Без желание да оправдавам редактора на списанието за нетърпимостта му, ще отбележа, че трите разказа от тази книга на Светослав Минков са изцяло подражателно диaboлистични, а Вл. Василев по онова време е с увереността, че вече е успял да „опитоми“ един Николай Райнов. Тъй или иначе, независимо че по принцип литературните критици от „Златорог“ следят развитието на обещаващите млади автори от крайните им модернистични увлечения към реалността – а това се отнася и за Светослав Минков, редакторът на списанието не пише нито ред повече за него.

Но това не трябва да подвежда. Всъщност внезапната ласкавост, с която Вл. Василев насърчава влизането на Светослав Минков в пътеписния жанр – след такава рецензия за първата му книга и толкова години пренебрежение към неговото развитие, говори както за стойността на „Един параход в океана“ и „Нощ в Дакар“ (това е Владимир Василев все пак!), така и за достойнството на критика да бъде обективен и откровен без уговорки.

Ако литературната критика в „Златорог“ като цяло е разколебана и неубедителна при явление в белетристиката ни като Чавдар Мутафов и безпомощно неудовлетворена от романовия жанр, тя продължава да бъде последователна и съпричастна към развитието на повечето от най-изявените ни и обещаващи прозаисти след войните. Авторите на рецензии и статии за произведения на Георги Райчев, Владимир Полянов, Ангел Каралийчев и други дават мненията си обзорно аналитично или предимно описателно и констативно, без да се натрапват, но и с налагаща се категоричност, като неизменно следват основната литературно-естетическа насока на „Златорог“ – приемственост, стремеж към откъсване от чужди влияния, освобождаване от прекалено силна привързаност към модернизма, връщане към действителността и реализма:

Всяко слизване от небето, всяко връщане от чужди краища трябва да се поздравя и насърчи.

Една работа, която изненада радостно напоследък, е повестта на Владимир Полянов „Детето“. Крачка, направена в нова посока, в нов път, която раз-



тваря душите ни за нови надежди и очаквания. „Детето“ заема сериозно място в новата ни белетристика, но преди всичко означава обнова, спасение и въз-  
раждане за самия автор. (Георги Цанев, „По нов път“, 6, 5–6)

Когато преди две-три години прочетох някои от първите разкази на г. Владимир Полянов, особено големия му разказ „Мрежата на дъжда“, направи ми впечатление съвсем не чудатата тема и обилната психопатология – те ни се виждаха дори досадни, като бледни повторения на чужди образци – а едно формално качество, тъй ценно за един млад белетрист: изобретателна, комбинаторна способност на автора, който почти от нищо – разказът е беден откъм съдържание – е сполучил да изплете, ако не „мрежата на дъжда“, то поне мрежата на един разказ... „Детето“ още по-добре доказва тази способност, като разкри друга – не по-малко съществена за разказвача: умението да избира интересни теми. С „Детето“ г. Полянов доказва, как може да се третират социални теми, без да се изпада в тенденциозност... (Малчо Николов, „Момичето и тримата“, разкази от Владимир Полянов“ 7, 9–10)

Георги Райчев пише отдавна. Неговото развитие като белетрист върви бавно. Първите му работи – някои за времето си, преди 15 години, търпими, сега изглеждат наивни, остарели, страдат от разсъдъчност, предвзето гледане на живота, някъде („Царица Неранза“) сантименталност. Това, което е той като разказвач, с непосредна дарба – показано е в „Мъничък свят“, „Безумие“, „Лина“, „Грях“, „Накрай града“... „Незнайния“, „Карнавал“ и другите от тоя вид, наречени диаболически, са преходни моменти в творчеството му. (Георги Цанев, „Разказите на Г. Райчев“, 7, 7)

Новата ориентация на Райчева, обаче, най-силно проличава в „Песен на гората“. Не скъсва ли авторът решително с крайностите на своите по-предишни увлечения, които създаваха – при наличността на толкова положителни качества – маниерността в разказите му? Защото тук Райчев доказва, че той може да бъде много по-убедителен и по-интересен и когато не прибегва до двойници и загадъчни злодеи. (...) Новите разкази на Райчева, каквито и недостатъци да имат, радват не само с хубавите си постижения, а и с онова, що обещават. Защото най-ценното в тях е, че са резултат на творчески усилия да си намери нов път, който води към освобождение от грешките на миналото и е гаранция за нови по-големи творчески завоевания. (Малчо Николов, „Песен на гората“, разкази от Георги Райчев“, 10, 1)

Тази последователност на литературните критици от списанието и на неговия редактор е ключова не само в техните отзиви за утвърдени белетристи, тя е и основанието им да дават – в условията на ужасяващ естетически разнობой – щедро предварително доверие, което е най-високата, но и най-рискованата литературнокритическа оценка на автори като Димитър Талев (Г. Константинов за „Усилни години“ – 12, 5–6, и „Златният ключ“ – 17, 3; Павел Спасов за „Старата къща“ – 20, 7; Асен Мандиков за „На завой“ – 22, 2), Димитър Димов (Емил Коралов за „Поручик Бенц“ – 20, 5), Емилиян Ста-

нев (Емил Коралов за „Примамливи блясъци“ – 20, 10; Петър Динеков за „Сами“ – 21, 10), Павел Вежинов (Богомил Нонев за „Дни и вечери“ – 24, 1), Чудомир (Ал. Филипов за „Не съм от тях“ – 17, 1; Емил Коралов за „Нашенци“ – 18, 2; Павел Спасов за „Аламинут“ – 20, 5; Петър Динеков за „Кой както се нареди“ – 21, 9).

За да реагира адекватно в тази обстановка и в преследване на максимална ефективност, литературнокритическият отдел на „Златорог“ логично и естествено се осланя на рецензията. В обобщителната си статия за първата десетгодишнина на списанието „Десет години Златорог“ (10, 10) Вл. Василев дори държи изрично да оцени значението на жанра:

Литературната критика в „Златорог“ бе от всичко най-важното, защото веднага след войните тя е, която трябваше да ни посочи изгубените пътища и мерки. Може би не е била винаги нито достатъчна, нито каквато трябва да бъде – никой не е крив, всеки дава което може. Насърчавал съм широко в нея област и радвам се за хората, които успяха да се създадат и които се създават – най-много за ония техни етични качества, без които и най-голямата критическа дарба е предварително пропаднала. Особено съм бил настойчив за рецензията – един от най-тънките и изящни родове литературна критика, в който най-сигурно може да се пробва човек, дето най-много може да се види живата му реакция за нещата, фантазията, темпераментът. Трябва повече сили да се отдадат на рецензията, защото тя е най-острият и трепетен нерв за едно списание за съвременността.

В стремежа си да привлече вниманието към особеното значение на рецензията редакторът на „Златорог“, по принцип добронамерен към отвореност, раздвиженост, разнообразие и в конвенционалното, не желае да ограничава никого. Самият той е автор на немалко кратки критични отзиви, но и на блестящи образци на обзорната и портретна литературна критика – посочените вече негови публикации за Христо Ботев, П. К. Яворов, Димчо Дебелянов, Николай Лилиев, Боян Пенев, Антон Страшимиров, Николай Райнов, Георги Райчев, Елин Пелин, Йордан Йовков. В края на този обзор бих искал да отдели макар и малко внимание не на разглеждани и оценени автори, а на две стойностни книги, безпричинно на пръв поглед невлезли в полезрението на литературната критика в „Златорог“.

Романът на Антон Страшимиров „Хоро“ (1926) и сборникът разкази „Ръж“ (1925) на Ангел Каралийчев предизвикват небивали емоции и в обществениците, и най-вече в литературните среди. Това, че не са представени в списанието обаче, не е непроситимо недоглеждане или абсурден пропуск, не би могло да се дължи и на недооценяване на качествата на двете творби – те са безспорни, а литературните критици в „Златорог“ са много добри професионалисти. Наглед парадоксално, причината за тяхното отсъствие е изключителността им. Защото тяхната привлекателност е в безмерно мощния им социален заряд, а така техният коректен анализ и представянето им в списанието не биха се вписали в един важен аспект на неговата философия:

Грешка би било да се мисли, че в човека на изкуството ний сме забравяли обществения човек. Но по въпросите на нашата общественост не сме могли да стоим на една гледна точка освен чисто културна. В статиите от културно-философски характер противопоставяли сме непосредното проникване на отвлечената и суха догматика. По начало в областта на социалната съвременност сме били предпазливи да навлизаме. Но оставяли сме там всеки свободен да си бъде какъвто ще. (Вл. Василев, „Десет години Златорог“, 10, 10)

## ЧУЖДИТЕ ЛИТЕРАТУРИ В „ЗЛАТОРОГ“ – АВТОРИ, ПРЕВОДИ И КРИТИКА

Създадено, за да следи, отразява и насочва развитието на родната литература, да открива и да дава път на нови дарования и нови тенденции, които я държат свързана с високата литературна традиция, сп. „Златорог“ на пръв поглед сякаш отделя по по-периферно място на чужди автори и текстове. И все пак по неговите страници българската поезия и българската критика в списанието достатъчно ясно присъстват в европейския културен контекст. В него има балансирана достатъчност на чужди текстове от европейската, славянските и някои от балканските литератури в различни жанрове. Списанието следи всичко ново, което се появява в чуждите литератури и култури. То отразява актуалните явления чрез преведени текстове на съвременни поети, прозаисти и критици, следи чуждестранния културен и литературен печат в рубриците на раздела Преглед и не на последно място – сътрудниците на „Златорог“ сами пишат и публикуват редица статии, очерци и коментари върху автори и произведения от различни епохи, но най-вече от съвременността. Ето защо прегледът на чуждите литератури в списанието ще се стреми да реставрира цялата картина, без да разделя художествените преводи от преводните и оригинални коментарни статии и бележки.

Представените в „Златорог“ преводи от големи европейски поети, както и интерпретиращи поезията текстове, са свързани с актуалните идеи и проблематика в развитието на жанра, засягащи пряко и косвено и българската поезия, процесите на нейното обновление, смяната на лирическите езици в началото на 20-те години. В първите годишнини на списанието все още присъстват критическите дебати по проблемите „млади – стари“, „свое – чуждо“, „традиция – съвременност“, за плагиатството и литературните влияния и т.н., голяма част от които списанието наследява от „Мисъл“ и предвоенната периодика, но бързо разрешава и приключва заедно с ориентацията си в новата следвоенна културна ситуация, с осъзнатата необходимост от формулиране на новите проблеми и новия етап от приобщаването на българската литература към европейските стандарти. Трябва обаче да се подчертае, че в „Златорог“ преди всичко се държи на мярата в това отношение и на необходимата доза консерватизъм като база за бъдещо развитие.

В списанието са преведени (по реда на появата им) стихове от Ян Каспрович (1860–1929) (2, 10; 4, 2), Хуго фон Хофманстал (1874–1929) (3, 3), Стефан

Георге (1868–1933) (4, 9; 13, 4), Анна Ахматова (1889–1966) (5, 2), Иржи Волкер (1990–1924) (5, 3–4), Райнер Мария Рилке (1875–1926) (5, 6–7), Петър Безруч (1867–1958) (7, 9–10), Гвидо Гоцано (1883–1916) (8, 9), Ли По<sup>1</sup> (701–762) (15, 9; 16, 4), А. С. Пушкин (1799–1837) (18, 2), Молиер (1622–1673) (18, 4), Жюл Ромен (1885–1972) (19, 3), Ф. Грилпарцер (1791–1872) (22, 10; 23, 9), Фр. Шилер (1759–1805) (24, 10).

Имената на преводачите вдъхват доверие в качествата на поетическите преводи, мнозина от тях оставят трайна дияра в изкуството на превода. Дора Габе превежда Ян Каспрович; Лилиев – Хуго фон Хофманстал, Стефан Георге, Петър Безруч и Р. М. Рилке; Багряна – Пушкин и Анна Ахматова. Разцветников е представен като преводач на „Тартюф“ (в стихове), Илина Петрова е преводачка на китайския поет Ли По. Литературният критик Милко Ралчев представя и превежда италианския поет Гвидо Гоцано, а Димитър Стоевски – Франц Грилпарцер и Фридрих Шилер; Иржи Волкер е представен и преведен от Борис Йоцов.

За десетата годишнина от смъртта на Лев Н. Толстой – 1920 г. – е публикувано словото на Пенчо Славейков, написано непосредствено след смъртта на великия писател – „Толстой“ (1, 2). Заедно с писмата му от Русия до Мара Белчева това са първите текстове за руската литература, публикувани в списанието още в самото начало на съществуването му.

По-нататък на руската литература (включително и на съветската) са посветени и други текстове – както по въпроса за традиционното ѝ влияние върху българската, така и върху нейните собствени проблеми и особености. В този смисъл неслучайно още в първата година на изданието е поместена пространната статия на Константин Мочулски<sup>2</sup> „Съвременната руска лирика“ (1, 9), която проследява развитието на жанра от края на XIX до началото на 20-те години на XX в. Авторът разглежда критическите тенденции и творческите прояви на поети от няколко поетически генерации в Русия – от времето на „дълбокия упадък“, когато мнозина поети пишат сладникаво банализирана гражданска лирика в сянката на големите руски белетристи Тургенев, Гончаров, Толстой и Достоевски от края на XIX в., до времето на „преодоления символизъм“. Подчертана е голямата заслуга на Тютчев, поставил със скромното си като обем поетическо дело началото на големия разцвет на руската лирика в творчеството на руските символисти и след тях. „Фет имаше право да твърди – пише авторът, – че малкият стихотворен сборник на Тютчева<sup>3</sup> тежи повече на везните на историята от томовете поезия на всички негови съвременници.“ И изтъква значителния принос на поетите символисти в преодоляването на дълбокия застои на руската поезия през XIX в., въпреки че ги определя като школа от миналото. Авторът подчертава приноса им в област-

<sup>1</sup> Китайският поет Ли Бо – от епохата на династията Тан. Наред със своя съвременник Ду Фу той често е определян като най-значимия поет в китайската литература. Името му се транслитерира и като Ли По.

<sup>2</sup> Руски емигрант, по това време е хонориран доцент в Софийския университет.

<sup>3</sup> *Стихотворения Ф. Тютчева*. – Санкт-Петербург, в типографии Эдуарда Праца, 1854.

та на стиха, но им отрича философски и светогледни открития. Подлага на критика Верленовия принцип „музиката преди всичко“, който пренебрегва смисъла, но не може да обезпечи думите, които въпреки усилията на много поети в тази посока си остават само думи. „Поезията – подчертава Мочулски – е самостоятелно изкуство със свои задачи и средства, които не бива да се пренебрегват, за да се уеднаквяват с тези на музиката, чиито цели и задачи са различни.“ Като лош пример в това отношение авторът посочва „втурването в храма на музите“ на Балмонт, което става за сметка на смисъла и снижава качеството на поезията. Сред тези обобщаващи критични изводи авторът откроява най-значимите имена на руските поети символисти, подчертавайки индивидуалния им талант, с който те преодоляват условностите на школата.

На първо място е поставен Александър Блок, който със своя собствен пластичен и изразителен език „направи сънищата конкретни, а алюзиите – образи“, „който почувства природата на словото и му възвърна пълнозвучието и смисъла“. Проследен е пътят на Блок от „Стихове за Прекрасната дама“ до „Скити“, ролята на славянофилството и проблемите „Изток – Запад“ в неговото творчество, с което той следва историческите и естетическите вълнения на руските поети от Тютчев до Вл. Соловьев. Като сполука на новата символистична вълна в прозата е посочен романът „Петроград“ на поета Андрей Бели.

Открити са безпогрешно и най-добрите съвременни руски поети, предприели преминаването от „Храма на музите“ в „Цеха на поетите“, обявили се против символизма. Представена е тяхната програма, с която се обръщат към земното, реалното и живото, към простотата и яснотата на думите, към ярките тонове, резките линии и простите разбираеми слова. В тази редица са посочени поетите, обединени около списание и алманах „Аполон“ – Н. Гумилев, М. Кузмин, С. Городецки, О. Манделщам, а като емблема на школата са цитирани стихове от А. Ахматова.

Преводните текстове не стоят изолирано от общите тенденции на списанието, нито от творческите и естетически търсения на преводачите, много от които имат свое оригинално творчество. Така публикуваните от Ел. Багряна – по препоръка на Вл. Василев – преводи на цикъла стихове от А. Ахматова „Anno Domini“ (5, 2) бележат началото на нейния траен интерес към творчеството на руската поетеса, продължил в годините напред до степен, че критиката открива влияние, което я приобщава към естетиката и поетиката на акмеизма. Във всеки случай връзката между двете поетеси е много по-естествена и непосредствена, произтичаща от обединяващо ги светоусещане и сродни тематични предпочитания. И двете се изживяват в лириката си като „покорни“ на „едина Бога“, едновременно волни и смирени в любовта. И при двете във връзката между любов и творчество водещо е творчеството, а не любовта. Всъщност с преводи от Анна Ахматова и Марина Цветаева Багряна преди това се е представила и във „Вестник на жената“.

По повод стогодишнината от гибелта на А. С. Пушкин за посветения му брой на списанието Багряна превежда двете емблематични негови стихотворения – „Паметник“ и „Елегия“ (18, 1).



Поетът Йордан Стратиев е автор на два литературни портрета в „Златорог“ – „Рицарят на Прекрасната дама“ (2, 7) и „Анна Ахматова“ (5, 2). Първият е написан по повод смъртта на Александър Блок (1921). И двата текста говорят за отличното познаване на руската поезия и съкровеното отношение на Стратиев към тези двама поети. Става дума за трагичната съдба на Блок в годините след Октомврийската революция (1917) и отказа на поета да емигрира. В текста за Ахматова го занимава проблемът за изневяната на жената в поезията и конкретно нейният случай – двуборството със съпруга ѝ, големия руски поет Николай Гумилъв.

В отзив за романа „Завист“ на руския писател Юрий Олеша – „Новият човек в един съветски роман“ (14, 5), Малчо Николов представя образа на „героя“ на „новото време“ в Русия, така както той е описан от писателя „попутчик“<sup>4</sup> – според определението на критика.

„Златорог“ отразява и редица руски отзиви за българската литература. Впечатляващ е интересът на Константин Балмонт към българския песенен фолклор. Студията му „Българските народни песни“ (9, 7; 10, 4) е изпъстрена с прекрасни негови преводи на много любими и популярни български народни песни. Поетът е превел песни и на други славянски народи, но в тази студия изповядва своята „очарованост“ от нашето песенно народно творчество и голямата си слабост към него<sup>5</sup>, обяснява това с близостта му до руската и особено малоруската народна песен. „Когато духът е очарован – казва той, – светът навсякъде твори очарование.“ В потвърждение привежда пример от няколко такива песни, които нарича „българо-руски венец“.

През 1921 г. Дора Габе издава антологията „Полски поети“, съставена в сътрудничество с Боян Пенев, а през 1924 – „Химни“ на Ян Каспрович, от които в списанието са представени „Моята вечерна песен“ (2, 8) и „Саломе“ (4, 2). Двете книги също веднага са отбелязани с хвалебствени оценки и в Полша, и в България. За първата в „Златорог“ пише проф. Ст. Младенов – „Полска антология на български“ (3, 6), втората е с оценка от полския славист д-р В. Ташицки – „Българският превод на „Химните“ на Ян Каспрович“ (5, 6).

„Златорог“ публикува и откъс от превода на Дора Габе на поемата на Юлиуш Словацки „Анхели“ (3, 9), написана в стила на библейската проза и композирана по Дантев маниер. Целият превод излиза в самостоятелно издание през 1925 г., към което Боян Пенев пише предговор и бележки. Там определя творбата като серафична, „анализ и самоанализ на полската душа“.

---

<sup>4</sup> На български този термин е преведен и анализиран от Иван Мешков в книгата му „Трудово-спътническа литература“ (1933). Това са писателите некомунисти, които приемат революцията и промените, които тя налага в живота на хората.

<sup>5</sup> Както е известно, след революцията Балмонт емигрира от Русия във Франция, където живее до края на живота си. През 1929 г. Балмонт гостува в България и се сближава с Ем. Попдимитров и Н. Ракитин. Превежда български народни песни, издадени в София в сб. „Златен сноп на българската поезия“ („Золотой сноп болгарской поэзии“, 1930). Тогава, пак в София, излиза и книгата му „Съпричастие на душите“ („Соучастие душ“), съставена от негови очерци за българската поезия и фолклор и от преводи на творби на Ем. Попдимитров, Н. Ракитин, Н. Лилиев, Ив. Вазов.

Пространен отзив (6, 8–9) за качествата на превода помества Борис Йоцов, като за самата творба се позовава на коментара на Б. Пенев и така го представя подробно пред читателите на списанието.

Посочените преводи на Дора Габе са сред върховете в българската преводна поезия. Специално за преводите ѝ от полски проф. Петър Динев<sup>6</sup> казва: „Дора Габе създаде школа в нашето преводаческо изкуство. Тази школа е особено учебна при преводите ѝ от полската поезия. Дора Габе може да бъде горда, че по нейния път тръгнаха такива даровити поети-преводачи като Блага Димитрова, Първан Стефанов, Петър Караангов.“

За преводаческото майсторство на българските поети се пише по всеки добър повод. В Прегледа Константин Константинов отбелязва дългоочакваната поява на първото издание на поемите на Едгар Алън По в превод на Георги Михайлов (1, 8). Известно е, че много преди отпечатването им тези поеми са рецитирани наизуст от поетите на литературната бохема и тези около сп. „Звено“ (1914) и са се разпространявали между любителите на поезията и многобройните почитатели на американския поет, оказал формиращо влияние върху целия европейски модернизъм. Рецензията на К. Константинов е дълбоко ерудитска, съдържа сравнения с руските и френските преводи на поемите, добре известни и на нашия преводач. Посочени са много от неизбежните пропуски и отдалечавания от текста на оригинала, често допуснати заради благозвучието на българския текст. Това важи особено за поемата „Камбани“. Константин Константинов е изразил с рецензията си не само своя, но и всеобщия възторг на своето поколение от преводаческото майсторство на Георги Михайлов. Не са пропуснати и външните качества на самото издание, оформено и илюстрирано от Сирак Скитник.

Проф. Ст. Младенов заслужено високо оценява превода на Гьотевата поема „Херман и Доротея“, дело на Асен Разцветников (11, 3).

Критически или просто информативни прегледи на чуждестранни книги и периодични издания, а също коментари на събития от европейския литературен живот в рубриката „Литература“, „Из чуждите литератури“ и „Бележки“<sup>7</sup> на Прегледа през първите десет годишнини публикуват: Боян Пенев и Сп. Казанджиев; Жорж Ато (френски литературовед, преподавател в катедрата по Романска филология в Софийския университет), проф. Асен Златаров, Вера Грусар, Димитър Шишманов и Тодор Христов – за явления от френската литература; Хайнрих Каспар (преподавал немски език в Свищовката търговска гимназия, където в периода 1913–1915 учителства и

---

<sup>6</sup> Динев, П. Дора Габе – преводачка на полска литература [предговор]. // Габе, Д. Избрани преводи. – София, 1979.

<sup>7</sup> Тук ще заобиколим непосилната работа по изчерпателно изреждане на многобройните съобщения в рубриката „Бележки“ на Прегледа, с които списанието се стреми да не пропусне нищо съществено от литературния и културния живот в страната и извън нея. Те са истинско документално съкровище, трупано с внимание и грижа в полза на съвременния (и бъдещия) читател в продължение на 24-годишното съществуване на „Златорог“.

Николай Лилиев<sup>8</sup>) и Иван Перфанов – за новата немска литература; Николай Лилиев – за немската и френската поезия и проза; Никола Миркович (сръбски преводач от български) – за сръбски и изобщо югославски автори и издания; Анна Каменова – за литературни събития в Англия и Америка; Милко Ралчев – за италианската литература; Борис Йоцов – за сръбската и чешката литература.

