

24690-2530 Категория чет

ПРОВЕРКА

16-04-2023

Л И Т Е Р А Т У Р Н А
М И С Ъ Л

8-6

819

232

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

1

ГОДИНА ПЪРВА

1957

ЯНУАРИ—ФЕВРУАРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

год. I

кн. 1

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1957

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

** — Уводна

Тодор Павлов — Към въпроса за естетиката като наука	5
Пантелей Зарев — Творческата свобода или творческото раз- биране на социалистическия реализъм	26
Стоян Каролев — Въпроси на психологическата характеристика	48
Пенчо Данчев — Бележки за драматургията на Орлин Василев	68

По въпросите на реализма

Я. Елсберг — Ленинград	90
В. Глигорич — Белград	91

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА

Ганка Найденова-Стоилова — В творческата лаборатория на писателя Д. Талев	93
Людмил Стоянов — Отговори на въпроси на съветския литера- туровед Д. Ф. Марков	102

МАТЕРИАЛИ И ДОКУМЕНТИ

Неизвестни писма на Яворов до д-р К. Кръстев — съобщава: Ганка Найденова-Стоилова	105
--	-----

ПРЕГЛЕД

Годишнини

Гочо Гочев — Победа на реализма	111
Людмил Стоянов — Бележит хуманист на нашето време	115
Атанас Натев — Изтъкнат теоретик на литературата	116

Из българската литература

Георги Димов — Важна стъпка към опознаване и изучаване на литературното ни наследство	118
Иванка Бояджиева — Пиеса за любовта и честта	123

Из чуждите литератури

Кр. Горанов — Интересен труд по естетика	127
--	-----



ПРОБЕРКА
2009 - 2010

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, ул. „Д. Полянов“ 21, София
тел.: 4-19-69, 4-36-92

Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или по с/ка № 96 Т/262 БНБ—Сталишки районен
клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 205
Тираж — 5000

Формат: 71/100/15

Дадена за печат на 2.1.1957 г.
Печатни коли — 8

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



Всякога, когато е започвало ново списание, се е говорело за причините, поради които то се явява на свят. И ние сме принудени да започнем с такова обяснение. И то с дълбокото убеждение, че „Литературна мисъл“, като списание специално за естетика, литературна критика и литературна история наистина се ражда от една необходимост.

У нас настъпва постепенно голямо творческо оживяване. Все по-настойчиво излизат напред проблеми, които в миналото са били занемарявани, но от чието осветляване се е чувствувало нужда. Списанието ще поставя на обсъждане основните въпроси на естетиката. На неговите страници ще бъдат изяснявани закономерностите на художественото творчество, мястото на субекта в изкуството, качествата и особеностите на „естетичното“. Особено внимание списанието ще обърне на проблемите, свързани с психологията на творческия процес. Тази важна област остана почти за целия период след Девети септември извън полезрението на нашето литературознание. И винаги за някои неправилни преценки и нездравии насоки трябва да се търси и в пресъхналия интерес към проблемите на психологията на творчеството.

Списание „Литературна мисъл“ ще участва дейно в развоя на съвременната ни литература. То ще се стреми да се отзовава навреме на всяко по-значително събитие в литературния ни живот. В списанието ще се поместват изследвания върху съвременни български писатели, обобщаващи статии върху развоя на литературата, статии и студии, които изясняват принципи въпроси на художественото творчество. То ще ратува за богатство в литературата ни, за разнообразие на формите и стиловете, за задълбочаване на реализма. Нарочна грижа ще се полага за развитие на различни литературно-критически жанрове.

Важно място на страниците на списанието ще заемат проблемите на нашата литературна история.

Актуална задача за нашето литературознание е написването на история на българската литература. За изясняването и разрешаването на тази задача „Литературна мисъл“ ще помага с всички сили — чрез поместване на статии върху историята на литературата ни, развоя на критическия реализъм, възникването на социалистическия реализъм и главните му етапи, с изследвания върху отделни писатели, с обнародване на неизвестни досега материали. Списанието ще вотава за пълно преодоляване на нихилистичното

отношение към литературното наследство и за правилна критична преценка на създаденото.

В „Литературна мисъл“ ще бъдат привлечени като сътрудници видни естети и литературоведи от чужбина. Задача на списанието ще бъде да се създаде широк обмен на мнения, да се съживят дискусиите, да се поддържа живото чувство към съвременните въпроси на литературата у нас и в чужбина.

Списанието, орган на Института за българска литература при Българската академия на науките, ще има подкрепата на нашата по-широка литературна общественост. Неговите цели и задачи са цели и задачи на нашата литература, на нашата литературна наука.

Надяваме се, че списание „Литературна мисъл“ ще бъде посрещнато с интерес от българския читател и ще запълни една празнина в нашата литература.