Тук Боян Пенев съобщава за дейността на издателство Insel-Verlag в Лайпциг, започнало издателската си поредица Bibliotheca mundi от „общо-признати и вечни съкровища на всемирната поезия“, чието първо издание е антологията „Руский Парнас“. Колкото е похвално начинанието, толкова е отрицателна оценката на Боян Пенев за тази „Нова руска антология“ (2, 1–2), определена като „най-несполучливо съставена от всички руски антологии“, като „крайно националистична и политизирана“, „нито художествена, нито историко-литературна“.

В рубриката „Бележки“ на Прегледа Боян Пенев, подписан с името си или – когато има повече от една публикация в дадена книжка – с инициали (А. М., К. М.), пише кратки текстове за чужди автори и произведения: „Хуго фон Хофманстал“ (3, 3–4), „Алфред Йенсен“ (3, 3–4), „Спомени на Горки за Толстой“ (3, 7–8), „Интернационални списания“ (4, 7), „Мопасан за литературните школи“ (4, 8), „Дневникът на Сатаната“ от Леонид Андреев“ (4, 9) и др.; съобщения за културни и литературни събития в чужбина, както и за преведени на чужди езици български автори – „Италиански отзив за българската литература“ (5, 6–7), „Руски отзив за „Бай Ганю“ (2, 3) и др. С подпис А. К. в рубриката „Из чуждите литератури“ (5, 1) Боян Пенев съобщава, че загребското списание „Нова Европа“ (21.01.1924) е издало сборник със стихове на поети от цяла Югославия в чест на стогодишнината на големия сръбски поет Бранко Радичевич – „Бранково коло“.

В „Поезия и миросглед“ (2, 3) проф. Сп. Казанджиев представя реферативно публикация в сп. „Logos“ (интернационално списание за философия на култура), чиято авторка, Ана Тумаркин – преподавателка по естетика в Бернския университет, разглежда въпросите за отношението между поезия и философия, за миросгледа и неговото отражение в съдържанието и формата на художественото произведение. Като третира въпроса за „поетическия миросглед“, статията се занимава с отношенията форма – съдържание, реализъм – романтизъм, емоции – рации в същата посока, която споделят повечето от авторите на „Златорог“. Още в самото начало проф. Сп. Казанджиев изтъква факта, че след дълго пренебрегване на въпросите за миросгледа и увлечението в прекален естетизъм, той отново придобива значение и дава повод за размисъл и полемики.

Позовавайки се на Рихард Хюлзенбек и автобиографията му, отпечатана в „Die neue Rundschau“, в „Дадаизма в изкуството“ (3, 1) проф. Сп. Казанджиев запознава читателите с авангардисткото предизвикателство на немските да-

---

<sup>8</sup> **Александрова**, Надежда. „Аз нося вашето смирение...“: Книга за Николай Лилиев. – София, 2009, с. 87–90.

даисти, които се дистанцират от проблемите на света, изобразявайки неговия хаос и абсурдност.

До напускането си на „Златорог“ К. Гълъбов публикува в Прегледа: „За експресионизма“ (2, 3), базиран върху книгата на Франц Ландсбергер „Импресионизъм и експресионизъм“ (Лайпциг, 1920); „Българска антология на немски“ (3, 2) – за първата антология на българската поезия на немски език „Страната на розите“, съставена от Рода-Рода<sup>9</sup>; отзива „Новата сбирка на Стефан Георге“ (3, 5). Рецензията за „Страната на розите“ е положителна: „Работата на Рода-Рода, макар и да не е лишена от недостатъци, заслужава вниманието на немците.“; „Характерно за преводите е, че се стремят повече да предават поетичния лъх, а не точния смисъл, и че езикът им не мирише на речник, какъвто е случая напр. в почти всички от сръбски, а най-вече в преводите на тъй известните в немско сръбски народни песни.“ В отзива за Стефан Георге Гълъбов коментира книгата му „Три напева“ („Drei Gesänge“, 1921), като акцентира върху промените, настъпили в неговия поетически изказ след войната – как стихът му от декоративно статичен става динамичен и обърнат към широка аудитория, как изображението му зазвучава в тоновете на Апокалипсиса и завършва с призив за царство на духа.

Между сътрудниците на „Златорог“, за които със сигурност може да се твърди, че са привлечени от Н. Лилиев, е Хайнрих Каспар, който от Мюнхен изпраща за Прегледа статиите: „Новите немски поети“ (3, 2) и „Немската книга през 1922“ (3, 3). В първата проследява списанието на Стефан Георге „Die Blätter für die Kunst“, като се спира аналитично върху творчеството и на поетите Хуго фон Хофманстал, Райнер Мария Рилке, Алфред Момберг, Франц Верфел, Георг Тракл и др. (от първите трима Лилиев превежда стихотворения за списанието). На следващата, 1923 г., пространен текст на Каспар със заглавие „Стефан Георге“ (4, 9) придружава Лилиевия превод на стихове от втората книга на поета „Година на душата“. В началото на 20-те години Стефан Георге е „един от най-големите поети на Германия“, „той е стрелка, насочена към бъдещето. У него живеят религиозните идеи, елинският идеал на класическата и романтическата епохи. Негови са възжеленията на Ницше за лично и обществено съвършенство...“, „...изискан естет, вълшебник на словото, майстор на римата – винаги звънка, нечакана“, „преди всичко краен естет“.

В рубриката „Писма от чужбина“ (5, 3–4) Theodor Blank от Мюнхен изпраща отзив за последната книга на Херман Хесе „Psychologia Balnearia, oder Glossen eines Badener Kurgastes“, отпечатана в три последователни броя на

---

<sup>9</sup> Александър Рода-Рода – военен кореспондент на Балканите през Първата световна война, но и сам по себе си интересна личност, свързана и с българската литература. През 1918 г. Рода-Рода публикува сборника „Страната на розите“, в който са включени преводите и характеристиките му на най-големите български поети и писатели от Петко Славейков и Ботев до Алеко Константинов, Елин Пелин, Яворов, Пенчо Славейков и Теодор Траянов. – Вж. **Рачева**, Бисерка. Литературни пространства. – София, 2003.

берлинското списание „Die neue Rundschau“ (1924). В нея – съобщава авторът – има едно стихотворение, с което завършва този сборник разкази, но което би могло да бъде начало на всяка негова книга<sup>10</sup>.

Чрез подбора на чужди заглавия и текстове, на критически интерпретации върху творби на класически и съвременни чужди автори „Златорог“ целенасочено прави естетически внушения, възпитава художествения вкус на читателската си публика. И това – без да изпада в претенциозна манифестност, характерна за други периодични издания, а като се стреми да ориентира читателя в многообразието на художествената действителност, в нейните разнообразни естетически посоки, от които произтичат множество възможности за избор, но и като сочи ориентири за формиране на читателска възискателност. В това отношение Вл. Василев разчита много на Николай Лилиев. Неговото присъствие в списанието от първата до последната му книжка далеч надхвърля обема на няколкото стихотворни цикъла и поеми, които поетът публикува в първите му пет годишнини – всички влезли в книгите му „Лунни петна“ (1922) и „Стихотворения“ (1931). Поетът е постоянен редактор, коректор и критически ангажиран сътрудник на списанието във всеки момент, независимо от местонахождението си, което е документирано в писмата, разменени между него и Вл. Василев. Критическите му текстове са често срещани в рубриките на Прегледа. В първата годишнина Лилиев пише: „Бележки върху францuzката литература през войната“ (1, 5), „Бележка за нобеловите лауреати за литература от 1901 до 1917 година“ (1, 4), съобщава за състоялия се в Париж Интернационален конгрес на интелектуалците, взели участие във войната (1, 6), пише материал за една литературна анкета,

---

<sup>10</sup> Стихотворението е преведено на български, но преводачът му не е посочен. Може да се предположи, че преводът е на Николай Лилиев, който по това време е в Мюнхен. Ето неговия текст:

*Странно, в мъглата да бродиш!  
Храсти и камъни там  
мяркат се чужди безродни.  
Всеки е сам.*

*Радост ми беше светът –  
но сред полята стъмнени  
ето мъглите пълзят.  
Мрак е пред мене.*

*Зная, че мъдрост познава,  
който познае нощта,  
що го безшумно оставя  
сам сред света.*

*Странно в мъглата да бродиш.  
Хората креят едвам  
чужди, далечни, безродни.  
Всеки е сам.*

проведена във Франция (1, 8), както и голяма портретна статия за Р. Демел (1, 6). По-нататък името му стои под статии като „Джон Китс“ (2, 3) „Стогодишнината на Бодлера“ (2, 3), „Днешните французки поети“ (2, 10), „Райнер Мария Рилке“ (5, 6–7) и др.

Би било пресилено да поставяме акцент върху дейността на Лилиев като литературен критик, която той върши по необходимост и често по поръка на Вл. Василев. Но текстовете му, дори и такива, са написани добросъвестно и говорят за неговата висока литературноисторическа ерудиция и текуща осведоменост за европейския литературен живот. Лилиев пише своите литературни текстове не като критически мислител, а само от позицията на осведомен и културен читател. В тях той потвърждава това, което често е обичал да казва – че иска да е не от пишещите, а от четящите поети. Неговата апология на четенето се изразява в любов към цитирането. Ако съществува вече нещо написано, с което би могъл да изрази своя мисъл или мнение, той непременно прибегва до цитиране. В това отношение е своеобразен виртуоз, подпомогнат от необикновено силната си памет.

Заслужава си да се цитира началото на статията му за Хуго фон Хофманстал (10, 7), където чуждите цитати са включени монолитно в собствено убедено и убедително съждение:

Смъртта на Пол Суде съвпадна с трагичната смърт на един истински представител на старата австрийска аристокрация, в жилите на когото течеше кръвта на три велики раси: латинска, германска и семитска – Хуго фон Хофманстал. И аз си мисля какъв прекрасен поет би посочил на света френският критик, ако познаваше по-отблизо сегашната австрийска поезия. Да би усвоил дори мнението на Стефан Георге и на хората от *Blätter für die Kunst*, за които поет, роден австриец, или има значение като немски поет, или няма никакво – Суде без друго би повторил повтаряното от Пенчо Славейков: ако не беше Ленау някога и Хуго фон Хофманстал сега, за австрийците като лирически поети никой нищо нямаше да знае. А Хофманстал е наистина австриец, говорил диалекта на Лихтенщайна и Метерниха, и немски поет, благословен с вдъхновената ръка на Гете. Негов роден град е Виена, негов любим художник е Бьоклин, негово мощно средство за израз е немският език.

Условното „да би“ – любимо наклонение на Лилиев, което срещаме на възлови точки в лириката му – звучи в някакъв смисъл хипотетично, крехко „като кула от слонова кост“ и заедно с това мощно, като желание за справедливост, като въпрос, чийто отговор е предварително известен като отрицателен. Но условието съдържа и своята противоположност. Другият, утвърдителният отговор е някъде отвъд, в мечтаните (също действителни) светове на въображението, където тези хора се срещат и познават. С изключително разбиране и любов е написан този текст, в който Лилиев проектира сякаш собствената си мечта за литературна биография:



Още ученик, „сам едно стихотворение“, за да се скрие от строгите правила на гимназията, той печата под псевдоними – Теофил Морен, Лорис – от които се освобождава, щом свършва гимназия. Едва седемнадесетгодишен, той превежда Еврипида и е вече автор на „Вчера“ (1891). През 1892 пише „Смъртта на Тициана“, а през 1893 – „Безумецът и смъртта“ – най-съвършеното произведение на Хофманстала от това време. Насловът на „малката драма“, светла като музиката на Моцарта, вече подсказва какво вълнува гениалното дете. Изправено пред вечната тайна на живота и смъртта, то бленува да изживее живота си като книга. Смъртта е пред него като „велик бог на душата“...

Тук става ясно защо от драмите на Хофманстал нашият поет избира да преведе именно „Електра“. Тя, с познат образец от античната класика, „споява строгата традиция със съвременната чувствителност и създава от заетия вечен сюжет нещо свое“. В творчеството си Хофманстал пресъздава известни образци, „запленен от едно минало, от което сякаш е безсилен да се освободи“, както „сам той говори в едно свое стихотворение, че не може да отмахне уморите на забравените народи, които тегнат на клепачите му“. За него – продължава Лилиев – „книгите са елемент от живота... и живеят само когато се срещнат с една жива душа“, защото „те не говорят, а отговарят... отговарят на оня, който знае да пита“.

Лилиев превежда за списанието речта на Анри Бремон „За чистата поезия“ (8, 4), като предишната година в рубриката „Бележки“ (7, 1) я представя като културно събитие, развълнувало френските литературни среди след произнасянето ѝ на „годишното събрание на петте академии“ в Париж на 24 окт. 1925 г. Проследява споровете върху речта по страниците на френските издания „Mercure de France“, „La Nouvelle Revue Française“, „Le Temps“, както и текстовете на Албер Тибод, Жан Прево, Пол Суде. В пространната си „бележка“ цитира статията на Робер де Суза („Mercure de France“, 1 ян. 1926), който обобщава в шест тезиса казаното от Бремон за „чистата поезия“<sup>11</sup>. Нескрит е възторгът на Лилиев и от коментара на Албер Тибод за природата на поезията: „Класиците имат право да казват, че има само един добър начин да се изрази дадена мисъл в проза – и че писателят по интуиция долавя дали е намерил този израз, или се е задоволил с недотам добър. Но щом има само един добър начин, има и множество добри или сносни начини. Точността на стиха изключва това множество начини. И особено стихът на Валери. Това,

---

<sup>11</sup> Тезисите са: 1) Всяко стихотворение дължи своя поетичен характер на една тайнствена и обединяваща действителност, наречена „чиста поезия“; 2) Всяко истинско стихотворение излъчва някакво смъртно очарование, което е първично, независимо от смисъла; 3) Поетическият смисъл превишава формите на словото и не може да се ограничи от рационалното познание; 4) Няма поезия без словесна музика, но тая музика трябва да носи благоухание, което предава най-съкровеното в душата ни; 5) Всяка поезия е вълшебство, чрез което се разкрива несъзнателно състояние на душата, което възниква у поета, преди да са се породили изразените от него мисли и чувства; 6) Всяка поезия крие в себе си мистично вълшебство, което я слива с молитвата. („Всички изкуства, всяко със своите магични средства – думи, ноти, багри, линии – се стремят да се слепят с молитвата“).

което той казва в стихове, би могло да се каже само в стихове; то не би могло да се тълкува, както се тълкува в клас една страница от Расина или дори „Езерото“ на Ламартина. Тая поезия е като алгебрата – тя е хипертрофия на точността.“ И по-нататък – за присъствието на идеи в поезията: „...поезия, която какво няма да каже, е поезията, която го казва най-точно. И когато го казва точно, с един отсечен стих, отсечен и чист, стихът на Валери, това нищо става всичко.“ За бергсонизма като философска основа на „чистата поезия“, за влиянието му върху цялата европейска поезия от началото на ХХ в. до 20-те години Тибоден заключава: „Бергсонизмът съвсем не е философия на интуицията против разума, а философия на тяхната беседа, на тяхната употреба, на техните граници, на тяхното съвместно съществуване, на тяхната естествена смяна. Интуицията е сестра както на поетическия образ, така и на молитвата; (...) Разумът е източник на техниката. (...) Задачите на интуицията, на молитвата, на чистата поезия вървят задружно със задачите на съответните техники.“

Текстът на Анри Бремон не е случайно избран и неслучайно се появява в годината (1927), когато се дебатира въпросът за характера и пътищата на българската поезия. С този превод Лилиев фактически защитава типа поезия, която той сам създава и която е неговият естетически избор. Бремон казва в този текст: „...ако всяка поезия е словесна музика, с което аз съм съгласен, всяка словесна музика не е поезия...“ и обосновава твърдението си с редица примери от френската поезия.

Модерното според „Златорог“ е своеобразно продължение на традицията, то е свежо наслагване върху предишни културни пластове, едновременно е отгласване и привличане – процес, който Лилиев проследява в наблюденията си върху нови явления във френската проза. В статията си „За романа“ (7, 2–3) той представя противоречивите критически реакции, които предизвикват във Франция новопоявилите се книги на Андре Жид „Les Faux Mopnauteurs“ (първият роман на автора) и поредният роман на Жан Жироду „Bella“. Авторът припомня най-напред основните схващания за естеството на жанра, така както се развива той във френската литература след Юго, и поставя въпроса, дали характеристиката на романа като жанр се изчерпва с традиционното сливане на епическото и героичното, или времето изисква и налага нови негови превъплъщения дотолкова, че въпросът „що е роман?“ да се актуализира перманентно. Романите на двамата автори, които критиката определя като продължители на традицията на „философския, психологически, лирически и естетически роман“, установена от Волтер, Дидро, Стендал, Гонкур, Анатол Франс и Габриеле д'Анунцио, отново проблематизират жанра и поставят критиката пред изпитание да ги определи адекватно. За романа на Андре Жид Лилиев цитира написаното от Анри Херц: „Всичко, което е писал досега, изглежда еднообразно, ограничено в сравнение с тая голяма книга... Това е по-скоро роман на романтичното, роман на романите, историята на механизма, според който действа и се възпламенява все по-близко между хората дивно вълшебство...“

„Не за пръв път се говори за Жан Жироду пред читателите на „Златорог“ – пише Лилив. „Последната книга на Жан Жироду – „Bella“, която нагледно показва как „една драма на въображението“ може да се разгърне върху лирическа основа“, иде да ни убеди в правотата на Бергсоновите думи, че изкуството на писателя се състои главно в това да ни застави да забравим, че той си служи с думи.“ „Какъв е Жироду? – Реалист, импресионист? – Не зная. Зная само, че той е от ония романисти, които в основата на своето творчество слагат стила.“ И завършва с това, което самият Жироду казва за стила: „Стилът е самият творец. Невъзможно е дадени форми на изречението да не отговарят на други в следващото изречение, които да ги допълват...“

На съвременния френски роман Лилив посвещава още един свой текст, илюстриран с преведен от него откъс и подписан с инициалите Н. Л. Поводът е романът „Les Thibault“ на Роже Мартен дьо Гар и по-точно появата на неговата шеста част. Той публикува откъса „София“ (10, 5) и в Прегледа, в същата книжка на списанието, подчертава големия интерес към романа в Германия, чийто превод по препоръката на Хайнрих Ман там се осъществява почти паралелно с излизането на отделните му части във Франция. „Сбъдва се – пише Лилив – пророчеството на Албер Тибодет, че на този роман, който има свое място в голямата традиция на европейските романи, може да се предскаже с пълна вяра бъдеще не само във Франция, но и в Европа.“

Мнението и словото на Албер Тибодет е безспорно сред най-авторитетните за Лилив. Той превежда за „Златорог“ и статията на френския критик по повод смъртта на Анатол Франс (5, 6–7), чийто патос или, по-точно, липса на патос не просто споделя, но и следва като житейски и литературен пример: „Анатол Франс беше учител в смисъла, който XVII век даваше на думата: цар! [...] Тоя цар на изкуството сияеше (гърците казваха за слънцето когато залязва, βασιλεύει) в студена светлина. Той почти беше чужд за новите литературни поколения. От огромната почит, с която беше ограден, не печелеха нито учениците му, нито подражателите му, нито дори противниците му, чиито спорове будеха слабо внимание. [...] Той не диреше тая царственост, влиянието не значеше нищо за него. Тоя чист литератор можеше да се държи над литературата, да ѝ отправя своя мъдър поглед, да я владее почти тъй, както Бергсон със своята мисъл владее мисълта.“

Навярно на Лилив (подписан с инициала М.<sup>12</sup>) принадлежи и превода на фрагмента „Споменът“ от „Du côté de chez Swann“<sup>13</sup> (4, 1) на Марсел Пруст. Заедно с превода от Пруст е поместена и статията „Марсел Пру“<sup>14</sup> (4, 1) от Вера Грусар, постоянна кореспондентка на списанието от Париж. Но този текст е написан в София, вероятно авторката е научила за смъртта на Пруст по време на пребиваване в България. Написан е с дълбоко познаване и разбиране на романа, с вълнение и възхищение от големия талант на писателя, рано на-

<sup>12</sup> Може да се предположи, че също е негов превод, подписан с инициал, който не се среща другаде. Допускам, че е съкратено от Михайлов. – Б.м., Н. А.

<sup>13</sup> „На път към Суан“, откъс от първата част на романа „По следите на изгубеното време“.

<sup>14</sup> Така в публикацията е транскрибирано на български името на писателя.

пуснал този свят, но успял да сложи точка на великата си творба, създавана в продължение на почти целия му съзнателен живот.

През 30-те години Н. Лилиев превежда трагедията „Сид“ от Пиер Корней – няколкогодишна работа, която е оценена от тогавашната критика като събитие в литературния и театралния живот на страната. Дотогава има няколко опита за превод на творбата, които са в проза. Лилиевият превод е първият в стихове и макар да не е последният, и досега остава един от най-високите върхове на преводаческото изкуство у нас. Той съдържа 1840 стиха – точно колкото са и у Корней, и възпроизвежда не само метриката на оригинала, но и своеобразното движение на авторовата мисъл, вътрешния ритъм, интонациите. Фрагменти от него се появяват в „Златорог“ през 1934 г. (15, 8), а през 1940 г. пиесата излиза в самостоятелно издание. В списанието отзив пише Николай Дончев – „Преводът на Николай Лилиев на „Сид“ (21, 9), който извън конкретните си бележки казва: „Струва ми се, че великото творение на бащата на френския класически театър не би намерило свой по-съвършен тълкувател на български език от Николай Лилиев.“

Лилиевия превод на драмата „Електра“ от Хуго фон Хофманстал коментира Асен Разцветников, сам той поет със забележителни постижения в преводаческото изкуство<sup>15</sup>. В рецензията (11, 5) кратко, но прецизно аргументира високата си оценка за този превод и изобщо за преводаческата дейност на Лилиев, споделяйки основни и общозначими размисли за трудното изкуство на поетическия превод<sup>16</sup>, които и сам следва в своята работа.

На два пъти за „Златорог“ Лилиев превежда от немски стихотворения от Стефан Георге: цикъла „Година на душата“ (4, 9) и „Ден на Гьоте“ (13, 4). Второто стихотворение е преведено по повод стогодишнината от смъртта на Гьоте, която списанието отбелязва (13, 4) и със статиите „Гьоте и музиката“ (в нея авторът Ото Даубе говори за отношението на Гьоте към музиката и за музиката в неговата поезия), и „Гьоте“ на Янко Янев. Във втората статия, покрай аксиоматичните констатации: „Гьоте е самата вселена“, „той е живял, за да живее вовеки“, „Гьоте е времето въобще“, „той е божествен човек“, авторът разсъждава и върху светогледа на поета, върху неговия пантеизъм, европеизъм, дионисовска стихийност, трагически олимпизъм и фаустовско начало.

От Р. М. Рилке Лилиев превежда стихотворенията „Жертва“, „Ангели“, „Абисаг“, „Есенен ден“ и „Поетът“ (5, 6–7). През 1930 г., непосредствено след

---

<sup>15</sup> През 1936–1937 г. Разцветников превежда в стихове комедията на Молиер „Тартюф“. В „Златорог“ са отпечатани сцени 4 и 5 от първо действие (18, 4), а в „Българска реч“ (12, 4–5) – сцени 4, 6 и 7 от пето действие. През 1937 г. комедията излиза в отделно издание на библиотека „Вечни извори“. Преводът е посветен на Николай Лилиев и Николай Осипович Масалитинов. „Тартюф“ в превода на Разцветников е издаван многократно. Включен е и в тритомниците му от 1964 и 1981 г.