ОТ РЕДАКЦИЯТА



АКАДЕМИК ТОДОР ПАВЛОВ

КЪМ ВЪПРОСА ЗА ЕСТЕТИКАТА КАТО НАУКА

I

Всяка наука затова именно е наука, защото изучава, обяснява, определя преди всичко и главно онова, което е общо (свойство, същностно отношение, закон) в изучаваните от нея вещи и явления. Наука, която не е способна да открие и определи общото в обекта на своите изследвания, не е и не може да бъде наука. Това е, тъй да се каже, аксиома, потвърдена от цялото развитие на всички без изключение науки — философски и частни, природни и обществени, научно-изследователски и научно-приложни. Естетиката като наука не прави изключение от това общо правило.

Същевременно всяко общо затова именно е общо, защото е дадено в диалектическо единство с особеното и единичното. Общо, което не съставлява дълбоката и все по-дълбока същност на особените и единични неща, а съществува като чисто, голо общо само по себе си и само за себе си, престава всъщност да има характер и значение на общо и се превръща в някаква абстрактна, метафизическа и в края на краищата мистическа идея, която в разните идеалистически теории придобива значение на отвъдсветовно божествено начало или пък на някаква трансцендентална ценност и т. н. Общо, което не е присъщо поне на две неща (предмети, явления) не е и не може да бъде общо и следователно не е и не може да бъде никакво научно понятие, категория, закон.

Същевременно особеното и единичното, което не съдържа в себе си в една или друга смисъл и степен общото, престава да бъде реално особено и единично и се превръща в края на краищата в чисто метафизическо, мистическо, интуистивистическо, субективистическо явление.

Реалните и конкретни вещи и явления затова именно са реални и конкретни, защото са особени и единични и същевременно съдържат в себе си общото (свойство, същностно отношение, закон). Но и обратно — общата същност или природа на нещата затова именно и дотолкова е реална и конкретна, защото се проявява или изразява в и чрез особеното и единичното, а не без и вън от тях, не въпреки тях и против тях.

Диалектическото единство на общото, особеното и единичното е основен диалектически закон, от който не прави и не може да прави изключение съществуването и развитието и на естетиката като особена самостоятелна наука, имаща свой собствен специфичен предмет на изследване, различен от предметите на всички останали без изключение науки.

Доказано е, че наука, която няма собствен специфичен предмет на изследване, а оттук и собствени научно-изследователски и научно-приложни задачи, не е и не може да бъде никаква наука или в най-добрия случай се разтваря без остатък в другите науки. Това, разбира се, не значи, че между предметите и задачите на разните самостоятелни науки няма и не може да има нищо общо, сходно, съпадащо. Всъщност светът е един и единен в своята материалност, но същевременно и безкрайно разнообразен във времето и пространството. Една и единна е в своята обективност също така и човешката наука, която същевременно е и безкрайно многообразна, тъй като всяка отделна наука изследва известна част, страна, аспект или отношение на едната и единна в безкрайното си многообразие световна (природна и обществена) действителност. Не прави изключение от това общо правило и естетиката като наука и, по-точно, марксистко-ленинската естетика.

Понеже и доколкото естетиката като наука е длъжна на общо основание да търси, да обяснява и да определя общите естетически свойства, отношения, закони на своя специфичен обект (предмет), тя е също така длъжна, за да не се превърне в пусто, абстрактно и безплодно умуване за абсолютното чисто и голо общо, винаги да търси и определя общите естетически закони в тяхното конкретно диалектическо единство с особеното и единичното. И обратно, тя не може да изследва, да обясни и естетически да прецени единичното и особеното, ако не го разгледа в светлината на общите естетически закони, с една дума на естетическото общо. Това е също така закон, от който няма изключение. И когато и доколкото естетиката като наука рече да не се съобразява с него, тя се превръща в края на краищата или в голо, чисто, абстрактно и безплодно умуване, в игра с общи естетически понятия, или пък в чисто индивидуално, субективистическо, интуистивистическо-мистическо самосъзерцание и самочувствуване на абсолютната „личност“, за която няма никакви закони, никакви норми и правила и за която следователно естетическото съзерцание се оказва абсолютно безцелно, безплодно и бездействено, нямашо нищо общо с цялата конкретно-историческа, материална и духовно-културна дейност на човечеството, на човека.

Цялата история на изкуството като художествено усвояване на света и на естетиката като теория (обща и частна) на изкуството, а чрез него и на естетическите явления (обществени и природни) изобщо, свидетелствува, че изкуството и естетиката като особени обществено-идеологически явления винаги са поставяли и решавали такива общи задачи, които са присъщи на всяко изкуство и на всяко естетическо научно изследване. Същевременно обаче при разните реални и конкретни обществено-исторически условия и задачи на развитието на човешките общества, на човека изобщо, тези общи задачи неизбежно и закономерно са се пречупвали през конкретните исторически условия и нужди. Поради това както самото изкуство, така и естетиката като наука за изкуството в разните общественно-икономически формации, общества, народи и класи са поставяли и решавали различно основните и общи въпроси на изкуството и науката за него, в резултат от което са се получавали различни типове и видове системи и методи на художествено и научно обяснение и изменение на света или с една дума усвояване на света. Различни са били не само видовете и жанровете, но и методите и стиловете, а също и индивидуалните характеристики на художествените произведения и съответно на естетическите теоретически обяснения и преценки на разните направления, школи и инди-

видуални художествени творчества в историята на човечеството, народите, класите.

Ние говорим сега за реализма като за общ и основен метод на всяко истинско изкуство, чиято история определяме като история на развитието на реализма в разнообразната борба с разните антиреалистически направления и школи в изкуството изобщо и частно в литературата. Тая формулировка обикновено се прави по аналогия с известната формулировка за историята на философията като история на материализма в борбата му с идеализма. В тая формулировка има несъмнено нещо правилно и ценно. Същевременно обаче тя може да послужи и не рядко е служила в ръцете на някои автори (теоретици, историци и критици на изкуството) за опростотворяване на теорията, историята и критиката на изкуството и литературата.

Доколкото с тая формулировка се долавя или изразява общата закономерност или закон в развитието на човешкото изкуство изобщо и частно на литературата, тя има безспорно и важно научно-методологическо значение. Същевременно не трябва никога да се забравя, както вече бе казано и по-горе, че общото никога не съществува и не може да съществува като чисто, голо, пусто общо, а винаги в органично единство с особеното и единичното, от което пък следва, че както историята, така и теорията и критиката на изкуството трябва да се съобразяват не само с общото, но и с особеното и единичното или, което е все същото, трябва да изследват, да обясняват, да определят и да преценяват явленията на изкуството конкретно-исторически, а не абстрактно-догматически и не субективистически-метафизически.

И в миналото си, и в по-нататъшното си развитие изкуството е било и ще бъде безкрайно богато с различни форми, стилове, нюанси, школи, направления и същевременно въпреки или, по-точно, тъкмо поради това безкрайно разнообразие съществували са и ще съществуват общи закони в развитието на изкуството, оттук и на естетиката, които никога не трябва да изпускаме изпредвид, но никога също така не трябва да ги разглеждаме като чисти, голи, пусти общи закони. Подобна естетика, литературна теория, история и критика не биха били научни, а изкуство, което би търсило и би отразявало било само общото, било само особеното и единичното, също така не би било същинско изкуство.

Теорията, историята и критиката на изкуството трябва да бъдат принципни, т. е. да търсят и да ни дават основните обективни закони на природата и развитието на изкуството, но същевременно те трябва да правят това винаги с оглед, в най-тясна връзка, в диалектическо единство с особените и индивидуални условия и задачи на развитието на изкуството.

А от това следва, че когато говорим за основните задачи на марксистко-ленинската естетика като наука за социалистическо-реалистическото изкуство и литература, длъжни сме да довеждаме всяко изследване на общите закони на социалистическо-реалистическото изкуство и литература до тяхното органично, диалектически противоречиво проявяване в и чрез особеното и единичното. Иначе социалистическо-реалистическото изкуство и естетика рискуват да се превърнат в чист шаблон, схема, догма или пък, което е еднакво опасно, в такова чисто субективистическо отношение към въпросите на изкуството и естетиката, което може да ни противопостави абстрактно и метафизически както на цялото досегашно развитие на изкуството и науката за него, така и на цялото съвременно реалистическо и прогресивно световно изкуство и научно-естетически изследвания и оценки.

Ние всички често говорим, че основните принципни положения на нашата марксистко-ленинска естетика са отдавна дадени от Маркс, Енгелс и Ленин, а също и от Плеханов, Горки, Сталин и нашия Димитър Благоев, без да говорим за предтечите на марксистко-ленинската естетика — руските и наши революционни демократи и утопични социалисти. Сега предстои да се разработи цялостна и последователна докрай марксистко-ленинска естетика като обща и частна теория на изкуството. Това обаче в никой случай няма да бъде направено, щом и доколкото се задоволяваме да приповтаряме, да перефразираме и в най-добрия случай само да „тълкуваме“ общите принципни изказвания и формулировки на класиците на марксизма, а не се постареем да поставяме и разработваме всички основни въпроси на естетиката в жива, конкретна и действена връзка със съвременните наши общественно-исторически условия и задачи на нашето материално и духовно социалистическо развитие и по-специално на нашето културно и художествено развитие, взето при това в рамките на разните националности и на разните етапи от всеобщото и национално развитие.