<sup>16</sup> „По-добре би било да не се казва „превод“, а да се намери друго име за мъката на оня, който се заема да ни очарова с една чуждоземна поетична творба. Превеждат се мислите, превежда се логическата стойност на даден израз. За научните произведения това е достатъчно. За поетичните – нищо. В поезията същността не е в това, което думите казват, а в онуй, което внушават...“

появата им в Германия, са преведени<sup>17</sup> на български за „Златорог“ „Писма до един млад поет“ (11, 3). Това са две писма, от общо десет, които Рилке пише до Франц Ксавер Капус в периода между 1903 и 1908 година. „Младият поет“ Франц Ксавер Капус всъщност е известен романист в Берлин и издател на писмата<sup>18</sup>, които е получил като съвсем млад автор, опитващ се да пише стихове. В писмата Рилке дава израз на своите възгледи за живота и изкуството, но преди всичко – на уважението и преклонението си пред знаменития френски скулптор Огюст Роден. Лилиев (с инициалите Н. Л.) в коментар към публикацията – „Писмата на Рилке“ (11, 3), съобщава този факт, като поставя писмата на поета в контекста на всички архивни документи от този род, появили се след смъртта на Рилке в европейския печат, подчертавайки тяхната важност в изучаването на неговото творчество, както и въобще на поетическото изкуство. „От тях – завършва Лилиев – младите български поети биха могли да поучат нещо. Преди всичко, да бъдат търпеливи и да не дирят своето щастие вън от себе си.“

Преведените от Лилиев стихотворения не са много като количество, но е безспорно високото им качество. Всички негови поетически преводи от „Златорог“ са поместени в изданието „Избрани преводи“<sup>19</sup> заедно със статията му „За художествения превод“. „В превода на художественото произведение се пресъздава не текст, а – поезия – пише той – [...] да се превежда, ще рече да се изразява точно и пълно със средствата на един език това, което е вече изразено със средствата на друг, в неделимо единство на форма и съдържание.“

Николай Райнов публикува в списанието свои статии върху изкуството на древността и Изтока. Между тях е и статията „Омар Хайям и суфите“ (6, 4), в която разисква въпроса за същността на персийската поезия и на нейния велик представител. Проследява компетентно споровете около наследството на поета, както и неговата „противоречива и спорна“ връзка със суфите и суфизма и доколко в някакъв момент от живота си той е споделял мистиката на суфизма.

Авторът представя развитието на персийската поезия след приемането на исляма, когато се „сплитат в единство арийският творчески дух и семитският“, идеалистичното с материалното. Първото, арийското, е в основата на Заратустровата религия, древните вярвания на иранците, според които човекът е подвластен на Ариман, но духовното у него „се рве към светозарното царство на Ахурамаздао“, където е същинската му небесна родина. Поетическото въображение и религиозното са слети в стремежа към преодоляване на материалното, на реалността. Второто – семитското съзнание, е ориентирано към опознаване на света, на видимото и сетивното. Арабската поезия (преди

---

<sup>17</sup> Като преводач е посочена Мария Бланк. Името се среща еднократно. Вероятно е псевдоним – не фигурира в Речника на българските псевдоними. Не е изключено с него да се е подписал и самият Н. Лилиев.

<sup>18</sup> Капус издава всичките десет писма от Рилке в отделна книжка през 1930 г.

<sup>19</sup> **Лилиев, Н.** Избрани преводи. – София, 1985. Тук за пръв път статията „За художествения превод“ е отпечатана цялостно от ръкописа на поета като приложение към бележките в изданието.

Корана) е главно лирическа, т.е. крайно субективна, „в която се крие чарът на псалмите“ и „плачът Йеремиев“. Арийското и семитското, отначало враждебни, се сливат в едно заедно с покоряващата сила на Корана. Развоят на суфизма в Персия е свързан с буен разцвет на лириката. За поетите суфити чувственият живот е ценен, защото е праобраз на духовния. Духовното съдържание на чувственото се постига в разговор с бога. Приятелството е над обичта и любовта към другия пол. Чашата е основен символ на тайното учение, на напътствието на духовния наставник. „Поднесе му чашата“ означава, че лицето е посветено в тайните на суфизма. Много образи в тази поезия имат мистичен смисъл – зората, зефирът, виното, момата, красотата...

Поезията на Омар Хайям, живял през втората половина на XI и първата половина на XII в., предшества поезията на суфизма и според мнозина изследователи отношението му към нея не е напълно изяснено. Не е изяснен и въпросът за автентичността на стиховете му според персолозите.

Откривател на Омар Хайям за Запада е англичанинът Едуард Фицджералд, който пръв превел свободно неговите четиристишия „Рубайят“ – пише познавачът Николай Райнов. „Хубавата и сбита форма на тези четиристишия, липсата на догма във възгледите му и дълбоката непосредност на поетичното му чувство е съблзнила много суфи, отсетнешни преписвачи на Рубайят, да вмъкнат в тях свои места. Последното мнение изглежда най-приемливо, макар да се поддържа от малцина.“

Николай Райнов, който в края на 20-те пребивава в Париж, изпраща статията „Дада“ (9, 2–3) – върху новата френска поетична вълна, тази на дадаистите, по повод появилата се тяхна „Антология на новата френска поезия“ (изд. на Симон Кра, Париж). Статията е критична и Райнов още в началото подчертава, че няма нищо общо между прокламираната естетика и творчеството на поетите, които са ангажирани с нея. Авторът е шокиран от този факт. И най-вече от предизвикателството на извънредно пъстрата поетическа общност около Тристан Цара, който „не е сам в тоя панаир“: „Кресльовци като него има много: Филип Супо, Жорж Рибмон-Десен, Пиер Албер-Рибо, Дрио Ларошел, Пол Моран, Блез Сандрар, Макс Жакоб, Андре Салмон, Гийом Аполинер, Жан Жироду, Жан Кокто, Андре Жермен, Реймон Русел и др. Не всички са дадаисти; някои са много умни; други са високо даровити; едни от тях са оставили и класично ясни творби, други са се отърсили от лявото, „академизували“ са се, трети държат средно място, а има и положително посредствени.“

Райнов не спира дотук, а задълбочава разсъжденията си в територията на „модерното“, като не пести иронията си: „От прочита на антологията се извлича впечатление, че най-голямото в днешната френска поезия е „модерно“ – сиреч породено под влиянието на Рембо, Аполинер и Цара. Ако искаме да онагледим схващането за „модерност“, ще трябва да приемем, че няма по-значително от дада (...). Дадаисткият кръг влияе, неговите хора са все истински поети, лъжа няма в тях, те са породили новата френска поезия, те са безсмъртни. Хвалбите са наистина написани с вкус, формулирани са добре, бие се и на въображението, и на чувството, бърза се – дано четецът бъде



убеден, преди да се е обадил разумът му. И тоя похват е – похват на дада: в основата на дада лежи реклама, безочливост и неприличие...“

След това все пак конкретизира наблюденията си върху поетиката на дадаистите:

Но дада има и свой поетичен лик; стиховете на дадаиста напомнят понякога образи, получени в калейдоскоп, траещи миг, шеметно бляскави, несвързани, подиграващи се с логиката. Дадаистко стихотворение не може да се научи наизуст... От някои стихове лъха пророчество, от други – от други папагалщина, от повечето – пиянство, от най-добрите безумие.

И още:

И поетът-класик („старата“ поезия) се малко занася, когато пише: никой не пише тъй, както говори, и не е нужно да прави това, защото суровият език на улицата не е език на Парнас. Дадаистите изхождат оттам именно: те не признават граници в езиковите своеволия, надробяват мисълта на късове, разбиват образа на прах. Понякога тоя прах се оказва алмазен, но това не е заслуга на трошача: той чупи с еднаква ревност и керемидата, и цветното стъкло, и ахата, защото му трябва късове за калейдоскопната игра. Сам Цара казвал, че дадаистко стихотворение се пише, като се нахвърлят всички думи в една шапка, па след това се вадят коя както се случи.

Общото впечатление Райнов от антологията на дадаистите е формулирано също като противоречие. Тя е определена като пъстър панаир, в който има всичко. Книгата има много празни страници, казва той, но като цяло не е празна. Защото дава възможност да се добие впечатление за много и различни поети, без да е необходимо да ги четеш и търсиш поотделно. „Трябва да се мине през панаира, заключава авторът, но не бива човек да се блазни от евтините изкушения, които биха преградили пътя му към истинския свят на изкуството: музея, катедралата, концертната зала, театъра, библиотеката и салона за изложби. Дада не дава на хората да отиват натам: за поетите от тая посока е желателно – светът да се сведе до Maison Flake.“ Maison Flake – е заглавие на стихотворение от Цара в стихосбирката му „Кинематограф „Календар на Отвлеченото сърце“ („Cinéma calendrier du cœur abstrait maisons“, première édition 1920), което Н. Райнов се е опитал да представи на български и да анализира. Заглавието на стихотворението е преведено като „Заведение пласа“. „В него няма нито главни букви, нито препинателни знаци, текстът му звучи като реклама на нещо, но не се разбира какво“ – заключава Райнов.

В четири последователни годишни на списанието са представени с преводи и коментари явления и автори от чешката литература. Изключително интересна и със завидна културноосведомителна и литературоведска стойност е очерковата статия на Георги Цанев за Карел Чапек (8, 10). Той го разглежда като „типична рожба на нашата съвременност на ХХ в. – век на главоломни технически напредък и страшен хаос от научни, социални и

други идеи“. Критикът се спира на конкретни творби на Чапек, анализира ги, търси влияния и връзки с други писатели и литератури, изтъква самобитното и оригиналното. „Съвременната епоха диша на всяка страница от книгите му, писани след войната – изтъква Цанев. – Тук се засягат проблеми, генетично свързани с най-новото време, решават се задачи, които се отнасят до съдбата на човека изобщо, третира се въпроси, от които зависи щастието или нещастията на „цялото човечество.“

Борис Йоцов е другият автор, който отразява чешката литература в списанието със статиите „Съвременната чешка литература“ (5, 6–7), „Иржи Волкер“ (5, 3–4), „Отокар Бржезина“ (6, 5–6) и „Петър Безруч“ (7, 9–10). В очерците за тримата големи поети на Чехия авторът подчертава, че творческите им биографии са свързани с националните и социалните борби на чешкия народ. В хода на портретуването – след като изтъква най-характерното за даден автор и акцентира върху преобладаващите емоции и мотиви в творчеството му, Йоцов прави и сравнения с български творци. (В очерка за Петър Безруч например, сравнявайки го с нашите Ботев и Каравелов, той подчертава неговата, от една страна, изключителна свързаност с родния му силезийски край, а от друга – много сложната му душевност на пасивна натура, която, за разлика от нашите поети, поставя националния проблем на „хуманна, правно-етична и културно-обществена основа“.)

Към портретната статия за Волкер авторът прибавя свои преводи от чешкия поет – цикъла „Балада за очите на огняра“ (5, 3–4), а очеркът за Безруч е придружен от Лилиевия превод на поемата „Аз“ (7, 9–10).

„Най-големият модерен лирически поет на Чехия (днес)“ – така е представен в рубриката „Бележки“ Витезслав Незвал в „Златорог“ по повод публикацията на есето му „Какво е поезия“ (13, 10) (без посочен преводач). Написано е на десетата годишнина от създаването на движението „поетизъм“, което непосредствено след войната той и литературният критик и теоретик Карел Тайге оглавяват и естетически обосновават. Есето започва със спомена за войната и следвоенните години, когато оцелелите млади хора от неговото поколение масово проглеждат за житейските истини и отхвърлят „установените ценности“, прокламирани от „обществените авторитарни институции“, отказват да следват традициите и морала на предците си. „Всред разгрома и промените на падащите пред очите ни империи ние отвикнахме да мислим метафизически. И тъй това поколение дойде с недоверие към тъй наречените висши ценности. Старата умозрителна поезия за него бе една грамада от струпани лъжи. Интелектуалната поезия за него изгуби авторитет и стана скучна. Дадаистите, които изричаха своите антитрадиционни заключения с интелектуална акробатика, ни се струваха много по-остроумни.“

Последователите на поетизма, казва Незвал, издигат на преден план в творчеството си не съзнанието, а подсъзнанието, ловят краткотрайните мигове и усещания, които „не възпяват“, а вмагьосват в стиховете си“. Техни кумири са „безогледният гений Рембо“ и Аполинер, чиито стихове „поеха флуида на ХХ-ия век“. В това есе Незвал разграничава поетизма от сюрреализма, посочвайки, че макар и рожби на едно и също време, макар и с еднакво

припознати кумири, те се различават много по равнището на поетическата традиция, от която тръгват, по основния критерий – езика и отношението към поетическия изказ. Докато сюрреализмът като френско художествено явление наследява „най-висока поетическа култура“ и може да си позволи пренебрежение към формата, в младата чешка поезия представителите на поетизма си поставят задачата да „измъкнат чешкия език от робството и да му дадат еластичност“.

Чешкият поетизъм – посочва Незвал – още в самото си начало работи и върху поетиката на пролетарската поезия, поставя пред нея изискването „да бъде преди всичко поезия“, т.е. да изразява неизразимото, чувството за свобода в най-широк смисъл, да се отърси от условностите и „така да служи на целите и задачите на революцията“. Докато сюрреализмът при възникването си няма отношение към пролетарската поезия, срещата им става по-късно. Накрая, изреждайки дълъг списък от качества, какво е и какво не е поезията, Незвал се отказва да я дефинира, да я сложи в определени рамки в периода, в който „тя е в най-живата точка на своето развитие“ и привлича интереса на литературните теоретици от Пражкия лингвистичен кръг, на които оставя тази задача.

Борис Йоцов запознава читателите на „Златорог“ и с „Най-новата сръбска лирика“ (4, 8). В тази статия насочва вниманието към най-младите следвоенни сръбски поети, които въпреки голямата си любов към родината отхвърлят всякакъв плакатен патриотизъм, но също така се и отказват от европейските *-изми* с амбицията да създадат свое литературно течение, наречено *зенитизъм* (по името на сп. „Зенит“), което ги обединява. Текстът е наситен с информация, авторът привежда много имена и факти, споени от прецизните му литературни наблюдения.

На тази публикация се позовава сръбският критик Никола Миркович в „Съвременната сърбо-хърватска поезия“ (9, 5–6). Той описва следвоенната ситуация и подчертава, че след успокояването на страстите много явления са се оказали отнесени от вихъра на времето. Авторът сочи, че за разлика от италианската, сръбската поезия по същото военно и следвоенно време е богата на имена. Спира се обстойно на творчеството на Йован Дучич, Владимир Назор, Светислав Стефанович, Сибе Миличич, Антон Бранко Шимич, Мирослав Кърлежа, Растко Петрович, Милош Църнянски, Божидар Ковачевич, Станислав Винавер, Гин Уйевич, Густав Кърклец, Десанка Максимович, Велимир Живойнович, Живко Миличевич, Момчило Настасиевич, Хамза Хумо, Раде Драйнац, Марко Ристич, Александър Вучо и най-новите, току-що появили се с книги Йела Спиридон-Савич, Аница Савич-Ребац, Милица Костич-Селем, Гвидо Тарталя, Франко Алфиревич и Мирослав Фелдман. Първите са разгледани подробно и аналитично, а последните са отбелязани с добро.

Впрочем Никола Миркович е представен за първи път в списанието година по-рано със статията „Югославянските литературни списания“ (8, 4), изпратена като кореспонденция от Виена. В рубриката „Бележки“ в следващата книжка (8, 5) е отбелязано, че авторът е „млад сръбски поет, който проявява жив интерес към нашата литература“, превел на сръбски Багряна, Фурнаджиев, Пантелеев и др.; че в „Летопис Матице Српске“ (март, 1927)

е отпечатана статията му „Савремена бугарска лирика“; че е сътрудник на „Српски книжевни гласник“ и на виенското „Prager Presse“.

Като автор в Прегледа Анна Каменова пише най-вече върху английската литература. Част от критическите ѝ текстове са изпращани като кореспонденции от Англия. В статията си „Георгиевските поети“ (3, 2) разказва за съвременните английски поети от епохата, наречена на името на крал Джордж, които преодоляват нормите на своите викториански предшественици. Изпраща още статията „Женска муза“ (4, 6) – за съвременните английски поетеси; пише за наскоро публикувано стихотворение на Оскар Уайлд (в монография за поета), посветено на България – „Кланетата на християните в България“ (4, 9). Стихотворението е сонет, напомнящо сонета „Последните кланета в Пиемонт“ на Милтън. В кореспонденцията „След празненството“ (6, 5) Анна Каменова прави рекапитулация за честването на стогодишнината на лорд Байрон, която според оценките в печата на Гърция и Европа е отбелязана много по-подобаващо, отколкото в родината му – Англия. На ирландската поезия посвещава статията си „Царица на скърбите“ (8, 2).

Към темата за английската литература се присъединява и Славчо Данаилов, който превежда и представя в „Златорог“ „Хаосът в поезията“ (14, 10), текст на Д. Х. Лорънс, автора на нашумелия английски роман „Любовникът на лейди Чатърли“. Този размисъл на писателя върху поезията е предизвикан от стихосбирката „Слънчевата колесница“ на Хари Кросби, чиято книга Лорънс възприема като своеобразен порив и пробив през „чадъра на действителността“. Този чадър е метафора на реда, който човек изгражда, за да преодолее хаоса на естеството – неговото изначално и вечно състояние. „Една от съществените кризи на човечеството – според Лоренс – е да се възвръща към хаоса.“ Тук понятието „хаос“ е осмислено като състояние на потребност в изкуството, периодически предизвиквана от предизвикателствата на живота.

Италианската литература – както и българската литература в Италия, се радва на особен интерес в „Златорог“. През втората половина на 20-те години този интерес поддържат публикациите на Милко Ралчев, редовен сътрудник на списанието, който по това време следва романска филология във Флоренция и оттам изпраща своите статии и рецензии предимно за съвременната италианска поезия. Ралчев представя теоретичната студия „Изображение и преображение“ (7, 7) на Джузепе Антонио Борджезе, поет, белетрист и критик, последовател на естетиката на Б. Кроче, в която от позицията на модерното време авторът се опитва да даде определение за творческия процес и природата на изкуството. В духа на Кроче той напълно отрича изкуството като подражание на природата – разглежда природата само като стимул за вдъхновение и размисъл; противопоставя се на идеята за съзерцателната природа на художника, който се бори с материята („Изкуството не копира природата, а ѝ дава философско тълкувание“, „Изкуството стои между религията и философията, то е акт на съединение на човешката душа с божественото, то е молитва“). И още – авторът разглежда „ритъма“ като „основен символ в изкуството“, който „преобразявайки времето и пространството, изразява вечното и безкрайното“; коментира въпроса за свършенството и безсмъртието на

изкуството, което се съдържа във вътрешното съдържание на творбата, както и в отношението между цялото и фрагмента.

Милко Ралчев пише за книгата на Джовани Папини „Хляб и вино“ рецензия (7, 8), която надхвърля жанровите си рамки, проследява развитието на поета, на възгледите му за изкуството и разглежда новата му книга в контекста на цялостното му творчество. Представя още италианския поет Гвидо Гоцано с портретна статия, която придружава преводите му на „Сонети на завръщането“ (8, 9). В нея се спира главно върху естетиката на този неоромантик, който по негово мнение, макар и генетично свързан с аристократизма на Леопарди, си е заслужил собствено място италианската поезия. Нарича го „поет на примиреното страдание“. Гвидо Гоцано рано умира от туберкулоза и в статията „Днешната италианска литература“ (9, 1) е посочен от Енрико Дамиани като най-талантливия италиански поет от поколението след войната.

За италианския славист Е. Дамиани, автор на няколко публикации в списанието, в рубриката „Бележки“ след статията му „Днешната италианска литература“ (9, 1) Вл. Василев пише, че е „добър приятел на „Златорог“ и оценява неговия принос за представянето на българската литература в Италия. Той сочи статиите му в списанието, които показват изключително широка осведоменост и познания върху всички европейски и славянски литератури, което придава особена тежест и на оценките и на голямото внимание, което той отделя на българската литература и на българската поезия в частност. От публикациите на Дамиани ще споменем статията „Регионалната литература в Италия и Грация Деледа“ (9, 7), посветена на сардинската писателка, Нобелов лауреат за 1926 г. Пак в своя кореспонденция от Флоренция (9,10) Милко Ралчев съобщава за нови преводи от Пенчо Славейков на италиански, направени от Енрико Дамиани за изданието *Pencio Slaveikov. Canti epici e lirici scelti e voltati in versi italiani dal testo bulgaro da Enrico Damiani con un'introduzione bi grafico-critico e note* („La nuova Italia“, Venezia, 1928).

През второто десетилетие и до края на съществуването на „Златорог“ в рубриката „Литература“ на Прегледа се следят преди всичко факти от българския литературен живот – книги от български автори и периодични издания, излезли у нас. За прояви в чуждестранния културен живот информират публикациите в „Писма от чужбина“ (оформена още през 20-те години, но развита като редовно излизаща рубрика от 1934 до 1942 г., т. XV–XXIII). В нея дописниците на списанието отразяват разнообразни събития – от целия спектър на културния живот във Франция, Германия, Италия, Австрия, Гърция; в градове като Париж, Прага, Виена, Венеция, Мюнхен, Берлин, дори Буенос Айрес. Автори на тези „писма“ са Вл. Василев, Ненко Балкански, К. Гърнев, М. Данаилова, Д. Димов, Анна Каменова, Кирил Кръстев, Светослав Минков, Димитър Шишманов, Делчо Сугарев, Стефан Сърчаджиев и др.

Петър Увалиев превежда стихотворения (19, 2) от Жул Ромен, който по това време гостува на писателите в София, а софийската театрална публика вече го е познавала от постановката на комедията му „Кнок, или Триумфът на медицината“. Лилиев в статията си „Днешните французки поети“ (2, 10) го

нарича най-убеден и талантлив представител на идеите на унаимизма (той го изписва *юнаимизъм* – б.м., Н. А.).

На 24 май 1940 г. в градчето Брунате на Лаго ди Комо, където е издъхнал Пенчо Славейков, тържествено е открита паметна плоча. „Златорог“ публикува речта, произнесена по този повод от италианския славист Артуро Крония – „Пенчо Славейков в Брунате“ (21, 10). Върху плочата са издълбани стихове на поета, „казани в края на „Кървава песен“, между които оскърбеният в родината си Славейков, изрича с голяма болка в душата си, но също и с възторг от красотата на мястото: „Дано ми Бог даде тук аз да доживея/ последните си дни далеч от родний край...“ В речта си А. Крония разказва за пребиваването на поета и неговата спътница Мара Белчева в Италия, за последните му дни и часове и дава изключително висока оценка на творчеството му. Споделя размислите си за неговия „европеизъм“ и „българизъм“, за качествата му на голям поет и мислител, на забележителна личност, посочва го като „един от създателите“ на „модерния индивидуализъм“ в славянските литератури на ХХ в. Сред многото цитирани източници от библиографията за поета А. Крония споменава и някои от статиите за него, които са публикувани в „Златорог“ – тези на Малчо Николов, Спиридон Казанджиев, Михаил Арнаудов и др.

Вече бяха коментирани някои преводи на белетристични творби в „Златорог“, но нека кажем няколко думи, с които да характеризираме изобщо присъствието на преводната проза в списанието. Тя се появява тук почти от самото начало на излизането му, но макар с течение на времето то да си осигурява многобройни кореспонденти и сътрудници в чужбина, а контактите му с Европа да стават все по-тесни, преводната белетристика на страниците му е съвсем ограничена по обем. Предпочитанията са към френските и немските автори, като изключенията са единици.

Най-много внимание в списанието се обръща на френската белетристика. И дотук примерите, които дадохме, подкрепят това твърдение. Към тях ще добавим още няколко публикации. Под общото заглавие „Животът на мъчениците“ (3, 3–4) се печатат три прозаични миниатюри от Жорж Дюамел в превод на Л. Пинтев – „Смъртта на Мерсие“, „Третата симфония“ и „Проектите на Кузен“. В двете следващи годишнини са публикувани: един прозаичен фрагмент от Андре Жид под заглавие „Пасторална симфония“ (4, 4), чийто преводач се е представил само с инициалите А. М., и разказът на Пол Моран „Новите приятели“ (5, 6–7) в превод на Ал. Филипов. Изкусително е да се предположи, че зад инициалите А. М. стои Боян Пенев, който използва този начин да подписва публикациите си, а е учил през 1916 г. и превод на френски език<sup>20</sup>, но липсват доказателства. В същата книжка (4, 4) в „Писма от чужбина“ на Прегледа е поместена очерк за Андре Жид, означен като кореспонденция от Париж на Вера Грусар (подп. V. Groussard), в който акцентите са върху психологическата проза на писателя.

<sup>20</sup> *Архив* на Боян Пенев. // *НА БАН*, ф. 37к, а.е. 6.



Впрочем и немската литература е почти лишена от представяне с проза в „Златорог“. През 20-те години Чавдар Мутафов превежда творба на един от любимите си немски автори, експресиониста и теоретик на експресионизма Казимир Едшмид – „Прокажената гора“ (6, 8–9). Към нея, пак в превод на Ч. Мутафов, е поместена очерковата статия на Макс Крел „Едшмид“ (6, 8–9). Под заглавие „Преминаването на Ботевата чета“ (3, 3) в „Златорог“ се публикуват, без да посочва преводач, записките на капитана на парахода „Радецки“ Дагоберт Енглендер.

С още по-голямо основание към изключенията ще отнесем три творби от други литератури. Фани Попова-Мутафова превежда от италиански език мемоарния очерк „Русата брада на Пирандело“ (7, 1) от Лучио Д'Амбра. Над десет години по-късно Димитър Шишманов представя един от най-изявените гръцки писатели от края на XIX в., Александрос Пападиамандис, с разказа му „Блян над вълните“ (17, 10), а Светослав Минков превежда от немски есето на шведския философ и писател Ханс Руин „Парижките улици“ (20, 2).

Както в хода на аналитичния обзор посочихме, в списанието работи негласно правило почти при всяка публикация на превод авторите да бъдат представяни. Обикновено това се прави от преводачите в същата книжка, в която е публикуван преводът, или най-късно в следващата, и най-често, разбира се, в рубриците на Прегледа.

## ЗАКЛЮЧИТЕЛНИ ДУМИ

Преди 1989 г. за Владимир Василев и неговото дълголетно списание „Златорог“ можеше да се говори само в професионална среда; да се пише за него извън научните издания не беше възможно. Отричан и заклеймяван като идеен враг във времето на комунизма, той не можа все пак да бъде напълно заличен и забравен. Интересът към неговата личност и делото на живота му – сп. „Златорог“ – през последните двадесетина години е закономерен и очакван. Литературният критик Сава Василев с голямо основание го разглежда като едно от митологизираните имена в съвременната ни литературна история, защото дълго време за Вл. Василев можеше да се пише негативно, но още по-добре никак. Блага Димитрова и Йордан Василев не можеха да напишат биографичната си книга за Багряна без неговото присъствие в нея и още с появата си тя предизвика скандал в официалните среди и беше заклеймена в редакционни (т.е. анонимни) статии на водещи партийни и литературни издания.

Години преди 1989 г. се говореше, че сборник със статии на Вл. Василев е подготвен и отлежава в издателство „Български писател“. Някои дори споменаваха, че са виждали този мистериозен ръкопис. Известно е в литературните среди, че Вл. Василев не е издал в книга своите многобройни текстове, че те са съхранени единствено по страниците на списание „Златорог“, а преди него в „Мисъл“ на д-р Кръстев, „Демократически преглед“ на Т. Г. Влайков и някои други периодични издания. Едва през 1992 г., в навечерието на предстоящата тогава 110-годишнина от рождението му се появи книгата „Студии, статии, полемики“<sup>1</sup>, която съдържа основни негови текстове, подбрани и редактирани от Александър Йорданов, Светла Гюрова, Тончо Жечев и Шели Барух. Това е фактически първата му книга<sup>2</sup>. Автор на предговора ѝ е Тончо Жечев, който прави полагашата се на Вл. Василев посмъртна реабилитация на творчеството му и на самия него. През 2008 г. се появи още един сборник със статии на критика – „Пантеисти и манияци“<sup>3</sup>.

От 90-те години на ХХ в. насам, време, което с уговорки се определя като свободно от комунизъм, за Вл. Василев и „Златорог“ бяха издадени два

---

<sup>1</sup> **Василев**, Вл. Студии, статии, полемики. Състав. Ал. Йорданов, Св. Гюрова, Т. Жечев, Ш. Барух. Предг. Т. Жечев. – София: Бълг. писател, 1992.

<sup>2</sup> Ако не броим голямата му полемична студия „Бараж от литературни формули“, излязла в самостоятелна брошура през 1942 г. и няколко още по-малки брошури с негови текстове.

<sup>3</sup> **Василев**, Вл. Пантеисти и манияци. – София: З. Стоянов, 2008.

сборника и още няколко издания, бяха им посветени доста изследователски усилия.

Годините между ранните публикации на критика в сп. „Българска сбирка“ и после в сп. „Мисъл“ и появата на „Златорог“ са за него време на литературно утвърждаване с не много, но качествени и високо оценени текстове. Той привлича вниманието на елитните литературни издания с добрата си подготовка и задълбоченост в литературната проблематика, с естетическия си вкус и критически талант. Успява да наложи присъствието си сред такива критически авторитети като д-р Кр. Кръстев, Пенчо Славейков, Иван Шишманов, Михаил Арнаудов, Божан Ангелов, Боян Пенев. В тази среда Вл. Василев изгражда и утвърждава своите критерии за естетически валидното в литературата и изкуството, усъвършенства интуицията и сетивата си, за да го открива бързо, и усъвършенства критическия си инструментариум, за да аргументира и защитава избора си, за да го налага като национална и обществена ценност.

Сътрудничеството му в сп. „Мисъл“, освен че го сближава с посочените видни представители на българската литература от началото на XX в., бележи и началото на сърдечното му приятелство с П. К. Яворов и Боян Пенев. След спирането на „Мисъл“ тримата обмислят идеята за издание, което да продължи неговата политика, стратегия и авторитет. В предсмъртното си завещание на него именно Яворов поверява грижата за творчеството си.

Написаното от Вл. Василев дори само в сп. „Златорог“ може да запълни страниците на няколко тома и представлява своеобразна история на новата ни литература. Истинско национално духовно богатство е съдържащото се в неговите страници и то свидетелства за градивните усилия и консолидацията на най-талантливите представители на изкуството и литературата ни и на най-смислената, образована и мъдра част от българската интелигенция във времето след Първата световна война – години на недоимък и социална конфронтация.

Щастие е, че въпреки властовата забрана върху текстовете на Вл. Василев след 9 септември 1944 г., все пак у неколцина редактори и отговорни фактори историческата отговорност надделява пред идеологическата вярност, та критикът дори и в това време оставя след себе си забележителни страници за Пенчо Славейков, Ботев, Яворов, Багряна, Вапцаров. Но защо все пак е така ненавиждан от неколцина овластени литератори и цялата комунистическа върхушка? Отговорът на този въпрос е добре формулиран в цитирания в началото на тази книга предговор на Тончо Жечев:

Сега вече, след като прочетох съществената част от критиките на Вл. Василев, ясно почувствах и разбрах – в съдбата на неговото дело, в драмата на неговата личност случайностите играят твърде малка роля, те сравнително са незначителни. Който добре прочете тия текстове, който може да се ориентира между редовете, който разбира междутекстовите връзки в историята на нашата литература, той едва ли ще се изненада, че се е образувал някакъв мълчалив заговор от крайно десния до крайно левия фронт у нас срещу делото

на „Златорог“ и Вл. Василев, за неговото премълчаване, неиздаване. Всичко у него някак просто и естествено е настроено на вълната на отрицанието на бездарието, на идеологическата превзетост в изкуството, на графоманията, на литературната маниащина. В неговото осветление помръкват много изкуствени слънца, фалшиви кумири в най-новата ни литература. В това бранно поле на честолюбието и славата той се оказва сам воин... В панорамата на нашия литературен живот между двете световни войни мястото на Вл. Василев е уникално, неповторимо, всъщност той се оказва обсаден от всички страни – от Людмил Стоянов до Атанас Далчев, от Никола Атанасов до Тодор Павлов, от Константин Гълъбов до Александър Балабанов и Елин Пелин.<sup>4</sup>

И все пак критикът е знаел, че многолетните му градивни усилия в полето на българската литература и култура не могат да бъдат заличени. Със смирение е приел съдбата си на социална и професионална изолация след 1944 г. Но в споменатите, спорадично публикувани текстове от последното десетилетие на живота му той остава верен на естетическите си възгледи и убеждения. Така са го запомнили неговите съвременници.

Читателите, почитателите и изследователите на колосалното дело на живота на Вл. Василев – сп. „Златорог“, десетилетия по-късно нямат друга подобна съкровищница със свидетелства за литературния и културния живот между двете световни войни, с неговия кипеж, пристрастия и отрицания, полемики и признания, открития и свидни загуби; свидетелства за динамиката в културата и литературата ни, които ни правят част от света през онази епоха, за съзидателните усилия на огромна плеяда талантиливи хора, обединени от своя главен редактор. 240-те книжки на „Златорог“, списвани и издадени със съзнанието, че едновременно градят и документират националната ни литература и култура, и днес биха изпълнили с достойнство легитимацията на всеки българин пред Европа и човечеството.

---

<sup>4</sup> **Василев**, Вл. Студии, статии, полемики. Състав. Ал. Йорданов, Св. Гюрова, Т. Жечев, Ш. Барух. – София, 1992, с. 8.

## ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ<sup>1</sup>

- Адам, Георг – ПЛ 1<sup>2</sup> – 306
- Айзенщайн, Сергей (1898–1948) – съветски кинорежисьор, художник, сценарист, педагог и кинотеоретик, автор на фундаментални трудове по теория на кинематографията – 223
- Айлист – 225
- Акимов, Николай Павлович (1901–1968) – съветски театрален режисьор, сценограф, педагог, художник, публицист – 223
- Александров, Тодор – ПЛ 1 – 312, 313
- Александрова, Надежда (р. 1943) – лит. историк и библиограф – 11, 116, 130, 314, 396
- Алексиев, Никола (22 ян. 1977, Габрово – 4 ноем. 1912, Кестенлик, Осм. империя) – български психолог, ученик на В. Вунт – 33
- Алексиев, Райко – ПЛ 1 – 55, 135
- Алфирович, Франко (1903–1956) – хърв. поет, есеист, преводач и пътеписец – 408
- Ангелов, Божан Великов – ПЛ 1 – 13, 301, 414
- Ангелушев, Борис (25 окт. 1902, Пловдив – 24 авг. 1966, София) – художник – 63, 264
- Андреев, Богомил (8 ян. 1891, Кюстендил – 26 май 1939, София) – бълг. режисьор, актьор и театрален организатор – 254
- Андреев, Леонид – ПЛ 1 – 14, 295, 296
- Андреев, Симеон – ПЛ 5 – 30, 39, 47, 317, 318, 356
- Антайл, Георг = Антайл, Джордж (1900–1959) – амер. композитор и пианист от полски произход – 76
- Антилов, К. (Иванов, Цвети Савчев) (1914–1950) – журналист и политик социал-демократ – 256, 297
- Антоан, Андре (1858–1943) – фр. драматичен артист, филмов и тетрален режисьор, театрален критик, представител на театралния натурализъм, основател и лидер на „Театър Антоан“ (1896) и на „Свободен театър“ (1887–1894) в Париж, в който застъпва естетическите принципи на натуралистическата школа – 213
- Апия, Адолф (1862–1928) – швейц. архитект и теоретик на сценичното осветление и декор, новатор в оформлението на сценичното пространство – 206
- Аристотел – ПЛ 1 – 213, 288
- Аристофан – ПЛ 2 – 233

<sup>1</sup> Именният показалец е изготвен от Аделина Германова, Боряна Владимирова, Десислава Узунова, Марина Красиминова, Никол Джурова, Пенка Ватова и Росица Чернокожева.

<sup>2</sup> Съкращенията препращат към именния показалец на съответния том от поредицата „Периодика и литература“, в който са разработени дадените имена.

Армон, Пол – 282  
 Арнаудов, Илия Петров (7 юни 1889, Русе – 25 апр. 1946, София) – оперен режисьор, композитор и музиковед, по-малък брат на Михаил Арнаудов – 87  
 Арнаудов, Михаил Петров – ПЛ 1 – 13, 140, 301, 401, 414  
 Атанасов, Георги (18 ян. 1874, с. Гирен, Пловдивско – 1951) – бълг. художник живописец – 62  
 Атанасов, Петко – ПЛ 4 – 264, 281, 282, 289  
 Ато, Жорж (1898–1948) – фр. литературовед и общественик – 395  
 Ахматова, Ана – ПЛ 4 – 208, 392, 393, 394

Багряна, Елисавета – ПЛ 2–18, 30, 31, 102–110, 114, 123, 125, 134, 149, 152, 174, 288, 305, 321, 333, 337, 349, 350, 357, 360, 392, 393, 408, 413, 414,  
 Бадев, Йордан – ПЛ 4 – 30, 135, 312, 315, 329, 337, 338, 369, 377–379, 385, 386  
 Байрон, Дж. Г. – ПЛ 1 – 191, 348, 409  
 Бакалов, Георги – ПЛ 1 – 25, 26, 34, 35, 113, 115, 121, 312, 323, 363, 367  
 Бакст, Леон – ПЛ 5 – 91, 94, 205, 207  
 Бакърджива-Лекова, Силвия – филолог – 23  
 Балабанов, Александър – ПЛ 1 – 20, 27, 28, 30, 271, 301, 341, 361, 362–364, 370, 372, 377  
 Балабанов, Никола Т. – ПЛ 2 – 19  
 Балканов, Н. – муз. критик – 84  
 Балкански, Ненко (20 септ. 1907, Казанлък – 19 септ. 1977, София) – художник живописец и педагог – 55, 69, 328, 410  
 Балмонт, Константин Д. – ПЛ 2 – 190, 345, 393, 394  
 Банчев, Яким (6 май 1884, Ловеч – 19 ян. 1967, София) – художник живописец – 51  
 Бар, Херман (1863–1934) – австрийски писател, драматург, режисьор и критик – 190  
 Бараков, Васил (4 септ. 1902, Казанлък – 27 ноем. 1991, София) – художник живописец – 70  
 Барбюс, Анри – ПЛ 1 – 371  
 Баро, Жан-Луи (1910–1994) – фр. драматичен артист и режисьор – 235  
 Баров, Богдан – ПЛ 5 – 370  
 Барух, Шели – редактор и преподавател – 9, 413, 415  
 Басерман, Алберт (1867–1951) – нем. сценичен и екранен актьор, смятан за един от най-големите немскоезични актьори на своето време – 239  
 Батай, Анри – ПЛ 4 – 293  
 Бати, Гастон (1885–1952) – фр. драматург и театрален режисьор – 232–235, 263  
 Баум, Вики (1882–1960) – австрийска писателка, емигрирала в САЩ през 1933 г. – 261  
 Безруч, Петър – ПЛ 3 – 392, 407  
 Бел, Мари (1900–1985) – фр. актриса и театрален режисьор – 233  
 Бели, Андрей – вж. Белий, Андрей – ПЛ 4 – 393  
 Белич, Йован (1884–1964) – сръбски художник – 63  
 Белковски, А. – вер. Белковски, Асен – ПЛ 1 – 55  
 Белфоре, Франсоа дьо (1530–1583) – фр. писател – 229  
 Белчев, Владимир (псевд. на Драган Кърджиев) – ПЛ 5 – 73, 85  
 Белчева, Евелина – лит. историк, занимава се с текстология и архиви – 264  
 Белчева, Елисавета – вж. Багряна, Елисавета – 105, 106  
 Белчева, Мара – ПЛ 1 – 14, 30–33, 102–105, 110–113, 299, 337, 352, 357, 360, 392, 411



- Бенели, Сем (1877–1949) – итал. драматург, есеист и либретист – 195
- Бенковски, Георги – ПЛ 1 – 177, 254
- Беноа, Александър (1870–1960) – рус. архитект, художник и сценограф – 94, 267
- Бергер, Х. (Юхан Хенинг Бергер) (1872–1924) – шведски писател и драматург – 286
- Бергсон, Анри – ПЛ 1 – 32, 34, 36, 39, 41, 196, 402
- Бернар, Тристан (1866–1947) – фр. писател, драматург и журналист – 281
- Бернард, Хенри (Henry Bernard) – името, с което се подписва Henry Baerlein, издателят (заедно с П. П. Славейков) на антологията „Сянката на Балкана“ (“The Shade of the Balkans”) на англ. ез. през 1904 г. – 310
- Бернщайн, Анри – ПЛ 2 – 233
- Бетховен, Лудвиг ван – ПЛ 1 – 232
- Бешков, Илия – ПЛ 4 – 55, 62, 67
- Билибин, Иван Яковлевич (1876–1942) – рус. илюстратор и сценограф – 207
- Бланк, Мария – вер. псевдоним на Николай Лилюев – 404
- Блатни, Лев – 193, 194
- Блок, Александър – ПЛ 2 – 208, 341, 393, 394
- Блъсков, Илия – ПЛ 1 – 317, 334
- Блум, Пиер (1886–1948) – драматург и критик, основател на „Театър на малкия свят“ (1919) – 235
- Бобек, Владислав (1902–1942) – пол. учен славист, познавач на бълг. литература – 310
- Богданов, Иван – ПЛ 1 – 11, 38, 39, 50, 135, 327, 329, 334
- Богоев, Я. – 235
- Боденвизер (Боденвайзер) Гертруд (1886–1959) – австрийска артистка, балетмайстор, педагог – 92
- Бодлер, Шарл – ПЛ 1 – 345
- Божинов, Александър – ПЛ 1 – 20, 30, 51, 55, 61, 69, 288
- Божков, Стойко – ПЛ 1 – 140
- Болгар, Боян (псевд. на Боян Димитров Христов) (15 юни 1907, София – 5 септ. 1984, София) – бълг. писател – 173, 175, 176
- Боначи, Анна (1892–1981) – итал. комедиограф – 236
- Бончев, Нешо – ПЛ 1 – 187, 320, 321
- Борджезе, Джузепе Антонио (1882–1952) – итал. журналист, литературен критик и писател – 409
- Бородин, Александър (1833–1887) – рус. композитор и химик. – 78, 83, 84
- Борозанов, Борис (8 окт. 1897, Кратово – 5 ноем. 1951, София) – бълг. театрален и кинорежисьор, сценарист и драматичен артист – 255, 298
- Ботев, Христо – ПЛ 1 – 20, 42, 69, 106, 124, 125, 187, 299, 302–306, 311, 313, 318, 319, 321, 333, 336, 338, 347, 352, 359, 389, 397, 407, 414
- Бояджиев, Димитър – ПЛ 2 – 349
- Бояджиев, Златю Георгиев (22 окт. 1903, Брезово, Пловдивска обл. – 2 февр. 1976, Пловдив) – художник живописец – 66
- Бояджиев, Ив. (1894, Бургас – 1981, София) – бълг. художник, един от предвестниците на експресионизма у нас, свързан със средите на бълг. модернисти през 20-те г. на ХХ в. – 58
- Брагалия, Антон Джулио (1890–1960) – итал. футурист във фотографията, филмов и театрален режисьор – 236
- Брам, Ото (1956–1912) – нем. театрален и литературен критик и режисьор – 225, 226
- Браунинг, Елизабет – ПЛ 1 – 233

- Бремон, Анри (1865–1933) – фр. литературен историк и критик – 305, 400, 401
- Брехт, Бертолт (1898–1956) – нем. поет, драматург, режисьор и теоретик на изкуството – 226
- Бридж, Жое (1886–1967) – псевд. на Жан-Луи-Шарл-Жозеф Баре, който се изявява в областта на мюзикхола, плаката и карикатурата – 235
- Брисони, Алесандро (1913–1980) – итал. режисьор, сценарист, писател, преводач и илюстратор – 236
- Брюсов, Валери Яковлевич – ПЛ 3 – 345
- Будак, Миле (1889–1945) – хърватски политик и писател, известен като един от главните идеолози на хърватското фашистко усташко движение – 288
- Будевска, Адриана – ПЛ 2 – 20, 202, 266, 291, 295, 312
- Букурещлиев, Атанас (Начо) (1888–?) – юрист, баща на композитора Андрей Букурещлиев – 20
- Букурещлиева, Дора (1889, София – 1974, София) – бълг. пианистка и музикален педагог; сестра на Атанас (Начо) Букурещлиев – 20
- Бульов, Владимир (1888, Крушево, Македония – 1968) – бълг. спелеолог, журналист и писател от Македония – 20
- Бунин, Иван – ПЛ 2 – 110, 208
- Бургер, Фриц (1877–1916) – нем. архитект, историк на изкуството – 60
- Буриан, Власта (Йозеф Властимил Буриан) (1891–1962) – чеш. театрален и филмов актьор, певец, комик, футболист и режисьор – 238
- Буриан, Емил Франтишек (1904–1959) – чеш. режисьор и композитор. Работи в областта на авангардното изкуство. Въвежда иновативни сценични методи в чешкия театър – 238
- Бърнс, Робърт – ПЛ 1 – 308
- Бъчваров, Стоян – ПЛ 4 – 273
- Бюхнер, Георг (1813–1837) – нем. писател, драматург, лекар, философ и революционер – 238
- Вагнер, Рихард – ПЛ 1 – 77, 78, 86, 87, 88, 97
- Вазов, Борис Минчов – ПЛ 1 – 20
- Вазов, Иван – ПЛ 1 – 13, 23, 24, 67, 103, 142, 143, 174, 177, 189, 246, 247, 256, 270, 271, 299–303, 305, 317–321, 331, 338, 344, 359, 360, 365, 368, 370, 394
- Вайл, Курт (1900–1950) – нем. и амер. композитор – 265
- Вайнбергер, Яромир (1896–1956) – чеш. композитор – 86
- Вайнингер, Ото – ПЛ 3 – 283
- Вакарелски, Христо – ПЛ 2 – 80
- Валери, Пол – ПЛ 4 – 39, 94, 143, 400, 401
- Ванимил – псевд. на Димо Димитров (1889–1930) – поет и писател – 139
- Вапцаров, Никола – ПЛ 3 – 101, 133, 140, 152, 358, 414
- Вапцарова, Бойка (15 окт. 1913, Кочани, дн. Сев. Македония – 19 апр. 2003, София) – съпруга на Никола Вапцаров, автор на публикации за живота и творчеството му – 133
- Варио – фр. художник – 207
- Василев Сельовлев, Марин (1867–1931) – бълг. скулптор, един от основоположниците на скулптурното изкуство в Следосвобожденска България – 51

- Василев, Владимир Матеев (П. Рудевиц, Петър Рудевиц, Владо) – ПЛ 1 – 7, 9, 11–13, 16, 17, 19, 20, 25, 28, 31, 49–51, 67, 89, 94, 102, 120, 121, 125, 130, 133, 134, 141, 149, 152, 153, 155, 179, 186, 198, 200, 212, 230, 238, 241–245, 248, 252, 253, 260, 264, 266, 268, 314, 341, 343, 344, 347, 349, 354, 361, 364, 367–372, 381, 386, 387, 413
- Василев, Йордан Асенов (26 септ. 1935, Радомир – 28 май 2017, София) – лит. историк, критик и журналист – 105, 107, 413
- Василев, Михаил Иванов – ПЛ 2 – 161, 162
- Василев, Орлин – ПЛ 2 – 384
- Василев, Сава (18 ян. 1957, Каварна) – бълг. литературен историк – 12, 24, 27, 28, 413
- Васнецов, Виктор – ПЛ 3 – 70, 84
- Вахтангов, Евгений Багратионович (1883–1922) – рус. и съветски театрален режисьор, актьор и учител, основател и ръководител на театър „Евгений Вахтангов“ – 222, 223, 232
- Вашченко, Евгений (1887–1979) – рус. художник, сценограф, работил в България – 85, 263
- Вебер, Карл Мария фон (1786–1826) – нем. композитор – 50, 86
- Вега, Лопе де – ПЛ 4 – 259
- Ведкин, Франк (1864–1918) – нем. писател, драматург и актьор – 192, 245
- Ведър, А. (псевд.) – вж. Цанков, Асен – 172
- Вежинов, Павел – РБЛ 1<sup>3</sup> – 389
- Везенков, Есто – един от първите радиожурналисти, директор на радио „Скопие“, след 9 септември съден от Народния съд и изпратен в лагер – 45, 47, 48, 100, 215, 328
- Велева-Касабова, Офелия – вж. Касабова, Офелия
- Величков, Атанас – лит. критик – ПЛ 5 – 312, 338, 356, 357, 375
- Величков, Константин – ПЛ 1 – 256, 302
- Велков Белишки, Симеон (11 апр. 1885, Панагюрище – 10 септ. 1963) – бълг. художник, живописец, сред ярките представители на баталната живопис у нас – 18, 51
- Велчев, Георги (1891–1955) – бълг. художник, живописец – 51
- Велчев, Петър – РБЛ 3 – 129
- Венев, Стоян (21 септ. 1904, с. Скриняно, Кюстендилска обл. – 20 март 1989, София) – бълг. художник, живописец и карикатурист – 54, 63
- Верди, Джузепе – ПЛ 2 – 86, 87
- Верлен, Пол – ПЛ 1 – 54, 338, 345, 393
- Вернер, В. – 265
- Верфел, Франц – ПЛ 4 – 397
- Верхарн, Емил – ПЛ 2 – 338, 341
- Веселинов, Никола – либретист, автор на либретото на операта „Янините девет братя“, музика Любомир Пипков – 172
- Веснич, Радослав – сръбски режисьор – 238
- Вигано, Салваторе (1769–1821) – итал. хореограф, танцьор и композитор – 96
- Вигман, Мари (Мери) (1886–1973) – нем. танцьорка и хореограф – 92, 95, 96
- Визентал, сестри Грете, Елза и Берта – австрийски танцьорки, най-известна сред тях е Грете (1885–1970) – 92
- Вилдрак, Шарл (1882–1971) – поет и драматург, нашумял във Франция през 20-те години на ХХ век – 231

<sup>3</sup> Речник на българската литература. Т. 1 – 3. – София, 1977–1982.