Не е трудно да се разбере, че в случая не става дума да се търсят и използват безкрайно много примери от всеобщото и национално развитие на социалистическото реалистическо изкуство и литература. Примери са нужни, без примери не може. Примерите служат не само за пропагандно-агитационни и възпитателски цели. Примерите са нужни и за самите научно-изследователски цели на научната естетика, на науката изобщо. Но примерите, взети като прости илюстрации или, както казваше Ленин, като „сума от примери“, не са достатъчни, за да се разкрие, обясни и научно формулира какъвто и да било общ закон, какъвто бе случаят и със закона за единството и борбата на противоположностите, който закон Плеханов не можа да разбере, оцени и формулира правилно, тъкмо защото се задоволи, според Ленин, с проста „сума от примери“.

Без примери, както и без факти, няма наука. Само с примери и само с факти също няма наука. Науката не е само илюстрация и експеримент, а е преди всичко и главно теоретическо обяснение на предметите и явленията в обществото и природата. Всяко пък теоретическо обяснение, всяко теоретическо изследване нито пада готово от небето, нито започва отново от а, б. Всяко теоретическо изследване, дори и най-оригиналното, е логическо, историческо по същество, продължение на предходното развитие на човешката научна и практическа дейност. Резултатите или обобщенията на цялата човешка предходна научно-теоретическа и научно-приложна дейност могат да бъдат изменени, доуточнени или заменени с нови във връзка с новите условия и задачи на практическото развитие на човешките общества, но никоя нова наука, никоя нова техника не се поражда на пусто място, не започва от а, б, а продължава завареното научно и техническо наследство, като го развива критически и творчески по-нататък върху основата на качествено-новите условия и задачи на конкретното общественно-историческо развитие на хората.

Това са, тъй да се изразим, основните методологически изисквания за правилно по-нататъшно развитие на всички науки, в това число и на марксистко-ленинската естетика като наука за художественото усвояние на света, т.е. за изкуството, взето не в най-широкия смисъл на тая дума, а в смисъл именно на художествено изкуство изобщо и частно на художествена литература.

Да се опитаме сега да видим как по-конкретно се очертават предметът и задачите на марксистко-ленинската естетика в светлината на така формулираните общи и задължителни за всяка наука методологически изисквания.

II

Всяка наука, в това число и естетиката, трябва, от една страна, да ни дава обективно вярно обяснение на изследваните от нея предмети и явления и, от друга страна, да ни въоръжава с нужните оръдия за по-нататъшното прогресивно изменение на света, съответно — на дадена област от предмети и явления в обществената и природна действителност.

Тези две задачи, като първостепенни или най-главни, са общи за всички науки без изключение. Но същевременно във връзка със специфичните различия на обектите (предметите) на разните самостоятелни науки те се изразяват в редица други по-конкретни задачи, които всяка наука поотделно има да решава в своето развитие. И тъкмо това поставя пред научната, марксистко-ленинската естетика като една от нейните най-първи задачи да изясни и определи обективно вярно своя собствен характер именно като особена, самостоятелна наука, която е свързана органично с всички останали науки, в това число и с философията, но същевременно качествено се различава от всички тях, в това число и от философията.

Известно е, че навремето си идеалистът-диалектик Хегел определи естетиката като **философия на изкуството**. Това определение на естетиката като философия на изкуството се полде по-късно от много теоретици, историци и критици на изкуството и на естетиката, включително и от някои съвременни марксистко-ленински автори. И тъкмо това определение на естетиката като философия на изкуството стана предмет на дискусии напоследък и в Съветския съюз, а у нас то беше предмет на изследване още преди няколко десетилетия, като при това в главните трудове на пишещия тези редове то бе разкритикувано в духа на основните положения на марксизма-ленинизма и вместо него бе застъпено определението на естетиката като особена, самостоятелна частна или специална наука за изкуството.

Известно е също, че Ленин в определени случаи говореше за философия на естествознанието, респективно на физиката, биологията, математиката и пр. Никога обаче Ленин не е и помислял дори да отрича характера и значението на физиката, химията, биологията, политическата икономия, историята и пр. като частни или специални науки. Същевременно той винаги е подчертавал тяхната диалектическа, органическа връзка с научната, марксистко-ленинската философия. Философия на естествознанието или по-специално на физиката, биологията, математиката, както и на разните специални обществени науки, винаги е имало и ще има. Това именно Ленин подчертава с изказването си за философията на естествознанието. Но философията например на физиката или биологията си остава именно философия, а не се превръща в частна наука физика или биология, макар че основните положения (теоретически и методологически) на научната философия, взета като най-обща наука, която има да решава основния въпрос за отношението между битие и съзнание, в онзи смисъл, в който този въпрос бе формулиран още от Енгелс в „Лудвиг Фойербах“ и „Анти Дюринг“, се прилагат или разпространяват в областта на частните

науки (физиката, биологията, химията, политическата икономия, историята, езикознанието и пр.). Философията на естествознанието си остава философия, т. е. съставна част, страна или аспект на самата философия, и, макар да е безусловно необходима за правилното по-нататъшно развитие на съответните частни науки, не се превръща самата в частна наука и следователно не опразва специфичния предмет и специфичните задачи на частните науки като частни или специални науки.