- Вилер, Беяр (1869–1943) – амер. драматург, сценарист, продуцент и филмов режисьор – 286
- Винавер, Станислав – ПЛ 3 – 408
- Виспянски, Станислав (1869–1907) – пол. драматург, поет, художник, архитект – 22
- Владигеров, Любен (12 март 1899, Цюрих, Швейцария – 1992, София) – бълг. цигулар, брат близък на Панчо Владигеров – 20
- Владигеров, Панчо – ПЛ 5 – 20, 50, 74, 75, 77, 79, 88, 259, 276
- Владикин, Любомир – ПЛ 2 – 135
- Влайков, Тодор Г. (Генко) – ПЛ 1 – 41, 50, 176, 254, 316, 360, 368, 377, 413
- Войников, Петко (1911–1944, София) – публицист и есеист, внук на Михаил Маджаров, загинал с цялото семейство на М. Маджаров при бомбардировка над София – 43, 45, 47, 48, 189
- Войникова, Александра (Сашка Пундева) (? – 10 ян. 1944) – съпруга на Петко Войников – 358
- Волен, Илия – ПЛ 2 – 10, 31, 166
- Волкер, Иржи (1900–1924) – чеш. поет, най-значителният представител на чешката пролетарска поезия – 392, 407
- Волман, Франк (Франтишек) (1888–1969) чеш. лит. историк, славист и театровед – 327
- Волтер, Франсоа – ПЛ 1 – 401
- Волф, Пиер (1865–1944) – фр. драматург – 282
- Вунд (Вунт), проф. Вилхелм – ПЛ 1 – 32, 33, 316
- Вутимски, Александър (псевд. на Александър Вутов) – ПЛ 4 – 102, 104, 134, 148, 149–152, 326, 341
- Вучо, Александър (1897–1985) – сръб. писател и поет сюрреалист – 408
- Вълев, Матвей – псевд. на Димитър Христов Вълев (1902–1944) – писател – 106, 168, 169, 288, 386
- Вълкова (Вълкова-Бешевич), Лида (Лидия) (1901–1943) – бълг. танцьорка, балетен режисьор и хореограф – 91, 93
- Вълчанов, Ангел – ПЛ 5 – 66
- Вьорошмарти, Михай (1800–1855) – унг. поет, драматург, преводач и критик – 242
- Габе, Дора – ПЛ 1 – 14, 18, 20–23, 27, 30, 31, 62, 102–104, 109, 110, 113, 137, 148, 157, 159, 176, 180, 295, 296, 299, 313, 316, 333, 337, 349, 357, 360, 376, 392, 394, 395
- Гавела, Бранко (1885–1962) – хърв. театрален режисьор, педагог, критик и есеист, създател на театър, носещ неговото име – 239
- Ганев, Венелин Йорданов – ПЛ 3 – 81, 82, 89
- Ганчева-Зографова, Анастасия – ПЛ 5 – 194, 327
- Гарибалди, Дж. – ПЛ 1 – 302
- Гарик, Дейвид – ПЛ 1 – 96
- Генов, Минко – ПЛ 2 – 312
- Георге, Стефан (1868–1933) – нем. поет, есеист и преводач – 392, 397, 403
- Георгиев, Борис – ПЛ 3 – 53, 62
- Георгиев, Г. – фотограф – 18
- Георгиев, Георги – един от ранните теоретици на радиото у нас – 99
- Георгиев, Никола Георгиев (24 ноем. 1937, Казанлък – 23 септ. 2019, София) – лит. критик, структуралист, културолог, фолклорист, есеист, публицист, университетски преподавател, професор – 140

Георгиев, Пенчо – ПЛ 5 – 67, 86, 93, 154, 259, 271, 278, 287  
 Георгиева, П. = Икономова, Пенка Георгиева (21 юни 1898, Ихтиман – 11 ноем. 1988, София) – драматична и филмова актриса – 154  
 Герганова, Петя (20 ян. 1905, Шумен – 13 апр. 1985, София) – драматична актриса, съпруга на актьора Г. Стаматов – 203, 257, 277, 291  
 Германова, Мария Николаевна (1883–1940) – рус. актриса – 294  
 Геров, Александър – ПЛ 4 – 11, 101, 102, 104, 134, 145, 147, 148, 150, 357, 358  
 Геров, Тихомир – приятел на Д. Дебелянов, автор на книгата „В казармата и на фронта с Димчо Дебелянов“ (София, 1957) – 178, 326  
 Гечев, Алберт – ПЛ 1 – 368  
 Гимиджийски, Димитър Николов (27 септ. 1893, Троян – 16 дек. 1966, Троян) – бълг. писател, драматург и преводач – 172  
 Гиндев, Константин (? – ноем. 1944, София) – поет, убит без съд и присъда – 102, 134, 135  
 Гитри, Саша (1885–1957) – фр. актьор, режисьор, сценарист и драматург – 233  
 Глазунов, Александър Константинович (1865–1936) – рус. композитор – 78, 94  
 Глайцес, Алберт (1881–1953) – нем. художник кубист – 60  
 Гогол, Н. В. – ПЛ 1 – 84, 178, 274, 295  
 Голдмарк, Карл (1830–1915) – унг. композитор – 90  
 Голдони, Карло – ПЛ 3 – 196, 236, 261, 274  
 Голдсмит, Оливър (1730–1774) – англо-ирландски писател, драматург и поет – 237  
 Гонкур, братя: Жул дьо Гонкур (1830–1879) и Едмон дьо Гонкур (1822–1896) – фр. писатели натуралисти – 401  
 Гончаров, И. А. – ПЛ 1 – 392  
 Горинов, Н. – ПЛ 5 – 320  
 Горки, Максим – ПЛ 1 – 41, 245  
 Городецки, С. – ПЛ 3 – 393  
 Господинов, Георги (р. 7 ян. 1968, Ямбол) – бълг. поет и писател – 142  
 Гоцано, Гвидо (1883–1916) – итал. поет, журналист – 392, 410  
 Гоци, Карло (1720–1806) – итал. поет, сатирик и драматург, автор на пиеси с приказен характер – 236  
 Грабар, Андрей (1896–1990) – рус. изкуствовед и археолог византолог – 64, 319  
 Грабовски, д-р Тадеуш Станислав – ПЛ 5 – 21, 22  
 Грановски, Алексей (1890–1937) – рус. театрален режисьор – 232  
 Грибоедов, Александър С. – ПЛ 1 – 186, 195, 274  
 Григореску, Николае (1838–1907) – рум. художник – 64  
 Грилпарцер, Франц – ПЛ 1 – 182, 186, 187, 191, 230, 257, 392  
 Грозев, Иван – ПЛ 1 – 182  
 Грубешлиева (Грубешлиева-Балина), Мария – ПЛ 1 – 358  
 Грусар, Вера (Вяра) – фр. журналистка и преводачка от български произход – 27, 395, 402, 411  
 Грюдгенс, Гюстав (1899–1963) – актьор и режисьор в немския театър и кино, директор на водещи театри в Германия – 229  
 Гумильов, Николай – ПЛ 2 – 393, 394  
 Гурмон, Реми дьо – ПЛ 1 – 367  
 Гълъбов, Константин – ПЛ 1 – 19, 29, 47, 48, 59, 129, 172, 190, 329, 330–332, 337, 351, 354, 366, 367, 397

- Гърнев Георгиев, Константин (Кочо) (18 ян. 1894, с. Илинден, Благоевградска обл. – 6 юни 1966, Мюнхен) – художник, живописец, завършва и работи в Мюнхен – 54, 63, 69, 410
- Гърчев, Иван Славов (1908–2001) – театровед и публицист, учи театрознание и германистика в университета в Берлин, автор е на театрална и литературна критика, на пиеси, книги за артисти и на изследване за Народния театър – 193, 228
- Гьобелс, Паул Йозеф (1895–1945) – нем. политик и министър на пропагандата и просвещението на нацистка Германия – 230
- Гьоте, Йохан Волфганг – ПЛ 1 – 36, 85, 88, 226, 229, 232, 257, 307, 395, 403
- Гюдженов, Димитър – ПЛ 3 – 51, 52
- Гюрова, Светла Русева (4 юни 1937, София – 25 февр. 1998, София) – лит. историк, текстолог и дългогодишен редактор в изд. „Български писател“, където подготвя пълни и избрани съчинение на редица възрожденски и следосвобожденски писатели. Научните ѝ интереси са насочени към периферни и екзотични явления в литературата ни – 9, 413, 415
- Д’Амбра, Лучио (1880–1939), псевд. на Ренато Едуардо Манганела – итал. писател и кинорежисьор – 196, 412
- Д’Анунцио, Габриеле – ПЛ 1 – 195, 401
- Далкроз, Емил-Жак (1865–1850) – швейц. композитор, музикант и музикален педагог, който разработва свритмиката на Далкроз – подход към ученето и преживяването на музиката чрез движение – 208
- Дамиани, Енрико (1892–1953) – итал. славист, с принос в популяризирането на бълг. литература в Италия – 21, 195, 359, 410
- Данаилов, Славчо – преводач от англ. ез. – 409
- Данаилова, Мила – балетен критик – 50, 93, 229, 410
- Даниел, Исак – ПЛ 5 – 266, 272, 274
- Дановски, Боян – ПЛ 5 – 50, 99, 180, 182, 198, 200, 201, 203, 204, 210, 212, 213, 217, 263, 266, 275, 276, 289, 297
- Даскалов, Стоян Ц. – ПЛ 4 – 31, 169, 170
- Даубе, Ото Хелмут (1900–1992) – нем. пианист, композитор и муз. педагог – 87, 88, 403
- Дацов, Гошка Савов (9 апр. 1885, София – 8 окт. 1917, Загориче, Костурско, дн. Гърция) – бълг. живописец, един от първите художници символисти в България – 52
- Дебелянов, Димчо – ПЛ 1 – 15, 16, 103, 149, 178, 300, 324 – 326, 333, 338, 340, 359, 360, 367, 389
- Дебюси, Клод – ПЛ 4 – 78, 94
- Дейкова, Олга – ПЛ 4 – 311
- Делчев, Борис – ПЛ 2 – 138, 145, 150, 151
- Дембицки, Зджислав – ПЛ 5 – 22
- Демел, Рихард – ПЛ 1 – 399
- Денев, Борис – ПЛ 2 – 18, 20, 51, 53, 55, 56, 59, 62, 67, 69, 138
- Денизов – ПЛ 5 – 203
- Деникин – ПЛ 5 – 219
- Державин, Николай С. – ПЛ 1 – 322
- Дечев, Данаил – ПЛ 3 – 33



- Дечева, Виолета (р. 15 окт. 1964, Ямбол) – театрален изследовател, историк и критик – 248
- Джентиле, Джовани (1875–1944) – итал. философ неохегелианец и теоретик на фашизма – 39
- Джонсън, Бен (1572–1637) – англ. ренесансов драматург, поет и актьор – 283, 284
- Джуджев, Стоян Стоев (2 дек. 1902, Пазарджик – 17 март 1997, София) – фолклорист, етнограф, педагог – 80, 89, 95, 96, 99, 198, 210
- Дзивгов, Георги-Асен – ПЛ 5 – 102, 104, 134, 141–144, 348
- Дидро, Дени – ПЛ 1 – 201, 214, 231, 401
- Дик, Виктор (1877–1931) – чеш. поет, прозаик и драматург, публицист и политик – 238
- Дикенс, Чарлс – ПЛ 1 – 271
- Димитров, Асен Сталев (6 ян. 1894, Пловдив – 4 юли 1960) – диригент, композитор, педагог – 90
- Димитров, Димо (11 май 1899, с. Пецовци, Габровска обл. – 23 март 1930, Габрово) – писател – 139
- Димитров, Михаил – ПЛ 3 – 125, 178, 304, 325
- Димитров, Стойне – ПЛ 3 – 359
- Димитрова, Блага – ПЛ 2 – 11, 101, 105–107, 133, 413
- Димитрова, Виолета – 20
- Димитров-Майстора, Владимир – ПЛ 3 – 51, 54, 58, 59, 65, 67, 70
- Димов, Васил – ПЛ 3 – 51
- Димов, Дамян – педагог, сътрудник в сп. „Завети“ – 38, 39, 65
- Димов, Димитър Тодоров (25 юни 1909, Ловеч – 1 апр. 1966, Букурещ) – бълг. писател и драматург – 388, 410
- Димов, Иван Господинов (14 ян. 1897, Чирпан – 1 апр. 1965, София) – бълг. театрален и киноактьор – 154, 242, 255, 259, 264, 273, 275, 279, 282, 287
- Димова, Мария (23 дек. 1901, Фердинанд, дн. Монтана – 10 септ. 1944, Виена) – именита бълг. балерина, хореограф и педагог – 50, 94, 95, 337
- Динев, Петър – ПЛ 1 – 309, 311, 319, 323, 329, 334, 335, 357, 358, 367, 386, 387, 389, 395
- Дисней, Уолт = Дисни, Уолтър Елиас (1901–1966) – амер. филмов продуцент, режисьор, сценарист, аниматор – 98
- Добринов, Ал. – ПЛ 5 – 55
- Добровен, Исая (1894–1953) – световноизвестен рус. диригент от първата половина на XX в., работил и в Софийската опера (1927 – 1928) – 82
- Добужински, Мстислав (1875 – 1957) – литовски художник, сценограф – 207, 267
- Доде, Алфонс – ПЛ 1 – 41
- Доницети, Гаetano (1797–1848) – итал. оперен композитор – 90
- Дончев, Николай (Н. Бисерин, Н. Д. Джаров) – ПЛ 5 – 186, 187, 341, 358, 403
- Достоевски, Фьодор Михайлович – ПЛ 1 – 97, 188, 193, 219, 220, 221, 275, 392,
- Драгнева, д-р Живка (1885, Лясковец – 1959) – бълг. публицистка и преводачка от нем., фр. и англ. език, литературна изследователка, първата жена лектор в Софийския университет – 227
- Драгоманов, Михайло – ПЛ 1 – 268
- Драйнац, Раде (1899 – 1941) – сръбски поет, близък с Ел. Багряна – 408
- Дринов, Марин – ПЛ 1 – 178
- Друмев, Васил – ПЛ 1 – 189, 321
- Дръндаров, Георги – ПЛ 3 – 253, 255

- Ду Фу (712 – 770 сл.Хр.) – кит. поет от династията Тан – 392  
 Дуван-Торцов, Исак Езрович – ПЛ 4 – 203, 219, 295  
 Дузе, Елеонора – ПЛ 2 – 199  
 Дучич, Йован – ПЛ 2 – 408  
 Дънкан, Айседора (Изидора) (1877–1927) – амер. танцьорка, основоположник на модерния танц – 96, 208  
 Дюамел, Жорж – ПЛ 3 – 411  
 Дюлгерова, Сия (Анастасия Дюлгерова) (1904, София – 1959, София) – бълг. театрална актриса – 289  
 Дюлен, Шарл (1885–1949) – фр. актьор и режисьор – 232, 233, 234  
 Дюстабанова, Дора (15 авг. 1904, София – 8 юли 1937, София) – бълг. актриса и поетеса – 284  
 Дягилев, Сергей (1872–1929) – рус. балетен импресарио – 96, 207
- Евреинов, Николай (1879–1953) – рус. режисьор, драматург, теоретик и историк на театъра – 222, 223, 225, 231, 275, 276  
 Еврипид – ПЛ 1 – 271  
 Егоров, Владимир Евгениевич (1878–1960) – рус. и съветски театрален и филмов художник – 207  
 Едшмид, Казимир (Едуард Шмид) (1890–1966) – нем. писател, есеист, лидер на експресионизма – 412  
 Елин Пелин – ПЛ 1 – 13, 28, 30, 31, 61, 158, 299, 360–362, 366, 369–371, 375, 376, 389, 397  
 Елисеев Митов, Борис (10 септ. 1901, с. Преколница, Кюстендилско – 22 ян. 1978, САЩ) – художник живописец; от 1937 г. живее в Ню Йорк, където се изявява в областта на приложните изкуства и на абстрактната живопис – 63  
 Елисеев, К. – близък приятел на Г. П. Стаматов – 157  
 Енгландер, Дагоберт (1848–1925) – капитан на кораба „Радецки“ – 412  
 Есенин, Сергей – ПЛ 2 – 353  
 Еспе, Борис – рус. режисьор емигрант в България – 292
- Жамоа, Маргьорит (1901–1964) – фр. актриса и театрален режисьор – 235  
 Жемие – фр. театрал – 232  
 Жендов, Александър – ПЛ 3 – 145  
 Жералди, Пол (1885–1983) – фр. писател, поет и драматург – 263, 264  
 Жечев, Тончо – ПЛ 1 – 9, 10, 125, 413–415  
 Живойнович, Велимир = Масука, Велимир Живойнович (1866–1974) – сръбски поет, драматург и преводач – 408  
 Жид, Андре – ПЛ 5 – 94, 401, 411  
 Жироду, Жан (1882–1944) – фр. писател, есеист, драматург и дипломат – 233, 235, 401, 402, 405  
 Жихарева, Елизавета (1875–1967) – рус. и съветска актриса. Работи в театрите на Санкт Петербург, а през 20-те години на ХХ в. в турне на Балканите гостува и в България – 292  
 Жорес, Жан – ПЛ 3 – 44  
 Жуве, Луи (1887 – 1951) – фр. актьор, филмов и театрален режисьор – 232–235  
 Жуковски, Анатолий Михайлович (1905–1998) – рус. балетмайстор – 94

Загорчинов, Стоян – ПЛ 1 – 182, 254, 385  
Занков, Дончо – ПЛ 5 – 51  
Захариев, Васил – ПЛ 4 – 55, 69  
Жицман, Александър (1974) – преводач от бълг. на нем. ез., роден от майка българка и баща германец, живее и работи в Германия – 142  
Златаров, Асен – ПЛ 2 – 32, 43, 44, 46, 313, 366, 395  
Златарски, Васил – ПЛ 1 – 178  
Златин, Мойсей Маркович (1882–1953) – рус. емигрант; главен диригент и худ. ръководител на Софийската опера през 1922–1924, 1929 и 1932–1936 г. В България поставя над 20 опери – 82, 84, 85  
Зноско-Боровский, Е. А. (1884–1954) – рус. литератор, драматург, критик, шахматист и шахматен теоретик – 223  
Золотович, Любомир (1 окт. 1890, София – 20 февр. 1945, София) – бълг. актьор – 258, 264, 293

Ибсен, Хенрик – ПЛ 1 – 188, 191, 221, 240, 262, 263, 285, 286, 370  
Иванов, Вячеслав Иванович – ПЛ 3 – 345  
Иванов, Никола – лит. критик – 124  
Иванов, Стефан – ПЛ 5 – 55  
Иванова-Гиргинова, Мариета Стоянова (15 юни 1963, Вършец) – литературовед, театрален теоретик, специалист в областта на класическата и модерната българска драма – 241, 266, 278  
Ивановски, Павел П. (1866–1929) – бълг. режисьор. През периода 1910–1915 – главен режисьор на Народния театър – 203, 219  
Игнатиева, Вера – ПЛ 2 – 291  
Иконографов, Александър (1 апр. 1897, София – 20 февр. 1974, София) – актьор, режисьор и сценограф – 262, 263  
Икономов, Никола – ПЛ 4 – 212, 242, 254, 260, 284  
Илбак, Елла (1895–1997) – естонска балерина, последователка на А. Дънкан – 92  
Илиев, Атанас – ПЛ 1 – 32, 38–44, 47, 48, 61, 89, 366  
Илиев-Сириус, Ненчо – ПЛ 2 – 135  
Ингарден, Р. (1893–1970) – пол. философ – 249  
Индиг, Ото (1890–1969) – унг. актьор, сценарист и журналист – 265, 287  
Исаев Младенов, Младен (7 юни 1907, с. Балювица, Берковско – 14 май 1991, София) – бълг. поет – 358

Йейтс, Уилям Бътлър (1865–1939) – ирланд. поет, есеист, критик и драматург – 237  
Йенсен, Ойген (1871–1957) – австрийски актьор и режисьор – 225  
Йержабек, Честмир (1893–1981) – чеш. писател, драматург и театрален критик – 194  
Йеснер, Леополд (1878–1945) – нем. театрален и филмов режисьор и продуцент – 225, 226  
Йоб, Игнат (1895–1936) – югосл. художник модернист, роден в Дубровник – 63  
Йовков, Йордан – ПЛ 1 – 15, 16, 18, 28, 30, 67, 153–156, 166, 177, 182–185, 189, 212, 246, 248, 249, 250, 253, 279, 300, 326, 329, 333, 340, 352, 360–362, 366, 367, 369–373, 375–377, 389

- Йончев-Крискарец, Христо Зафиров (20 март 1879, Самоков – 7 май 1950, София) – бълг. художник – 59, 69
- Йорданов Александров, Александър (р. Варна, 13 февр. 1952) – бълг. лит. историк, политик, журналист и дипломат – 9, 26, 413, 415
- Йорданов, Петър (? – 1944) – поет и лит. критик, сред най-младите сътрудници на „Златорог“. Завършва философия в Софийския университет, една година специализира в Оксфорд, две години в Рим, където защитава докторат. Умира през 1944 г. при бомбардировките над София – 48, 102, 134, 135, 171, 180, 196, 197, 296, 309, 315, 326, 329, 335, 336, 354, 357
- Йорданова, Зорка (6 дек. 1904, София – 1 септ. 1970, София) – бълг. драматична и филмова актриса – 258, 264, 279, 282, 284, 286, 287, 297
- Йосифов, Йосиф – ПЛ 4 – 67
- Йоцов, Борис – ПЛ 2 – 27, 39, 102, 125, 193, 194, 304, 317, 318, 325, 339, 356, 359, 382, 392, 395, 396, 407, 408
- 
- К. Водолей – псевд. на Константин Гълъбов – 172
- Кавалов, Янтай – вж. Попвасилев, Васил Димитров – 176
- Кавалоти, Феличе (1842–1898) – итал. политик и писател – 303
- Каварналиев, Константин Великов (15 февр. 1866, Шумен – 23 юни 1913, Дойран) – бълг. офицер, генерал-майор, участвал в Сръбско-българската, Балканската и Междусъюзническата война, в която загива – 54
- Казанджиев, Спиридон – ПЛ 2 – 7, 20, 23, 32–35, 38, 39, 41–47, 49, 59, 60, 102, 103, 154–156, 177, 306, 307, 316, 317, 326, 395, 396, 411
- Калина Малина – ПЛ 5 – 62
- Камбуров, Иван – ПЛ 2 – 75, 76, 83
- Камбуров-Фурен, Светослав – ПЛ 3 – 91, 182, 255, 290–292
- Каменова, Анна – ПЛ 5 – 21, 27, 31, 167, 168, 173–175, 180, 192, 197, 198, 204, 221–224, 232–234, 237, 239, 240, 321, 328, 333, 385, 396, 409, 410
- Кандински, Василий – ПЛ 5 – 59, 60
- Кант, Имануел – ПЛ 1 – 23, 32, 34, 36, 37, 38, 39, 61
- Капус, Франц Ксавер (1883–1966) – австрийски офицер, журналист, редактор и писател, автор на стихове, къси разкази, романи и сценарии за филми – 404
- Карабелова, Магда (8 септ. 1944, Ямбол) – лит. историк, полонист – 22
- Каравелов, Любен – ПЛ 1 – 317, 319, 321, 407
- Караджов, Димитър – ПЛ 5 – 74, 182
- Караджова, М. – 302, 320
- Караиванов, Георги Иванов – ПЛ 4 – 102, 134, 136, 172, 255, 348
- Каракостова, Антония (1945–2020) – бълг. драматург и театровед – 219
- Каралийчев, Ангел – ПЛ 2 – 30, 31, 62, 66, 121, 165, 166, 232, 304, 305, 308, 312, 321, 333, 354, 358, 366, 375, 387, 389
- Каралийчева, Вела (по баща Вела Ушева) – актриса в Народния театър от 1925 до 1929 г. и съпруга на Ангел Каралийчев – 232
- Карамихайлова, Елена (6 дек. 1875, Шумен – 30 апр. 1961, София) – художничка, живописец, сред първите жени-художнички у нас – 55
- Каранфилов, Ефрем – ПЛ 1 – 329
- Карима, Ана – ПЛ 1 – 311

- Карова, Нели (19 дек. 1911, Плевен – 17 дек. 2003, САЩ) – бълг. оперна певица сопран и вокален педагог – 239
- Карпаров, Александър Маринов (2 март 1904, Тополовград – 1983) – бълг. писател и учен-бактериолог, професор, родственик на проф. Марин Дринов. Учи медицина в Италия. Пише разкази и ги печата в бълг. и итал. литературни издания. Посвещава всичките си сили за създаването на ваксина срещу бяса и за ранната му профилактика. От 1955 до 1983 г. е първият български експерт по вирусните заболявания в Световната здравна организация – 172
- Карсавина, Тамара (1885–1978) – рус. балерина – 91
- Касабова, Офелия – старозагорска поетеса, издала една-единствена стихосбирка (1942) – 102, 134, 136
- Каспар, Хайнрих – преподавател по нем. език в Свищов, сътрудник на сп. „Златогор“ – 395, 397
- Каспрович, Ян – ПЛ 3 – 104, 391, 392, 394
- Касърова, Люба Франтишек (Сплитекова) – ПЛ 1 – 358
- Катаев, Валентин – ПЛ 5 – 280
- Кахане, Артур (1872–1932) – евр. писател и драматург – 198, 213
- Качалов, В. – ПЛ 5 – 219, 225
- Кей, Лизан – американска танцьорка – 96
- Кенеди, Маргарет (1896–1967) – англ. романистка и драматург – 233, 289, 290
- Кирил и Методий – вж. Кирил Философ и Методий – 42, 46
- Кирил Философ – ПЛ 1 – 42, 46
- Кирилов, Иван – ПЛ 1 – 370
- Кирков, Васил Киров – ПЛ 1 – 269, 295, 315
- Кирчев, Атанас – ПЛ 3 – 315
- Кирчева, Олга (23 май 1903, София – 11 дек. 1978, София) – актриса – 202, 255
- Киселинчев, Пандо – ПЛ 5 – 51
- Кисимов, Константин (16 апр. 1897, Търново – 16 авг. 1965, Балчик) – театрален и филмов актьор – 202, 263, 297
- Клайст, Хайнрих фон – ПЛ 3 – 260
- Клепер, Йохан (1903 – 1942) – нем. писател, поет, журналист – 100, 215
- Клинчаров, Иван – ПЛ 1 – 26
- Кнауер, Коста – ПЛ 1 – 16, 300
- Ковачевич, Божидар (1902–1990) – сръбски поет, есеист, преводач – 408
- Кожухаров, Никола – ПЛ 4 – 51, 52
- Кожухаров, Тодор – ПЛ 4 – 135
- Кокошка, Оскар – ПЛ 5 – 60
- Кокто, Жан (1989–1963) – фр. поет, писател, дизайнер, художник, скулптор, сценарист, актьор и режисьор – 234, 405
- Комисаржевска, Вера (1864–1910) – рус. актриса, основала театър „Вера Комисаржевская“ в Санкт Петербург (1904) – 207, 275
- Конопницка, Мария – ПЛ 1 – 22
- Константинов, Алеко – ПЛ 1 – 27, 256, 321–323, 331, 344, 365, 397
- Константинов, Георги (Г. Гогов) – ПЛ 1 – 29, 46, 106, 113, 126, 143, 154, 157, 170, 187, 188, 195, 210, 300, 308, 315, 317, 329, 333, 340, 352, 354, 356, 357, 366, 377, 378, 384, 388, 395
- Константинов, Константин – ПЛ 1 – 16, 19, 106, 170, 173, 187, 188, 210, 294, 300, 333, 351, 352, 356, 366, 374, 384, 395

Константинова, Елка – ПЛ 3 – 114  
 Консулова-Вазова, Елисавета – ПЛ 3 – 20, 55  
 Копо, Жак (1879 – 1949) – фр. актьор, режисьор и драматург – 231–234  
 Коракас, Аргис – гр. преводач на бълг. поезия (Ел. Багряна), редактор на антологията „Съвременни български прозаисти“ (Атина, 1940), сътрудник на сп. „Нея Естия“ – най-старото литературно издание в Гърция, което излиза до днес – 360  
 Коралов, Емил – ПЛ 2 – 132, 171, 384–386, 388, 389  
 Корней, Пиер – ПЛ 1 – 182, 186, 190, 234, 257, 259, 403  
 Костич-Селем, Милица (1901–1983) – *enfant terrible* на сръбската лирика, значим представител на сръбския литературен авангард – 408  
 Костов, Стефан Лазаров – ПЛ 2 – 30, 89, 189, 241, 246, 248, 251–253, 288  
 Красински, Зигмунд = Крашински, Зигмунд – ПЛ 3 – 194  
 Красински, Славчо – ПЛ 4 – 102, 103, 134, 138, 139, 253, 254, 333, 357, 358,  
 Краснополска, Екатерина – театр. актриса, рус. емигрантка, съпруга на Н. О. Масалитинов – 198, 201, 202  
 Краснополски, д-р П. – драматург – 275  
 Кратина, Валерия (1892–1983) – нем. балерина и хореограф – 92  
 Крейг, Едуард Гордън (1872–1966) – англ. режисьор, театрален теоретик, сценограф, реформатор на театъра на ХХ в. – 200, 206, 208, 217, 242  
 Крел, Макс (1887–1962) – нем. писател – 412  
 Кремен, Михаил – ПЛ 1 – 20, 170, 171  
 Крински, Адам Антони (1844–1932) – пол. езиковед, славист, полонист – 23  
 Крония, Артуро (1896–1967) – итал. славист – 125, 303, 411  
 Кроче, Бенедето – ПЛ 2 – 32, 39, 40, 409  
 Кръстев, Кирил (К. К.) – ПЛ 2 – 42, 47, 48, 67, 70, 82, 99, 176, 257, 410  
 Кръстев, Кръстьо, д-р – ПЛ 1 – 9, 13, 19, 20, 35, 41, 178, 191, 250, 256, 315, 316, 317, 322, 368, 413, 414  
 Кръстев, М. – вер. Михаил Котов Кръстев (1877, Пирот – 1956, София) – художник-график, брат на литературния критик д-р Кр. Кръстев – 55  
 Кузмин, Михаил Алексеевич (1872–1936) – рус. поет, писател и преводач – 393  
 Кунев, Трифон – ПЛ 1 – 20, 30, 316, 339, 340, 358  
 Кунчев, Божидар (р. 28 септ. 1948, Добрич) – лит. историк, критик и университетски преподавател, професор – 145–147, 149, 150  
 Кунчева, Рая – РНБЛ<sup>4</sup> – 311  
 Купер, Емил (1877 – 1960) – рус. диригент и цигулар от англ. произход – 85  
 Кърджиев, Драган Николов (4 ноем. 1896, Париж – 11 апр. 1968, София) – оперен режисьор, един от основателите на Русенската опера, педагог – 50, 72–75, 84–88, 90, 91, 100  
 Кърклец, Густав (1899–1977) – хърв. преводач от немски, руски, словенски, чешки. Един от най-важните хърватски книжовници на ХХ в. – 408  
 Кърлежа, Мирослав (1893–1981) – хърв. писател – 408  
 Кършовски, Преслав (7 апр. 1905, София – 25 февр. 2003, София) – бълг. художник, живописец и график – 260  
 Кърчев, Димо – ПЛ 1 – 23, 35, 301, 368  
 Кьосев, Александър – РНБЛ – 125

<sup>4</sup> Речник по нова българска литература (1878–1992). – София, 1994.



- Лабан, Рудолф фон (1879–1958) – нем. балетист и теоретик на танца – 92, 96
- Лавренов, Цанко – ПЛ 3 – 255
- Лазаркевич, Вадим (1895–1963) – рус. художник, живял и работил в България – 61
- Лазаров, Иван Стефанов – ПЛ 3 – 18, 19, 50, 51, 55, 62, 67, 68, 94, 176, 312
- Ламар – ПЛ 4 – 349
- Ламартин, Алфонс дьо – ПЛ 1 – 368
- Ланг – фр. пианист – 82
- Ланге, Карл Георг (1834–1900) – дат. лекар и психолог – 41
- Лангер, Франтишек (1888–1965) – чеш. драматург от еврейски произход, сценарист, есеист, литературен критик, публицист и военен лекар – 277
- Ландсбергер, Франц (1883–1964) – холанд. историк на изкуството – 59, 60, 329, 397
- Ласло, Фодор (1898–1978) – унг. писател, журналист, драматург, сценарист – 50, 265
- Латанци, Г. (Дж.) – итал. професор, редактор в сп. Rivista di cultura letteraria-scientifica-artistica – 359
- Лейди Грегъри (Изабела Огъста Грегъри) (1852–1932) – ирланд. драматуржка, фолклористка – 237
- Ленков, Борислав – писател, шурей на Вл. Василев – 11
- Ленкова, Цвета Маринова (4 май 1940, с. Джурово, Софийско) – преводач от руски, арабски, египетски, испански, чешки – 18, 264
- Леопарди, Джакомо – ПЛ 1 – 410
- Лесинг, Г. Е. – ПЛ 1 – 226
- Лилиев, Николай – ПЛ 1 – 7, 14–16, 18, 20, 21, 27, 29, 30, 77, 88, 102–104, 113–116, 119, 130–132, 134, 136, 141–144, 152, 179, 182, 186, 190, 260, 281, 299, 300, 313, 324–326, 332, 333, 337–340, 354, 355, 360, 367, 373, 376, 389, 392, 394, 396–404, 407, 410
- Линдер, Макс (1883–1925) – фр. актьор, сценарист и режисьор, определян като „първата международна кинозвезда“ – 215
- Линен, Роберт (1920–1944) – фр. актьор, дете звезда на фр. кино, участник в Съпротивата – 235
- Ли-По (Ли Бо) (701–762) – кит. поет от епохата Тан, определен като най-значителния в кит. литература – 134, 392
- Личеноски, Лазар (1901–1964) – макед. художник – 63
- Лонгфелоу, Х. – ПЛ 1 – 308
- Лорансен, Мари (1883–1956) – фр. художничка – 64
- Лорънс, Д. Х. – ПЛ 4 – 409
- Лоски, Николай (1870–1965) – рус. философ – 39
- Лудвиг, Емил (1881–1948) – нем. писател, известен биограф – 371
- Лукова, Вера (1 март 1907, Пловдив – 7 дек. 1974, София) – бълг. художничка – 70
- Лъкатник, Михаил – РНБЛ – 102, 134, 137
- Любокрас – псевд. на Н. Марангозов – ПЛ 4 – 139
- Людеке, Хайнц (Ханс) – нем. музиколог – 92
- Лютков, Михаил Иванов (15 май 1887, Пловдив – 25 апр. 1965, София) – художник живописец – 18, 20

- Мавродинов, Никола М. – ПЛ 1 – 61, 62, 63, 65
- Маджаров, Михаил (М.; Ив. М-в; М. М-ов) – ПЛ 1 – 167, 173, 174, 177, 221, 302, 326
- Мазон, Андре – ПЛ 3 – 21, 22, 327
- Майерова, Мария – чеш. балетмайстор – 92
- Майерхолд, Всеволод (1874–1940) – рус. и съветски театрален режисьор, актьор и театрален продуцент – 206–208, 222–225
- Макензи, Роланд – драматург – 233
- Маклиамойър, Майкъл (1899–1978) – британско-ирландски актьор, драматург, импресарио, писател, поет и художник – 237
- Макси, Макс (1895–1971) – рум. художник, сценограф – 64
- Максимович, Десанка (1898–1953) – сръбска писателка, член на Сръбската академия на науката и изкуствата – 408
- Маларме, Стефан – ПЛ 1 – 143, 338
- Малеев, д-р Ив. – ПЛ 5 – 20
- Мамели, Гофредо – ПЛ 3 – 303
- Ман, Клаус (1906–1949) – нем. писател и публицист, автор на романи, разкази, пиеси, критика и есета – 229
- Ман, Хайнрих (1871–1950) – нем. писател, автор на романи, новели, разкази, есета, мемоари – 402
- Манделщам, Осип – ПЛ 4 – 393
- Мандиков, Асен Иванов (?; Плевен – нач. на 80-те г. на XX в., Мюнхен) – журналист, лит. критик, емигрант – „изменник на родината“ по време на комунистическата власт в България, новинар в бълг. секция на радио „Свободна Европа“ през 50-те г. на XX в., по-късно неин зам.-директор – 149, 352, 353, 354, 357, 358, 388
- Мандов, Дечко (17 ноем. 1886, с. Ачларе, Карнобатско – 26 юли 1969, София) – художник живописец – 51
- Манинг, Кларънс (Clarence Manning) (1893–1972) – славист в Колумбийския университет – 240
- Манов, Емил – РНБЛ – 149–152
- Манолов, Христо (1 апр. 1900, Казанлък – 8 ноем. 1953, София) – композитор и диригент – 93
- Маразов, Тодор Русев (2 ян. 1905, Павел баня – 13 септ. 1975, Виена) – оперен певец – тенор, представител на стила белканто – 90
- Марангозов, Николай – ПЛ 4 – 31, 102, 103, 140, 141, 149
- Маринети, Филипо Томазо – ПЛ 3 – 60
- Маринов, Никола – ПЛ 3 – 55
- Марк, Франц (1880–1916) – нем. художник експресионист – 60
- Марков, П. А. (1897–1980) – рус. съветски театрален критик и теоретик, режисьор, педагог – 223, 224
- Мартиноски, Никола (1903–1973) – макед. художник – 63
- Марцински, Георг – автор на книгата „Експресионистичният метод в живописа. Изкуството на съвременна Европа“ – 60
- Масалитинов, Николай Осипович (28 авг. 1880, Харков, Русия – 22 март 1961, София) – театрален деец, артист и режисьор от руски произход с голям принос за развитието на бълг. театър – 154, 183, 185, 201, 202, 212, 218, 219, 240, 244, 247, 248, 250–252, 254, 257–260, 263, 264, 271, 272, 274, 277, 279, 280, 283, 284, 286, 287, 289, 294, 403

- Масне, Жул (1842–1912) – фр. композитор – 85
- Матеев Вълчов, Васил (8 дек. 1844, Жеравна, Сливенска обл. – 23 авг. 1923, София) – баща на лит. критик Владимир Василев. Учи при Сава Филаретов, до Освобождението се занимава с търговия, след Руско-турската война заема различни длъжности в съдебната система в различни градове на страната. – 13
- Матеев, Пантелей – ПЛ 5 – 358
- Матис, Анри (1969–1954) – фр. художник и скулптор – 65, 207
- Матлиев, М. – преводач от нем. ез. – 226, 227
- Мацини, Джузепе (1805–1872) – итал. юрист, философ, политически активист – 302
- Машев, Георги (1 ян. 1887, Пазарджик – 10 авг. 1946, София) – карикатурист и художник, илюстрирал диаволични и мистични сюжети и теми – 52
- Маяковски, Владимир – ПЛ 2 – 238
- Медени, Мария (1769–1821) – австрийска балерина – 96
- Мелникова-Папоушкова, Надежда Филаретовна (1891–1978) – публицист, белетрист, изкуствовед, историк на литературата и на анархизма, емигрантка. –
- Мелцер, А. – нем. художник – 63
- Мережковски, Дмитрий С. – ПЛ 1 – 188
- Мериме, Проспер – ПЛ 1 – 231
- Меркантини, Луиджи (1821–1872) – итал. поет и революционер – 303
- Меркер, Фридрих (1893–1985) – нем. писател, есеист, театрален критик и публицист – 330, 337
- Метерлинк, Морис – ПЛ 1 – 192, 206, 231, 245, 268, 295
- Методий – ПЛ 1 – 42, 46
- Мехлемова, Люлина – поетеса, дъщеря на Илина Петрова и внучка на художника Никола Петров – 138
- Мецингер, Жан (1883–1956) – фр. художник – 60
- Мечкаров, Йордан – ПЛ 1 – 97, 192
- Мешков Иван – ПЛ 1 – 122, 339, 357, 375, 394
- Микеланджело Буонароти – ПЛ 1 – 59
- Милев, Гео – ПЛ 1 – 25, 27, 111, 137, 139, 140, 160, 192, 266, 329, 330, 337, 349, 351
- Милев, Иван – ПЛ 5 – 53, 58, 59, 206, 278
- Миленков, Ал. – сценограф – ПЛ 5 – 90, 282
- Миленкова, Чайка = Миленкова-Маринова, Чайка-Манон – преводач от френски – 358
- Миличевич, Живко – сръбски журналист и литератор – 408
- Миличич, Сибе (1886–1944) – сръбски литературен критик – 408
- Милтън, Джон – ПЛ 1 – 409
- Минков, Светослав – ПЛ 2 – 31, 168, 175, 210, 333, 366, 375, 383, 386, 387, 412
- Миркович, Никола (1903–1951), сръбски литературен критик, есеист, преводач – 396, 408
- Мирчев Мирев, Иван – ПЛ 4 – 102, 134, 136, 144, 353, 357, 358
- Михайлов, Б. – ПЛ 2 – 242, 259
- Михайлов, Георги – ПЛ 1 – 117, 395
- Михайлов, Николай – вж. Лилиев, Николай
- Михайлов, Панчо – ПЛ 2 – 123
- Михайловски, Стоян – ПЛ 1 – 322, 323, 334, 360
- Михалчев, Димитър Г. – ПЛ 1 – 39
- Михел, Артур – балетен критик – 96

- Михов, Атанас – ПЛ 5 – 55, 59  
 Михов, д-р Никола – ПЛ 1 – 20  
 Мицкевич, Адам – ПЛ 1 – 22, 194, 242  
 Мишайков, Димитър – ПЛ 3 – 20  
 Младенов, Петър (5 май 1887, София -1978) – художник, известен главно с градските си пейзажи, акварели. През 1931 година е сред основателите на Дружеството на новите художници – 63  
 Младенов, Стефан – ПЛ 1 – 21, 30, 125, 301, 304, 327, 394, 395  
 Модилиани, Амедео (1884–1920) – итал. художник и скулптор, работил във Франция – 64  
 Моиси, Алесандро (1879–1935) – австрийски театрален актьор ат албански произход – 199, 221  
 Мойси, Алесандръ – вж. Моиси, Алесандро  
 Молиер, Жан-Батист – ПЛ 1 – 182, 186, 187, 195, 231, 232, 266, 273, 274, 288, 292, 403  
 Молнар, Ференц – ПЛ 3 – 287–289, 291  
 Момберт, Алфред – ПЛ 5 – 397  
 Моран, Пол (1888 – 1976) – дипломат, поет, писател, драматург – 405, 411  
 Морозов, Петър – ПЛ 3 – 51  
 Морсели, Ерколе (1882–1921) – итал. писател и драматург – 195  
 Моцарт, В. А. – ПЛ 1 – 92  
 Мочулски, Константин – ПЛ 3 – 392  
 Моъм, Съмърсет (1874–1965) – англ. белетрист и драматург – 276  
 Мусаков, Иван – журналист и писател хуморист, автор на две книги с хум. разкази, редактор във в. „Стършел“, уволнен през 1961 г. за антипартийна дейност – 14  
 Мусиняк, Леон (1890–1964) – фр. теоретик на киното – 206, 207  
 Мусоргски, Модест (1839–1881) – рус. композитор – 77, 78, 84, 85  
 Мутафов, Алесандръ Н. – ПЛ 2 – 55  
 Мутафов, Константин – ПЛ 2 – 177, 295  
 Мутафов, Чавдар П. – ПЛ 3 – 49, 56, 58, 163–165, 167, 366, 370, 378, 380–383, 387, 412  
 Мутафчиев, Петър – ПЛ 3 – 319  
 Мутафчиева, Вера – РБЛ 2 – 127  
 Мушанов, Н – ПЛ 2 – 178  
 Мюсе, Алфред дьо – ПЛ 1 – 232, 234  
 Мютел, Лотар (1896–1964) – нем. режисьор, киноактьор – 229, 230
- Назор, Владимир (1876–1949) – хърв. поет, писател, преводач и хуманист. Едно от най-разпознаваемите хърватски имена в литературата по света. – 408  
 Найденов, Асен (12 септ. 1899, Варна – 10 септ. 1995, София) – бълг. оперен диригент – 87  
 Найденов, В. – художник – 51  
 Найденова-Стоилова, Ганка – ПЛ 3 – 180, 186, 187, 192, 229, 314  
 Наполеон I Бонапарт – ПЛ 1 – 283, 335  
 Настасиевич, Момчило (1894–1938) – сръбски поет, който внася модернистичното звучене в сръбската поезия между двете войни – 408  
 Наумов, Петко – ПЛ 5 – 88  
 Недева, Златина Иванова (26 ноем. 1878, Трявна – 21 май 1941, София) – бълг. актриса и режисьор – 279, 280, 286, 315