От времето на Хегел до днес изтекоха много води в областта на научното познание и прогресивното изменение на света. Днес в Съветския съюз, в страните с народна демокрация, както и в комунистическите партии в капиталистическите страни развитието на частните науки, а във връзка с това и на техниката, се очерта като задача от първостепенно историческо значение. Поради това във връзка с тази именно задача се наложи и все повече се налага да бъдат разграничени ясно както всички частни науки една от друга, така и всички те заедно от най-общата, мировгледна наука — марксистко-ленинската философия. Не само теоретическа, но и практическа необходимост е веднаж за винаги да бъде решително изоставено Хегелевото определение на естетиката като философия на изкуството. Това изоставане обаче не ще рече, че се заличава философията на изкуството. Философията на изкуството остава, но, ще повторим, като органическа съставна част, страна или аспект на самата философия. Ала едновременно в тясна връзка с нея се развива и трябва да се развива и естетиката подобно на всички други науки в качеството си на частна или специална наука за изкуството.

В състоялата се в Съветския съюз дискусия по този въпрос редакцията на списание „Вопросы философии“ зае правилна позиция в смисъл, че естетиката е наука не за естетическите явления изобщо (в обществото и природата), а за изкуството, което включва в себе си и въпросите за естетическите явления изобщо, но не се свежда само и изключително към тях. Правилна бе също така заетата от редакцията на списанието позиция, че естетиката трябва да се развива върху общата методологическа основа на марксистко-ленинската диалектико-материалистическа философия, но че не се изчерпва с теоретико-познавателните (гносеологически) въпроси на изкуството (художественото усвояване на света). Тази мисъл е правилна, тъй като изкуството не е само чисто познавателна дейност.

Изкуството, като своеобразно художествено отражение на обективно-реалната действителност в общественото съзнание на човека, винаги е имало и ще има първостепенно познавателно значение. Но ако само с това се изчерпват същината и задачите на изкуството като изкуство, т. е., ако то е само обективно вярно познание на действителността, с нищо не би се различавало от всички науки, в това число и от науката философия.

Още Маркс и Енгелс схващаха изкуството като **усвояване на света по законите на красотата**. Но законите на красотата не са закони на естетическото усвояване на света, щом нямат нищо общо с обективно-вярното познание на света. Същевременно обаче като закони на красотата, като закони на естетическото усвояване на света, те имат и своя собствена специфика, по която се различават от чисто-научното обяснение и изменение на света.

Самите типични образи, които изкуството създава, не са абсолютно тъждествени с научните понятия, категории и закони на частните науки и [на философията. Типичното в действителността и типичното в

самото изкуство (типичният художествен образ) се характеризират между другото с това, че, първо, могат да бъдат сетивно-конкретно-предметно създавани и възприемани; второ, че при тях общото, същественото е винаги и безусловно свързано с особеното и единичното, за разлика от абстрактните научни понятия, които, както това бе доказано от Ленин, във втората фаза на развитието на познанието от непосредните усещания към абстрактните понятия и след това към проверката им с практиката могат условно и временно да съществуват и да се развиват само като абстрактни понятия, макар да произтичат от конкретните сетивни възприятия и след това чрез практиката да се връщат отново към конкретните сетивни възприятия. Типичното в действителността и типичният образ в изкуството, като съдържат общото, същественото, закономерното на вещите и явленията, същевременно винаги, неотлъчно, органично са дадени в неразкъсваема връзка с особеното и единичното и само в качеството именно на такова единство те представляват от себе си онова, което ние всички наричаме типично в действителността и в изкуството и го различаваме от абстрактните научни понятия, категории, закони.

А това ще рече, че индивидуалността при художественото творчество, при художествените образи, а също и при самите типични вещи и явления в действителността е една от съществено-специфичните черти на изкуството и на отразяваните от него неща, върху която Ленин неведнъж и не по един повод обръща особено внимание. Вярно е, че индивидуалността и на учения не може да не се проявява в неговата научна работа, но все пак тя не е така съществена за нея, не изпълнява такава важна роля при нея, както при художествените образи, при художественото усвояване на света.