- Неделчев, Михаил – ПЛ 3 – 121, 129–131
- Недкова, Вера Тодорова (16 ноем. 1908, Скопие – 7 юли 1996, София) – бълг. художничка – 54, 70
- Недялков, Христо – ПЛ 3 – 316
- Незвал, Витеслав (1990–1998) – чеш. писател, художник, преводач, композитор, журналист, лидер на чешкия лит. авангард – 158, 238, 407, 408
- Немет, д-р Антал (1903–1968) – унг. режисьор, театрален теоретик, проф. – 242
- Немиров, Добри (псевд. на Добри Харалампиев Зарафов) – ПЛ 1 – 267, 352, 385
- Немирович-Данченко, В. И. – ПЛ 1 – 219, 223
- Ненов, Димитър Стефанов (19 дек. 1901, Разград – 30 авг. 1952, София) – пианист, композитор, муз. педагог, архитект и общественик. – 75
- Несторов, Хераклит Иванов (17 дек. 1896, Море-сюр Лоан, Франция – 1940, Берлин, Германия) – композитор, цигулар, диригент. Бащата му е българин, а майка му е писателката Елза Асениева, германка. Хераклит Несторов учи композиция в Академията за музика във Виена при Далкрьоз и Бонети (1912–1915). При обявяването на Първата световна война известно време живее в София, където създава някои свои творби. През 1920 г. се установява във Виена, където за кратко време е диригент на Виенската филхармония и опера. От 1921 г. е цигулар във Виенската филхармония и същевременно активно композира. Загива по време на бомбардировките в Берлин. Точната дата на смъртта му не е известна. Автор е на значителен брой оркестрови и камерни произведения; пиеси за пиано; песни; театрална музика и др. Стилистически творчеството му е свързано с френския импресионизъм. – 19, 75
- Нижинска, Бронислава (1891–1972) – полска балерина и хореограф – 92
- Николаев, майор Н. – 20
- Николаев, Н. П. – докторант по право в Париж – 231
- Николаевич, Душан С. (1885–1961) – сръбски журналист, литературовед, драматург – 238
- Николов, Андрей – ПЛ 2 – 54, 62
- Николов, Малчо – ПЛ 2 – 19, 23, 29, 30, 299, 300, 302, 305–310, 312, 317, 318, 329, 332, 333, 345, 352, 354, 357, 360, 365, 375, 376, 385, 394, 411
- Николов, Минко – ПЛ 1 – 9
- Николов, д-р Т. (1875–1923) – ботаник – 312
- Николова, Видка (р. 31 ян. 1946, Пловдив) – лит. историк – 129, 355
- Николова Мечанова, Камелия (р. 1959) – театровед, театрален изследовател и театрален критик – 286
- Нимура, Йеихи (1897–1979) – японски танцьор и хореограф – 96
- Ницше, Фридрих – ПЛ 1 – 32–34, 36, 41, 44, 47, 307, 310, 397
- Новалис (псевд. на Фридрих Филип Леополд барон фон Харденберг) – ПЛ 5 – 368
- Нонев, Богомил (17 февр. 1920, София – 15 апр. 2002, София) – писател, журналист, дипломат – 140, 149, 302, 321, 329, 341, 358, 389
- Нушич, Бранислав – ПЛ 2 – 190, 238, 264, 288
- О'Нийл, Юджийн (1888–1953) – амер. писател, драматург – 197, 198, 236, 283, 285, 288
- Обрешков, Бенчо Йорданов (27 апр. 1899, Карнобат – 8 апр. 1970, София) – художник живописец – 54, 59, 62, 67, 70

- Огнянов, Сава – ПЛ 1 – 20, 269, 272, 273, 277, 279, 281, 286, 292, 296
- Олеша, Юрий (1899–1960) – рус. писател – 394
- Омарчевски, Стоян – ПЛ 2 – 160
- Онегер, Артур (1892–1955) – швейц. композитор, един от най-значимите симфонисти на ХХ век – 94
- Ортега-и-Гасет, Хосе (1883–1955) – исп. философ, социолог и есеист – 32, 36, 39, 41
- Осипов, Йосиф (22 септ. 1881 – 1976?) – бълг. театрален режисьор – 275
- Островски, А. Н. – ПЛ 1 – 219, 221, 245, 275, 280
- Офенбах, Жак – ПЛ 4 – 83
- Охлопков, Н. П. (1900–1967) – съветски актьор, театрален и кинорежисьор – 223
- 
- Павлов, Тодор – ПЛ 2 – 121, 312, 341–344
- Павлов-Павлето, Георги (31 авг. 1913, Чипровци – 29 юли 1995, София) – художник и художествен критик – 67
- Паничерски, Александър – писател, преводач от нем. – 123, 172
- Пантелеев, Димитър – ПЛ 3 – 101, 123, 333, 348, 366, 408
- Панчев, Д. (Димитър Панчев Кардашев) (1884, Русе – 7 окт. 1962, София) – учител, писател, живописец, художествен критик – 62
- Паньол, Марсел (1895–1974) – фр. писател, драматург и режисьор – 263, 282
- Пападиамандис, Александрос (1851–1911) – гр. романист, автор на къси разкази и поет – 412
- Папазов, Георги (Жорж) – ПЛ 5 – 54, 67, 68
- Папини, Джовани (1881 – 1956) – итал. писател, журналист и философ – 371, 410
- Паскалев, Александър – ПЛ 1 – 7, 17, 18, 123, 312, 313, 316
- Паскин, Жул (Юлиус Мордекай Пинкас) (1885–1930) – художник космополит – евр., бълг., амер., фр. живописец и график от Парижката школа – 64
- Пата, Йозеф – чеш. учен славист, познавач на бълг. литература, изследовател на среднобългарските паметници – 22, 310, 327
- Паткош, Георги (1906 – 1970) – унг. сценарист и режисьор – 241
- Пеев-Плачков, Иван – ПЛ 1 – 177
- Пенев, Боян – ПЛ 1 – 13–16, 20–23, 27–29, 76–78, 102, 103, 109, 110, 113, 115, 125, 142, 194, 299, 302–304, 306, 311, 312, 321, 322, 326, 327, 331, 344–347, 356, 359, 360, 365, 366, 368, 382, 389, 394–396, 411, 414
- Пенков, Иван – ПЛ 5 – 67, 206, 273, 276, 278, 285, 289
- Пенчева, Радка (р. 14 февр. 1960, В. Търново) – лит. историк – 102, 144
- Перо, Шарл (1628–1703) – фр. писател и фолклорист, един от създателите на приказката като литературен жанр – 235
- Перфанов, Иван – лит. критик, активно сътрудничил на сп. „Златорог“. Печата белетристични произведения в сп. „Пламяк“ – 60, 180, 192, 193, 198, 225, 226, 396
- Петева, Евдокия Василева (21 март 1901, Шумен – 5 март 1980, Самоков) – учен – етнограф, съпруга на проф. Богдан Филев – 63
- Петканов, Константин – ПЛ 2 – 161, 162, 174, 329, 333, 384, 385
- Петров, Анастас (1 септ. 1899, Добрич – 26 дек. 1978, София) – балетист и балетмайстор, един от основоположниците на бълг. балет – 85
- Петров, Боян (24 ноем. 1902, София – 26 май 1971, София) – бълг. художник живописец – 70
- Петров, Емил – РБЛ 3 – 358



- Петров, Здравко – ПЛ 2 – 10, 149, 150
- Петров, Илия (6 юли 1903, Разград – 18 май 1975, София) – бълг. художник портретист – 66
- Петров, Кирил (6 ян. 1897, с. Сталийска махала, Монтанско – 1979) – художник живописец – 54
- Петров, Никола – ПЛ 3 – 59, 137, 296
- Петрова, Анна (Анна Петрова-Драгиева) (Добрич, 1913 – ?) – поетеса – 102, 134, 137, 358
- Петрова, Илина (1910, София – 1981) – поетеса, член на Клуба на българските писателки (1930–1944) – 102, 103, 134, 137, 138, 296, 297, 392
- Петрович, Петър С. – 238
- Петрович, Растко (1898–1949) – сръбски поет, романист, пътеписец, есеист, етнограф, литературен критик, изкуствовед, надарен график, кинооператор и фотограф – 408
- Петрунов, Александър – редактор и преводач, с изключителна заслуга за публикуването и популяризирането на творчеството на Александър Вутимски – 149, 151
- Петьофи, Шандор – ПЛ 1 – 302
- Пехливанов, Йордан – съпруг на рус. актриса Вера Пушкарьова-Пехливанова – 202
- Пехщайн, Макс (1881–1955) – нем. художник – 59, 60
- Пизакане, Карло (1818–1857) – итал. революционер и обществен деец – 303
- Пикасо, Пабло (1881–1973) – исп. художник и скулптор, живял и творил във Франция – 64
- Пинеро, Артър (1855–1934) – англ. актьор, драматург и режисьор – 298
- Пинтев, Л. – прев., вер. Пинтев, Любен – ПЛ 4 – 411
- Пинтус, Курт (1886–1975) – нем. журналист и критик – 330
- Пипков, Любомир (1904–1974) – композитор – 75, 88
- Пирандело, Луиджи – ПЛ 4 – 39, 41, 195–197, 226, 232, 234, 238, 262, 286
- Пиро, Никола де – глав. ред. на итал. списание Scenariò – 205
- Пискатор, Ервин (1893–1966) – нем. режисьор и театрален продуцент – 226, 227
- Питоев, Георгий (Жорж) (Питоян Геворг Ованесович) (1885–1939) – рус. и фр. актьор и театрален режисьор с арменски произход – 232–235, 263
- Питоева, Людмила (1895–1951) – фр. актриса от рус. произход, съпруга на Георгий Питоев – 232, 235
- По, Едгар А. – ПЛ 1 – 143, 395
- Подашевски, А. Н. – рус. композитор, работил в Народния театър – 294
- Подвързачов, Димитър – ПЛ 1 – 15, 16, 20, 30, 102, 114, 115, 182, 186, 274, 275, 301, 340
- Полянов, Владимир – ПЛ 2 – 30, 31, 123, 138, 171, 182, 185, 333, 384, 385, 387
- Понкиели, Амилкаре (1834–1886) – итал. композитор – 90
- Попвасилев, Васил Димитров (Янтай Кавалов) (15 февр. 1904, с. Проглед, Пловдивско – 19 май 1971, Пловдив) – бълг. писател, учител, общественик, кооперативен и читалищен деец – 176
- Попвасилев, Стефан В. – ПЛ 2 – 301, 308, 322, 323
- Попдимитров, Емануил – ПЛ 2 – 321, 333, 339, 341, 357, 394
- Попов, Асен (24 ян. 1895, с. Пордим, Плевенска обл. – 6 март 1976, София) – бълг. художник – сценограф, график и живописец – 259

- Попов, д-р Атанас (1904, с. Михайлово, Врачанска обл. – 1991, София) – защитава докторат по философия в Германия, последовател на Димитър Михалчев; депутат в XXV ОНС, два пъти осъждан от комунистическия режим – 32, 38, 39
- Попов, Иван – ПЛ 1 – 256
- Попов, Сашо (Саша) (12 юли 1899, Русе – 12 авг. 1976, Лос Анджелис, САЩ) – диригент и цигулар, професор – 20, 73
- Попов, Христо (23 септ. 1891, Сливен – 16 ян. 1970) – оперен и оперетен режисьор – 86, 90
- Попова, Фани (Попова - Мутафова, Фани) – ПЛ 1 – 18, 88, 163, 167, 196, 333, 366, 412
- Попович, Бранко (1882–1944) – югосл. художник и худ. критик, член на групата на белградските художници модернисти „Облик“ – 63
- Попович, Йован Стерия – ПЛ 1 – 238
- п. Филипов, Н. – вж. Попфилипов, Н.
- Попфилипов, Н. – ПЛ 1 – 172
- Порто-Риш, Жорж де (1849–1930) – фр. драматург и романист – 281
- Прахов, Асен – ПЛ 2 – 329
- Прево, Жан (1901–1944) – фр. писател, литературовед и журналист – 400
- Прево, Франсоаз (1680–1741) – фр. балерина – 96
- Пронашко, Андрей (1878–1961) – полски художник и сценограф, един от създателите на авангардисткото течение „формизъм“ в Полша през 20-те години на XX в. – 243
- Протич, Андрей – ПЛ 1 – 58, 59
- Пруст, Марсел (Валентин Луи Жорж Еужен Марсел Пруст) (1871–1922) – фр. романист, поет, есеист – 402
- Пу Сунг Лин (1640–1715) – китайски писател – 318
- Пундев, Васил – ПЛ 1 – 14, 19, 20, 30, 59, 102, 103, 112, 187, 299, 300, 301, 307, 319, 320, 326, 328, 345, 346, 356
- Пушкарьова, Вера (Вера Василевна Пушкарьова-Пехливанова) (1871–1942) – рус. актриса, театрална критичка и педагожка, от 1920 г. живееща в България, автор на множество театрални рецензии – 198, 202
- Пушкин, А. С. – ПЛ 1 – 41, 392, 393
- Рабадан, Воймил (1909–1988) – хърв. писател, драматург, режисьор, театровед и преводач – 288
- Равел, Морис (1875–1937) – фр. композитор и пианист – 78, 94
- Радев, Иван – ПЛ 1 – 15
- Радев, Симеон Тр. – ПЛ 1 – 239, 368
- Раденкович, Душан – сръбски актьор – 242
- Радичевич, Бранко – ПЛ 1 – 396
- Радославов, Иван – ПЛ 1 – 27, 29, 142, 367–369
- Радославов, Цветан – ПЛ 1 – 33
- Разцветников, Асен – ПЛ 2 – 18, 30, 31, 102–104, 120–123, 127–132, 134, 149, 182, 186, 283, 312, 333, 337, 348, 354, 355, 392, 395, 403
- Райнов, Богомил – РБЛ 2 – 101–104, 133, 134, 145, 357, 358
- Райнов, Д. Б. – студент по право в Рим – 197

- Райнов, Николай – ПЛ 1 – 19, 20, 30, 33, 47–49, 52, 57, 60, 61, 66, 102, 103, 118, 145, 160, 161, 172, 187–189, 197, 198, 203, 204, 333, 317, 318, 329, 356, 357, 365, 367, 370, 371, 375, 380, 387, 389, 404–406
- Райнов, Стоян – ПЛ 5 – 54
- Райнхард, Макс – ПЛ 3 – 190, 206, 213, 221, 225, 226, 229, 230, 240, 276, 285, 292, 293
- Райс, Елмер (1892–1967) – амер. драматург – 265
- Райчев, Георги – ПЛ 1 – 15, 16, 18, 20, 31, 90, 159, 160, 166, 182, 185, 187, 188, 300, 312, 318, 333, 340, 369, 370–372, 376, 377, 387, 389
- Райчев, Петър – ПЛ 3 – 85, 90
- Ракитин, Никола – ПЛ 1 – 30, 31, 102, 103, 118–120, 134, 182, 185, 337, 340, 352, 356, 394
- Раковски, Георги С. – ПЛ 1 – 317, 318
- Ралин, Радой (Димитър Стефанов Стоянов) (22 апр. 1923, Сливен – 21 юли 2004, София) – поет и писател, сатирик – 145, 147, 150
- Ралчев, Милко – ПЛ 4 – 21, 27, 195, 392, 396, 409, 410
- Ран Босилек – ПЛ 3 – 61, 318
- Расин, Жан – ПЛ 1 – 231
- Рахманинов, Сергей (1873–1943) – рус. композитор, пианист и диригент – 78
- Рачева, Бисерка (р. 30 май 1954, Шумен) – лит. критик и историк, есеист и преводач – 397
- Рашенов, Александър Христов (1892, Дряново – 4 апр. 1938, София) – архитект, историк на българската архитектура, реставратор; ръководител на нелегалното българско националноосвободително движение в Добруджа след Ньойския договор от 1919 г. – 71
- Ребер, Ханс – 193
- Реймонт, Владислав – ПЛ 5 – 23
- Ремизов, Алексей (1877–1957) – рус. белетрист, драматург и поет. От 1921 г. е в емиграция – живее в Германия и Франция – 294
- Ренан, Жозеф Ернест – ПЛ 1 – 371
- Рено, Мадлен (1900–1994) – фр. театрална и филмова актриса, заедно със съпруга си Жан-Луи Баро основават театр. компания Рено-Баро – 234
- Рилке, Райнер Мария – ПЛ 4 – 104, 190, 208, 392, 397, 403, 404
- Римски-Корсаков, Николай (1844–1908) – рус. композитор – 78, 84
- Ристич, Марко (1902–1984) – основният идеолог на сръбския сюрреализъм от междувоенния период – 408
- Рицос, Янис (1909–1990) – гръцки поет, артист – 158
- Рода-Рода, Александър (с рождено име Шандор Фридрих Розенфелд) (1872–1945) – австрийски писател, публицист, актьор и преводач – 397
- Родег, Май – 229
- Роден, Огюст – ПЛ 4 – 404
- Розанов, Василий В. (1856–1919) – рус. религиозен философ, лит. критик и публицист – 274
- Романски, Любомир Стоянов (21 ян. 1912, София – 9 юни 1989, Гелзенкирхен, Германия) – българо-немски диригент от световна величина; основател и първи завеждащ колекцията с грамофонни записи на българското радио; диригент на Франкфуртската опера; оглавява хора на Франкфуртската певческа академия (1946 – 1985) – оркестъра на Кьолнското радио и др. – 80, 82, 84, 86, 89, 90, 92
- Романски, Ст. – ПЛ 1 – 301

- Ромен, Жул (1885–1972) – фр. писател, поет и драматург, основател на литературното движение унанимизъм – 283, 392, 410
- Росен, Петко (псевд. на Петко Георгиев Чорбаджиев) – ПЛ 1 – 170, 171, 173, 175, 178, 317, 319, 321
- Роси, Корадо – итал. литературен критик – 189
- Ростан, Едмон – ПЛ 3 – 50, 263, 291
- Рубинщайн, Ида (1885–1960) – рус. балерина и актриса – 94
- Руин, Ханс (1891–1980) – финл. философ и писател – 412
- Руменов, Борис – ПЛ 2 – 135
- Русалиев, Владимир – ПЛ 3 – 358
- Русев, Любен (Любомир) (1902 – ?) – философ и педагог, представител на психоаналитичната школа през 30-те години на XX в., изследва литературни явления с метода на психоанализата – 39, 316
- Русел, Кер-Ксавие (1867–1944) – фр. художник, свързан с течението набизъм – 207
- Русел, Реймон (1877–1933) – фр. поет, писател, драматург, музикант – 405
- Рускова, Елизария Райчева (р. 1956, Панагюрище) – литературовед, театрален теоретик и историк – 241, 266, 278
- Русо, Анри (1844–1910) – фр. художник – 64, 148
- Рьорих, Николай – ПЛ 5 – 58, 207, 267
- 
- Сабо, Ищван (р. 1938) – унг. кинорежисьор и сценарист – 229
- Савич-Ребац, Аница (1892–1953) – сръбска писателка, филолог, преводач и преподавател в Белградския университет – 408
- Савов, Стефан (18 апр. 1896, Монтана – 21 февр. 1969, София) – бълг. актьор и драматург – 94, 189, 212, 253
- Саев, Любен (27 ноем. 1904, Ески Джумая – 1 апр. 1993, София) – бълг. драматичен артист и театрален педагог – 264
- Сазонов, Пьотър – рус. актьор, режисьор и критик, съпруг на Ю. Слонимска, с която създават Марионетен театър – 209
- Саксон Граматик (1150–1220) – дат. историограф – 229
- Сакъзов, Янко – ПЛ 1 – 311
- Сакъзова, Надя Янкова (? – 22 ноем. 1918) – даровита студентка на Б. Пенев, работила над творчеството на П. К. Яворов, дъщеря на Янко Сакъзов и Ана Карима – 311
- Сале, Мария (Мари) (1707–1756) – фр. балерина и балетмайстор, ученичка на знаменитата танцьорка Франсоаз Прево – 96
- Сарафов, Кръстьо – ПЛ 2 – 20, 154, 209, 242, 252, 261, 264, 274, 275, 279, 281, 283, 284, 291, 315
- Сарду, Викториен – ПЛ 1 – 283
- Свейн, Александър фон – балетист – 93, 96
- Свиленов, Атанас (18 ноем. 1937, София – 3 дек. 2015, София) – кинокритик, лит. историк и изкуствовед – 9, 10
- Семерджиев, Груйчо – от Казанлък, приятел на Н. Лилиев в края на 20-те и нач. на 30-те г. на XX в., по-късно виден столичен адвокат – 114
- Серафимов, Георги – 20
- Симони, Ренато (1875–1952) – итал. журналист, драматург, писател и театрален критик – 236

- Синг, Джон Милингтън (1871–1909) – ирланд. драматург – 237
- Сирак Скитник (П. Кобалт) – ПЛ 1 – 7, 18, 20, 49, 51–59, 61–63, 65, 67, 96, 98–100, 102, 173, 174, 179, 180, 198, 200, 202–205, 214, 219, 220, 267–275, 277, 287, 295, 312, 326–328, 395
- Ситън, Мари (1910–1985) – амер. актриса, филмов и театрален критик, биограф.– 180, 198, 223, 240
- Скрябин, Александър (1872–1915) – рус. композитор – 78
- Славейков, Пенчо П. – ПЛ 1 – 13, 20, 23, 32, 80, 88, 102–104, 109, 111–113, 115, 137, 143, 177, 178, 203, 266, 299, 301, 304–310, 312, 313, 317, 323, 324, 331, 339, 359, 365, 392, 397, 410, 411, 414
- Славейков, Петко Р. – ПЛ 1 – 42, 320, 397
- Славов, Иван – ПЛ 3 – 51
- Словацки, Юлиуш – ПЛ 1 – 22, 194, 394
- Слонимска, Юлия (1884–1957) – рус. писателка, театрален критик и историк, актриса и кукловод, специалист в областта на балетното и кукленото изкуство – 91, 97, 180, 198, 208, 209, 215, 216, 292, 293, 294
- Слонски, Станислав (1879–1959) – пол. езиковед славист и полонист, професор, специалист по старобългарски език, преподавател във Варшавския университет, член на Полската академия на знанията, Полската академия на науките, Варшавското научно дружество, член-кореспондент на Българската академия на науките и др., един от създателите на полската славистика – 327
- Смал-Стоцки, Роман (1893–1969) – укр. дипломат, учен и политик – 240
- Смирненски, Христо – ПЛ 1 – 10, 25–27, 117, 123, 333
- Снежина, Елена – ПЛ 2 – 20, 254
- Соловьев, Владимир – ПЛ 1 – 199, 393
- Сологуб, Фьодор – ПЛ 2 – 345
- Сорокин, Александър – иконописец и декоратор, изписал повече от 25 храма в страната, сред които катедралния храм „Свето Успение Богородично“ във Варна, „Св. Седмочисленици“ в София, „Рождество на Пресвета Богородица“ в Поморие и др. – 63
- Спасов, Ангел (11 ноем. 1884, Плевен – 1974, Плевен) – скулптор – 51
- Спасов, Павел – ПЛ 5 – 172, 176, 358, 388, 389
- Спиноза, Б. – ПЛ 1 – 309, 310
- Спиридонов, Жеко – ПЛ 2 – 62
- Спиридонова Манова, Катя (Катя Спиридонова-Бръзицова) (13 юни 1902, София – 1993) – оперна певица и вокален педагог – 90
- Спиридон-Савич, Йела = Спиридонович-Савич, Йелена (1890–1974) – сръбска поетеса – 408
- Стайнбек, Джон (1902–1968) – амер. писател, драматург и есеист – 236
- Стайнов, Петко (1 дек. 1896, Казанлък – 25 юни 1977, София) – композитор. – 45, 46, 75, 79, 232, 240, 337
- Сталин, Йосиф Висарионович (псевд. на Йосеб Бесарионис дзе Джугашвили) (1879 – 1953) – груз. революционер и съветски политик и държавник; едноличен диктатор начело на тоталитарния социалистически режим в Съветския съюз. – 45
- Стаматов, Върбан – РНБЛ – 11
- Стаматов, Георги Александров (1 ян. 1893, Ст. Загора – 10 авг. 1965, София) – актьор, режисьор и проф.– 154, 250, 276, 296,
- Стаматов, Георги Порфириевич – ПЛ 1 – 156, 157, 162, 166, 377, 378,