Това, разбира се, не ще рече, че най-същественото и най-важното в художественото усвояване на света е неговата индивидуална страна или черта. Да се превърне индивидуализацията в най-съществена и най-важна черта на типичното, на художествената типизация би значило да се стигне до индивидуализъм в естетиката и изкуството. А това никога нито е мислил, нито е поддържал Ленин, нито пък който и да било от класиците на марксистко-ленинската естетика.

Длъжни сме да не забравяме, че човекът изобщо, следователно и човешката личност или индивидуалност, е винаги „свкупност от обществени отношения“ (Карл Маркс), т. е., че тъкмо най-ярките, най-индивидуалните художници-творци затова именно са най-оригинални и най-ярки, защото тяхната собствена индивидуалност е особено пълна и ярка проява на свкупността от обществени отношения в дадена епоха, общество, народ, класа, партия. Индивидуалност (личност), която е лишена от най-съществената, най-важната „свкупност от обществени отношения“ при дадени условия и време, няма каквото и да било научно, художествено, културно и политическо значение. И обратно, колкото по-ярка е творческата индивидуалност на художника, толкова по-дълбоко тя е свързана с основните общи и конкретни условия и задачи на своето време и толкова по-ценно в естетическо-художествено отношение и по-действено в културно и политическо отношение се оказва нейното изкуство.

Но ако индивидуалността на художествения творец, на художественото усвояване на света не е всичко в изкуството, все пак тя е една от съществените страни или черти на изкуството, респективно на художественния творец, която се изразява не само в неговата познавателна дейност, но и в неговото волево и естетически емоционално отношение към наблю-

даваните и художествено-изобразяваните предмети и явления от дадена обществена и пречупващата се през нея природна действителност.

Поради това емоционалната страна или черта, органично свързана с типизацията и с идейната наситеност, се оказва при изкуството от по-особено, по-голямо и качествено различно значение от емоционалността, от която не са лишени и научните, в това число и философските научни произведения. Емоционалността в изкуството е именно естетическа емоционалност, при това не в оня смисъл и степен, каквито намираме в естетическите прояви при животните и растенията, а е конкретно исторически и класово в класово разделените общества обусловена и проявяваща се емоционалност, която научната естетика е длъжна конкретно да изследва, изясни и определи.

Може да се смята за доказано, че спецификата на изкуството не се изчерпва нито с типизацията, нито с идейната страна на изкуството, нито с неговата естетическо-емоционална страна или черта. Всички тези страни или черти, взети само в своето дълбоко диалектическо единство и същевременно в единството си с конкретно-историческата практика (условия и задачи) на конкретно дадено общество (народ, класа, партия), създават онова, което е специфична същност или същностна специфика на изкуството като изкуство.

И тъкмо защото всичко това е така, научната естетика може и трябва, без да отрича общите връзки между изкуството и всички останали надстроечно-идеологически и ненадстроечни обществени явления, да разграничи изкуството като изкуство както от научната философия и всички останали науки, така и от обикновената занаятчийска, механично-изобразителна практика, а също и от морала, религията, правото, възпитанието, политиката и пр.

Изкуството може и трябва да възпитава нравствено, да мобилизира, организира и активизира политически масите, да действа възпитателно върху подрастващите поколения и възрастните, да разобличава религията като упойка за народните маси и, с една дума, да организира, мобилизира и активизира прогресивните обществени сили в тяхната борба за осъществяване на по-висшите обществено-исторически строеве или конкретно при социалистическото реалистическото изкуство за осъществяване на социализма и комунизма.

Изкуството като изкуство обаче нито би могло да постави правилно тези свои задачи, нито би могло да ги реши правилно, ако загуби своята същностно-специфична природа и значение именно на изкуство, на художествено усвояване на света, т. е. на усвояване на света по законите на красотата, което има много общо с научното и други видове усвояване на света, но същевременно се различава качествено от тях именно като изкуство.

Напоследък и в Съветския съюз, например в книгата на А. И. Буров „Эстетическая сущность искусства“, издание на Института по история на изкуствата при АН СССР, 1956 год., както и в сборника „Вопросы марксистской-ленинской эстетики“, издание на Института по философия на АН СССР, 1956 г., въпросът за това, че естетиката трябва да бъде естетика (а не например етика, педагогика, политика и пр.), се поставя все по-решително. Естетиката наистина трябва да бъде естетика, изкуството наистина трябва да бъде изкуство. И тъкмо тогава и само тогава естетиката и изкуството могат да решат правилно, навреме и цялостно не само специфично естетическите, но и политическите, етическите, възпи-

тателните и други задачи, които изкуството като изкуство не може и не трябва нито да отбягва, нито да подценява в какъвто и да било смисъл и степен.