- Стаматов, Станьо Петров (16 февр. 1886, с. Шипка, Казанлъшко – 17 ян. 1963, Мюнхен) – живописец. – 51
- Стаменов, Александър (18 ян. 1905, Кукуш – 16 февр. 1971, София) – художник живописец – 63
- Станев, Емилиян – ПЛ 1 – 170
- Станиславски – ПЛ 3 – 200, 219, 223, 230, 231, 244, 271
- Станкович, Борисав – ПЛ 5 – 238
- Станчев, Лъчезар – ПЛ 5 – 187, 357
- Станчев, Стефан (7 апр. 1907, Казанлък – 28 септ. 1991) – бълг. писател, есеист, критик и читалищен деец – 198, 201, 328
- Стаф, Леополд – ПЛ 3 – 23
- Стелецкий, Дмитрий (1875–1947) – рус. скулптор, живописец, иконописец и театр. художник – 207
- Стендал – ПЛ 2 – 335, 401
- Степун, Фьодор (1884–1865) – рус. и нем. писател, философ, историк и социолог – 198, 199
- Стефан Караджа – ПЛ 1 – 303
- Стефанова, Невена – РБЛ 3 – 101, 102, 104, 134, 144
- Стефанович, Светислав (1910–1980) – участник в народноосвободителната борба на Югославия. Национален герой. – 408
- Стжиговски, Йосиф (Йозеф) (1862–1941) – полско-австрийски историк – 64
- Стоевски, Димитър – ПЛ 2 – 182, 186, 187, 191, 392
- Стоилов, Константин, д-р – ПЛ 1 – 302
- Стоин, Васил – ПЛ 1 – 79
- Стойнова, Здравка (1904–1989) – бълг. актриса, преподавател във ВИТИЗ – 284, 286, 296
- Стойчев, Петър К. – ПЛ 3 – 295
- Стойчева, Т. – ПЛ 2 – 286
- Стойнов, Андрей – ПЛ 5 – 20, 73, 77, 327
- Стойнов, Веселин (псевд. С. Велинов) (20 апр. 1902, Шумен – 29 юни 1969, София) – композитор, брат на Андрей Стоянов. – 75, 80, 88, 89, 93, 309
- Стойнов, Захари – ПЛ 1 – 254
- Стойнов, Коста – ПЛ 3 – 291
- Стойнов, Людмил – ПЛ 1 – 15, 29, 304, 337, 344–346, 348, 356
- Стойнов, Рачо – ПЛ 2 – 30, 248
- Стойнов, Сава – ПЛ 3 – 18
- Стойнов, Цветан – ПЛ 1 – 18
- Стойнова, Людмила (2 апр. 1949, Варна – 11 окт. 2018, Варна) – бълг. литературовед, университетски преподавател, професор – 24
- Стравински, Игор (1882–1971) – рус. композитор – 92, 94,
- Страла, Светислав (1891–1957) – югосл. художник с полски произход, член на групата на белградските художници модернисти „Облик“ – 63
- Стратиев, Юр. – вж. Йордан Стратиев – ПЛ 3 – 16, 23, 102–104, 116–118, 123, 144, 164, 299, 337, 394
- Страшимиров, Антон – ПЛ 1 – 158, 162, 166, 171, 246, 247, 331, 360, 365, 367, 369, 372, 374, 376, 384, 389
- Страшимирова, Весела – ПЛ 4 – 358



- Стремска, Мария – псевд. на Слава Николова Дерменджиева (1919 – ?) – лит. деец – 102, 134, 137
- Стриндберг, Август – ПЛ 1 – 285
- Стубел, Йордан – ПЛ 2 – 16, 18, 30, 31, 61, 62, 102–104, 116, 117, 118, 123, 144, 255, 299, 337, 357, 360
- Стъпов, Петър – ПЛ 1 – 11
- Сугарев, Делчо Тодоров (22 дек. 1905, Самоков – 21 окт. 1998, София) – архитект паркостроител; завършва архитектура в Париж (1929) и история на изкуството, римска и византийска археология (1933), професор по специалността „Паркове и градини“, автор на множество ландшафтни проекти у нас и в чужбина – 64–66, 71, 72, 94, 180, 198, 207, 233, 234, 410
- Сугарев, Едвин – ПЛ 4 – 149, 150, 152
- Судейкин, Сергей Ю. (1882–1946) – рус. театрален художник, сценограф, живописец и график – 207
- Сърчаджиев, Стефан (25 дек. 1912, Кюстендил – 20 апр. 1965, София) – режисьор, театрален педагог, професор – 234, 266, 410
- Сюдо, Екарт фон (1885–1942) – нем. изкуствовед – 60
- 
- Тагор, Рабиндранат (вар. Робиндронат, Тагоре) – ПЛ 1 – 221
- Таиров, Александър (1885–1950) – рус. и съветски актьор и театрален режисьор – 222–225, 238
- Тайге, Карел (1900–1951) – чеш. литературен критик и теоретик, ключова фигура на чешкия авангардизъм – 407
- Талев, Димитър – ПЛ 4 – 388
- Танев, Никола – ПЛ 3 – 18, 51, 54–56, 59, 63
- Тарталя, Гвидо (1899–1984) – сръбски поет и преводач – 408
- Тарталя, Марино (1894–1984) – югосл. художник, член на групата на белградските художници модернисти „Облик“ – 63
- Тасева, Ирина (22 юли 1910, Кюстендил – 21 февр. 1990, София) – бълг. театрална и киноактриса – 202, 254, 289
- Ташицки, Витолд (1898–1979) – пол. езиковед, литературен историк, полонист, славист, професор, основоположник на полската историческа диалектология, специалист в областта на историята на полския език, културата на речта и славянската ономастика – 394
- Танев, Владимир (10 юни 1882, София – 7 май 1968, София) – бълг. актьор – 257
- Тенисън, Алфред – ПЛ 1 – 308
- Теодоров, д-р Евгени К. – ПЛ 2 – 260
- Теодоров-Балан, Ал. – ПЛ 1 – 327
- Теотокас, Йоргос (1906–1966) – гр. писател, новелист – 360
- Тибоден, Албер (1874–1937), фр. литературен историк и критик, публицист. – 400, 401, 402
- Тодоров, д-р Константин – 20
- Тодоров, Петко Ю. – ПЛ 1 – 13, 19, 122, 189, 192, 279, 317
- Тодоров, Тодор Ив. – 152
- Тодоров, Христо Юрданов – ПЛ 1 – 20, 34, 37, 47
- Тодоров, Цено – ПЛ 5 – 20, 51, 55, 59
- Тодорова, Ана – ПЛ 5 – 85, 90

- Тодорова Григорова, Мариана (р. 8 юли 1946, с. Иванча, Великотърновска обл.) – литературовед и издател – 10
- Толстой, Ал. – ПЛ 3 – 231, 281
- Толстой, Лев Николаевич – ПЛ 1 – 41, 209, 292, 293, 310, 335, 392
- Томашевски, Борис В. (1890–1957) – рус. лит. теоретик формалист – 328
- Тороманова (Тороманова-Радева), Пенка Георгиева (26 март 1892, Варна – 9 окт. 1961, София) – бълг. оперна певица и вокална педагожка, изпълнила за първи път на бълг. сцена ролята на Аида от едноименната опера на Дж. Верди – 20
- Трайкова, Елка (р. 11 юли 1959, Червен бряг) – лит. историк – 11, 24, 27, 361
- Тракл, Георг – ПЛ 5 – 397
- Траянов, Теодор – ПЛ 1 – 28, 101, 321, 333, 337, 338, 357, 358, 360, 367, 397
- Трифонов, Цвета (5 авг. 1944, Ямбол – 1 дек. 2015, Банско) – бълг. литературен изследовател в областта на лит. история, текстологията и архивистиката – 12
- Тричков, Борис – ПЛ 1 – 47, 48
- Тузсузов, Никола (22 февр. 1900, Провадия – 22 юли 1977, София) – художник, график, илюстратор, сценограф – 55
- Тумаркин, Ана (1875–1951) – швейц. философ, историк на философията, психолог, първата жена в Европа професор по философия – 396
- Тургенев, И. С. – ПЛ 1 – 392
- Тютчев, Фьодор И. – ПЛ 1 – 392, 393
- Уайлд, Оскар – ПЛ 1 – 237, 240, 283, 284, 289, 290, 291, 345, 409
- Уайлдър, Торнтън (1897–1975) – амер. драматург, преводач и писател – 236
- Увалиев, Петър (12 ян. 1915, София – 11 дек. 1998, Лондон) – теоретик на изкуството, критик, писател и публицист – 95, 97, 98, 180, 198, 204, 205, 210, 211, 217, 235, 236, 238, 239, 287–290, 410
- Увалиева, Дора Христова (по съпруг Тодорова; подписва се Дора Валие) (23 юли 1921, София – 12 септ. 1997, Париж) – изкуствовед, сестра на Петър Увалиев, завършва в Италия и живее като емигрант във Франция – 67, 180, 235, 236
- Узунов, Дечко Христов (22 февр. 1899, Казанлък – 26 апр. 1986, София) – художник живописец – 55, 59, 61, 67, 69, 94, 264
- Уилямс, Емлин (Джордж Емлин Уилямс) (1905–1987) – уелски писател, драматург и актьор – 237
- Уйевич, Тин (1891–1955) – хърв. поет, преводач и есеист – 408
- Унамуно, Мигел де – ПЛ 4 – 39
- Унтерберг, д-р Димитър (? – 5 февр. 1931) – Завършва право и медицина, но е привлечен от музиката живописата и театъра. Основната цел на статиите му е българският културен живот да се проникне от новите течения на модерността – 180, 225, 226, 267
- Утиц, Емил (1883–1956) – нем. философ, психолог и теоретик на изкуството. – 92
- Утрило, Морис (1883–1955) – фр. художник пейзажист – 64
- Фелдман, Мирослав (1899–1976) – хърв. поет и писател от еврейски произход – 408
- Фехтер, Паул (1880–1958) – нем. театр. критик и изкуствовед – 59
- Филипов, Ал. Томов – ПЛ 2 – 47, 132, 134, 301, 308, 311, 315, 321, 326, 357, 385, 389, 411
- Филов, Богдан – ПЛ 1 – 64, 71, 319

Фицджералд, Едуард – ПЛ 5 – 405  
 Фишер-Лихте, Ерика = Fischer-Lichte, Er. (р. 1943) – нем. театроведка – 293  
 Флобер – ПЛ 1 – 233  
 Фокин, Михаил (1880–1942) – рус.-америк. балетист и хореограф – 91, 96  
 Фол, Николай – ПЛ 2 – 180, 198, 210, 211, 213, 214, 273  
 Фолкелт, Й. – ПЛ 1 – 41  
 Франс, Анатоли – ПЛ 1 – 133, 401, 402  
 Фрати, Антонио (1845–1897) – итал. патриот, политик, адвокат и публицист – 303  
 Фроман, Макс (Максимилиан) Петрович (1889–1981) – рус. балетен артист и хореограф, педагог, работил в емиграция – 91  
 Фуйе, Алфред – ПЛ 2 – 44  
 Фукс, Георг (1868–1949) – нем. режисьор и театрален теоретик – 206  
 Фулкинъони, Енрико (1913–1988) – итал. драматург, режисьор, сценарист, историк, есеист – 236  
 Фунев, Иван Ценов (24 юли 1900, с. Горна Бешовица, Врачанско – 21 юли 1983, София) – бълг. скулптор – 54  
 Фурен, Св. – вж. Камбуров-Фурен, Светослав  
 Фурлан, Рате (1911–1989) – итал. актьор, сценарист и режисьор – 236  
 Фурнаджиев, Никола – ПЛ 2 – 30, 31, 102–104, 120–127, 132, 134, 312, 314, 315, 332, 333, 337, 348, 352–354, 408  
 Фурнаджиева, Надежда Иванова – съпруга на Никола Фурнаджиев, редактор и преводач – 11  
  
 Христов, Иван (р. 16 февр. 1978, Борово) – лит. историк, поет и музикант – 354  
 х. Христов, Иван – вж. Хаджихристов, Иван  
 Хабле, Макс – ПЛ 3 – 178  
 Хаджи Димитър – ПЛ 1 – 303  
 Хаджииванов, Димитър – скулптор и педагог, автор на изследвания върху скулптурата – 51  
 Хаджикосев, Роман Симеонов (р. 1967, София) – лит. историк – 125  
 Хаджикосев, Симеон Дончев (7 март 1941, София – 29 дек. 2020, София) – лит. критик, преводач и лит. историк, университетски преподавател, професор – 147, 330  
 Хаджихристов Мирчев, Иван – ПЛ 3 – 102, 136  
 Хаджов, Иван – ПЛ 2 – 306  
 Хайдегер, Мартин (1889–1976) – нем. философ, смятан за основоположник на немския екзистенциализъм – 32, 36, 39  
 Хайзелер, Бернт фон (1907–1969) – нем. писател – 193  
 Хайне, Хайнрих – ПЛ 1 – 306–308  
 Хайям (Хаям), Омар (1048 – 1122/1123), ирански (персийски) енциклопедист, поет, математик, философ, лекар и астроном – 405  
 Хамсун, Кнут – ПЛ 1 – 159, 219, 235  
 Хандл, Вили (1872–1920) – австрийски писател и театрален критик – 331  
 Харизанов, Ив. – ПЛ 3 – 327  
 Харманджиев, Тодор – РБЛ 3 – 132, 134  
 Хартман, Едуард фон – ПЛ 1 – 39, 44  
 Хаузенщайн, Вилхелм (1882–1957) – нем. писател. – 60  
 Хауптман, Герхард – ПЛ 1 – 97, 178, 190, 245, 260, 291

Хегел, Георг Вилхелм Фридрих – ПЛ 1 – 32, 34, 35, 37–39  
 Хелвиг, д-р Ханс – 98  
 Хердер, Й. Г. – ПЛ 1 – 226  
 Херц, Анри (1803–1888), пианист и композитор от австрийски произход. – 401  
 Херцен, Александър И. – ПЛ 1 – 303–305  
 Хесе, Херман – ПЛ 3 – 397  
 Хилфердинг, Франц Антон Кристоф (1710–1768) – австрийски балетен артист и балетмайстор – 96  
 Хитлер, Адолф – ПЛ 4 – 45, 226  
 Холичер, Артур (1869–1941) – евр.-австрийски писател – 60, 192  
 Хофманстал, Хуго фон – ПЛ 3 – 104, 182, 186, 190, 230, 245, 277, 292, 391, 392, 397, 400, 403  
 Христов, Добри – ПЛ 5 – 20, 75, 82  
 Христов, Кирил – ПЛ 1 – 23, 323, 331, 366  
 Христов, Тодор – ПЛ 3 – 15, 396  
 Хумо, Хамза (1895–1970) – сръбски писател и журналист – 408  
 Хутер, Антон (1905–1961) – югосл. художник, член на групата на белградските художници модернисти „Облик“ – 63  
 Хьолдерлин, Йохан Кристиан Фридрих – ПЛ 3 – 35  
 Хюлзенбек, Рихард (1892–1974) – нем. поет – 59, 396

Цанев, Георги – ПЛ 1 – 18, 121, 122, 125, 126, 128, 136, 138, 152, 194, 304, 312, 320, 327, 337, 339, 353–358, 367, 375, 384, 406, 407  
 Цанков, Асен – ПЛ 3 – 172  
 Цанков, Хрисан – ПЛ 2 – 214, 240, 241, 244, 251, 264, 273, 276, 277, 282, 288, 290, 295, 296  
 Цанков-Дерижан, Христо – ПЛ 2 – 347  
 Цара, Тристан (Самуел Розенцок) (1886–1963) – рум. и фр. поет от евр. произход, идеолог и пропагандатор на европ. авангард (дадаизъм, сюрреализъм) – 405, 406  
 Цачев, Климент – РНБЛ – 11  
 Цвайг, Стефан (1881–1942) – австрийски писател – 190  
 Цветаева, Марина – ПЛ 5 – 393  
 Цветаров, Любен – псевд. на Цветан Николов Димов (1910 – ?) – литературен критик и преводач – 357  
 Ценков, Тодор – РБЛ 3 – 386  
 Церковски, Ц. – ПЛ 1 – 267  
 Цетнерович, Павел Вл. (1894–1963) – рус. актьор и режисьор – 223  
 Цибулка, Иван (5 дек. 1880, Прага, Чехия – 5 септ. 1943, София) – чеш. виолончелист и музикален педагог, с голям принос за развитието на камерно-музикалната и оперната дейност в България – 20  
 Цонев, Кирил (1 ян. 1896, Кюстендил – 5 апр. 1961, София) – бълг. художник – 54, 67  
 Цончева, Мара (24 авг. 1910, София – 1989) – художник, изкуствовед и университетски преподавател – 72  
 Цукмайер, Карл (1896–1977) – нем. писател и драматург – 286  
 Църнянски, Милош (1893–1977) – сръбски поет, преводач, романист и публицист – 408

- Чайковски, Пьотър Илич – ПЛ 3 – 76, 93
- Чапек, Йозеф (1887–1945) – чеш. художник, поет и писател – 193
- Чапек, Карел – ПЛ 3 – 193, 194, 237, 406, 407
- Чаплин, Ч. (1889–1977) – едно от най-големите имена в историята на нямото кино, англ. комедиен актьор, режисьор, сценарист, композитор, работил в САЩ – 215
- Черкезов, Йордан – бълг. актьор и режисьор, директор на театъра във Варна (1935–1939) – 221
- Чехов, А. П. – ПЛ 1 – 178, 219, 221, 245, 294
- Чехов, Михаил (1891–1955) – рус. и амер. драматичен актьор, театрален педагог, режисьор, театрален критик и писател мемоарист и документалист – 198, 221
- Чешмеджиев, Гр. – ПЛ 1 – 267
- Чилингиров, Стилиян – ПЛ 1 – 374, 385
- Чинтулов, Добри – ПЛ 1 – 299, 317, 319, 320, 346
- Чудомир – ПЛ 2 – 389
- 
- Шагал, Марк – ПЛ 4 – 64, 148
- Шалда, Франтишек Ксавер – ПЛ 3 – 10, 194
- Шаляпин, Фьодор И. (1873–1938) – рус. оперен певец – 86, 199
- Шарпантие, Марк-Антоан (1643–1704) – фр. композитор. – 90
- Шварц, Ханс (1890–1967) – нем. драматург, поет, есеист и преподавател – 193
- Шейтанов, Найденов д-р (18 ноем. 1890, Троян – 20 февр. 1970, София) – бълг. философ и есеист – 32, 39, 42, 43
- Шекспир, Уилям – ПЛ 1 – 138, 191, 193, 196, 197, 227, 229, 233, 237, 239, 240, 258, 259, 272, 283, 284, 288, 292, 297
- Шелинг, Фридрих – ПЛ 1 – 37
- Шербан, Миленко (1907–1979) – сръбски художник, сценограф и педагог – 63
- Шеридан, Ричард (1751–1816) – ирланд. драматург – 289
- Шефел, Валтер – 193
- Шивачев, Борис – ПЛ 4 – 386
- Шилер, Леон (1887–1954) е пол. театрален и филмов режисьор, театрален теоретик, който поддържа кореспонденция с Е. Г. Крейг и развива собствена концепция за „монументален театър“ – 185, 242
- Шилер, Фридрих – ПЛ 1 – 183, 186, 187, 226, 228, 229, 273, 392
- Шимич, Антун (Антон) Бранко (1898–1925) – хърв. поет, есеист, преводач и литературен критик – 408
- Шипковенски, Никола д-р – ПЛ 5 – 39, 42
- Шишманов, Димитър (Д. Ми.) – ПЛ 1 – 20, 77, 84, 162, 163, 166, 189, 279, 360, 370, 395, 410, 412
- Шишманов, Иван Д. (Иван Бистров) – ПЛ 1 – 13, 142, 178, 256, 268, 315, 414,
- Шишманов, М. Ив. – 177
- Шишманова, Лидия (17 окт. 1866, Киев – 6 февр. 1937, София) – укр. и бълг. писателка, журналистка, театрален и музикален критик, преводачка и общественик Дъщеря на Михайло Драгоманов, съпруга на проф. Иван Шишманов – 225, 267, 268
- Шмаха, Йозеф (1848–1915) – чеш. актьор, режисьор и театрален педагог, артистичен директор на Нар. театър в София – 315

Шмиргела, Николай (Николай Петков Владов – Шмиргела) (4 септ. 1911, Шумен – 28 юли 1999) – скулптор, художник, илюстратор, критик и театр. деец – 70  
Шолохов, Михаил – ПЛ 4 – 343  
Шопен, Фредерик – ПЛ 3 – 77  
Шопенхауер, А. – ПЛ 1 – 32, 34, 39  
Шоу, Джордж Бърнард – ПЛ 3 – 39, 193, 197, 198, 226, 232, 233, 237, 262, 266, 296, 297  
Шуберт, Франц – ПЛ 2 – 76  
Шуман, Роберт Александър (1810–1856) – известен нем. композитор и пианист – 76  
Щеглов, Д. (Дмитрий Ал. Щеглов) (1898–1963) – съветски драматург – 280

Щанге, Херман (1884–1953) – нем. диригент, живял и работил в България. – 82, 88  
Щерн, Вилиам (1871–1938) – нем. психолог и философ – 44  
Щиплиева, Слава – писателка и поетеса – 327, 358  
Щъркелов, Константин – ПЛ 2 – 18, 20, 51, 53–56, 59

Юго, Виктор – ПЛ 1 – 143

Яворов, Пейо Крачолов – ПЛ 1 – 9, 13, 15, 19, 20, 23, 35, 41, 102, 103, 105, 109, 113, 115, 121, 122, 142, 143, 178, 189, 191, 192, 203, 241, 266, 267, 299, 306, 311–317, 320, 321, 324, 331, 336, 338, 339, 341, 347, 349, 352, 353, 359, 365, 389, 397, 414

Язова, Яна – ПЛ 2 – 329, 349, 351

Яковлев, Юрий Дм. (1888–1938) – театрален актьор и режисьор от рус. произход – 219, 259, 263, 265, 292

Янакиев, Мирослав – РНБЛ – 311

Янев, Никола – ПЛ 2 – 15, 16, 166

Янев, Янко – ПЛ 2 – 18, 32, 34–39, 43, 47, 60, 312, 330, 403

Янева, Катя Стоянова (р. 17 септ. 1937, София) – лит. историк и критик – 148

Янева, Стела – ПЛ 3 – 18, 179, 180, 202, 278–287, 321

Янтар, Н. (псевд. на Н. Марангозов) – 140

Ярцев, Пьотър Михайлович (1870–1930) – рус. театрален критик, драматург и режисьор, сътрудник на Майерхолд – 180, 198, 207, 208, 244, 267, 294

Ясенов, Христо – ПЛ 2 – 337, 351

Ясперс, Карл (1883–1969) – нем. психиатър и философ екзистенциалист – 39

Blank, Theodor (1901–1942) – нем. преводач от български език, фотограф и фармацевт – 397

Cronia, Arturo – вж. Крония, Артуро



ПЕРИОДИКА И ЛИТЕРАТУРА

Богомил Попов, Елизария Рускова, Елка Константинова,  
Мариета Иванова-Гиргинова, Надежда Александрова, Пенка Ватова,  
Светлана Стойчева

**Книга за сп. „Златороз“ (1920–1943)**

*Редактор*  
Пенка Ватова

*Стилистичен редактор*  
Ана Стойкова

*Предпечат*  
Георги Иванов

*Коректор*  
П. Трифонова

Формат 70×100/16  
Печатни коли 28  
Тираж 100

Институт за литература – БАН  
Издателски център „Боян Пенев“  
e-mail: [director@ilit.bas.bg](mailto:director@ilit.bas.bg)  
[www.ilit.bas.bg](http://www.ilit.bas.bg)  
[www.ilitizda.com](http://www.ilitizda.com)

Печат Дайрект Сървисиз ООД