По-нататък на страниците на нашето списание ще имаме възможност да се връщаме неведнаж към тези въпроси и да доказваме, че наистина партийността, народността, общочовечността на изкуството, свързани органично с неговата индивидуалност, не само не отричат, но и предполагат и изискват то да бъде именно изкуство, респективно естетиката да бъде именно естетика. Партийни са и партийни трябва да бъдат и нашата философия, и нашата педагогика, и нашата етика, и нашата история, и нашата теория на правото, но те поставят и решават своите партийни задачи със своите специфични средства и методи. Социалистическо-реалистическото изкуство е и трябва да бъде също така класово-партийно, народностно, общочовешко и индивидуално, но то поставя и трябва да поставя и да решава тази своя задача именно със средствата на изкуството, именно със средствата на художественото усвоение на света, т. е. на усвояването на света по законите на красотата.

Тъкмо това не винаги се разбира от някои марксистко-ленински (без да говорим за други) автори и в резултат се получава абсолютно и метафизическо отъждествяване например на художествения метод с научния, на изкуството с политиката, морала, възпитанието и пр. Дълбока връзка между всички тях има и трябва да има, но същевременно съществено-специфичната разлика между тях не трябва да се забравя или отрича в никой случай, защото иначе изкуството престава да бъде изкуство и следователно своите партийни задачи то не ще може да ги решава именно като изкуство, а в най-добрия случай ще се превърне в обикновена публицистика.

Неведнаж е вече доказвано, че самата публицистика е също абсолютно необходима, полезна и често пъти с нищо незаменима обществено-идеологична дейност на хората, класите, партиите. Но това е едно, а съвсем друго е да се превръща самото изкуство в публицистика, т. е. да престава да бъде усвояване на света по законите на красотата, т. е. да се самоликвидира именно като изкуство, именно като особен вид и форма на надстроечно-идеологическо обществено явление, което закономерно необходимо се е появило и развило мощно в историята на човека, на човечеството като една своеобразна и от първостепенно значение форма на обществено-надстроечно, идеологическо явление.

Естетиката, за да бъде именно естетика, няма никакво, нито логическо, нито историческо, нито теоретическо, нито практическо право да се откъзва от своя специфичен предмет и задачи и да се разтваря било в която и да било друга наука, в това число и философията, било в която и да било друга идеологическа и практическа обществена дейност.

Една от първите задачи на марксистко-ленинската естетика е именно задачата ясно и точно да бъдат изяснени и определени както онова, което е общо за естетиката и всички останали науки и между изкуството и всички останали обществени явления, така и онова, което е специфично характерно, присъщо, важно за естетиката и изкуството като естетика и изкуство и благодарение на което именно те съществуват и трябва да съществуват и да решават реалните и съществени задачи на своето общество и време именно като естетика и изкуство, а не като каквато и да било друга наука или надстроечна и ненадстроечна дейност.

И само тогава ще бъде правилно поставен и решен и въпросът за качествено, същностно-специфично различие на изкуството от изкуствоподобната и естетикоподобна дейност или прояви на животните и растенията (без да говорим за кристалите) и действително и напълно ще бъде осветлена, обяснена и всестранно преценена конкретно историческата природа на изкуството като изкуство, т. е. като особен род човешка обществено-надстроечна, идеологическа дейност, която се състои в усвояването на света по законите на красотата.

И тогава именно действително и цялостно могат да бъдат поставени, осветлени и решени и всички основни въпроси на научната естетика и по-точно на марксистко-ленинската естетика, като между другото бъде правилно поставен и решен и въпросът за изследователско-теоретическия естетически характер на литературната теория и история и за естетико-приложния характер на литературната критика и на художествената критика изобщо.

И до ден днешен в лични и редакционни статии може да се срещне твърдението, че естетиката е обща теория на изкуството. На това твърдение навремето си плати своя данък и пишещият тези редове. В последствие обаче, предприемайки редица опити за по-цялостно и всестранно разглеждане на основните въпроси на научната естетика, той трябваше да стигне до убеждението, че определението на естетиката само като обща теория на изкуството и превръщането на теорията на литературата, скулптурата, архитектурата, музиката и пр. в частни или специални теории на изкуството води логически до третирането на общата теория на изкуството като философия на изкуството. А това във всяко отношение е неправилно, точно така както е неправилно общата биология, общата физика, общата математика, общата социология, общата политическа икономия да се третират като философии на съответните науки, а не като специални, но обобщаващи специални науки — физика, биология, математика и пр. Общата физика и биология, колкото и да са общи, си остават специални науки и не се превръщат във философии, защото и те подобно на по-специалните физически и математически науки (например учението за топлината, светлината и пр.), изучават преди всичко и главно структурата и структурните закономерности на физическите, биологическите, математическите и други предмети и процеси, докато философията като философия има като свой основен въпрос или предмет отношението между битие и съзнание, между обществено битие и обществено съзнание в оня именно смисъл, в който още Енгелс и Ленин разбираха специфичния предмет и задачи на философията като философия. От това, че естетиката се разработва като обща теория на изкуството, още ни най-малко не следва, че тя може и трябва да се превърне във философия на изкуството. Философия на изкуството, ще повторим, има и трябва да има, но тя е част, страна или аспект на научната философия изобщо. А естетиката, като особена самостоятелна наука, има да решава свои собствени специфични задачи, които се свеждат към разкриване на структурата и структурните закономерности на изкуството, на художественото усвояване на света по законите на красотата, на художествения образ именно като художествен образ.

За съжаление, тази задача все още не е ясно и последователно докрай решена от съвременната марксистко-ленинска естетическа мисъл. А тя трябва да бъде решена, защото иначе се получава объркване на основните понятия в тая област, получава се това, че и до ден днешен дори и

някои съветски теоретици, историци и критици на изкуството продължават да твърдят заедно с Хегел, против Маркс, Енгелс и Ленин, че естетиката не е нищо друго освен философия на изкуството.

В това именно, ще повторим, се състои една от първите особено важни задачи на естетиката като наука или, по-точно, на марксистко-ленинската естетика, на която задача ние сме длъжни на страниците на нашето списание и изобщо да посветим повече грижи, повече внимание, щом искаме действително да разработим цялостно и последователно докрай марксистко-ленинската естетика като наука (и обща, и частна) за изкуството, а чрез него и на естетическите явления изобщо в общественно-историческия живот на хората.

Това, разбира се, е само една, макар и особено важна задача на естетиката като наука. Във връзка именно с тази задача пред марксистко-ленинската естетика изпъкват и редица други задачи, върху които тук нямаме възможност да се спираме по-специално и по-подробно.

Така например, марксистко-ленинската естетика е длъжна да постави и да реши цялостно и последователно докрай въпросите за отношението между субекта и обекта на изкуството, за типичното в действителността и художественото му отражение в изкуството, за основните черти или закони на изкуството и отношението му към другите надстроечни и ненадстроечни обществени явления, за съдържанието и формата на изкуството, за мирогледа и художествения метод в него, за логиката, психологията и технологията на изкуството, за основните понятия (кой знае защо наричани обикновено „категории“) на изкуството, за индивидуалността, класовостта, партийността, народностността и общочовечността на изкуството, за художественото наследство, за езика и стила на изкуството, за видовете и жанровете изкуство и по-специално за литературната теория, история и критика, за натурализма и символизма, за материализма, романтизма и критическия реализъм и най-сетне, като обобщение на всички тези изследвания, за социалистическия реализъм, взет като нов тип и метод изкуство, и за неговите теоретико-исторически и идейно-политически задачи.

Разбира се, с това не се изчерпват всички въпроси на научната, марксистко-ленинската естетика. Но това са по-важните, основните, съществени въпроси, на които всички ние, крайно време е, трябва да дадем нужния научен, марксистко-ленински отговор, щом искаме, от една страна, да подпомогнем съществено развитието на самото наше социалистическо-реалистическо и всяко реалистическо-прогресивно изкуство, и, от друга страна, да дадем нужния отпор, преминавайки в решителна контраатака, на всички и всякакви съвременни буржоазно-реакционни теории и теориики за същината, предмета, задачите и методите на изкуството, а оттук и на естетиката като обща и частна теория на изкуството.

Пишещият тези редове, изхождайки от основните принципи положения на марксизма-ленинизма, предприе в продължение на няколко десетилетия известни опити да постави и разработи всички тези въпроси в посочената вече по-горе насока. Не може да се каже, че тези опити са били безпогрешни, че въпросите са били винаги поставяни и решавани правилно и последователно докрай. Ала това едва ли може да бъде дело на отделен научен работник. То може да бъде дело само на нашата колективна марксистко-ленинска мисъл, която си служи смело с метода на критиката и самокритиката, на свободния обмен на научни мнения и на творческите научни дискусии.

Напоследък, оглеждайки целия изминат път в това отношение и вземайки предвид най-новите условия, факти, постижения и задачи във връзка с общото идеологическо и политическо развитие на страните от социалистическия лагер начело със Съветския съюз, авторът започна цикъл от лекции при Катедрата по аспирантура при Българската академия на науките, в които се поставят поменатите по-горе и някои допълнителни въпроси с оглед да бъде направен опит за по-цялостна, системна разработка именно на основните въпроси на марксистко-ленинската естетика.

Нито е възможно, нито е нужно в настоящата статия, която има характер на общо очертаване програмата на научните естетически изследвания, да бъдат подробно и конкретно разгледани главните положения, залегнали в така оформения цикъл от лекции и да бъде даден отговор на всички основни въпроси на марксистко-ленинската естетика.

Някои от лекциите, като например за естетиката като наука (предмет, задачи и метод на естетиката), за обекта и субекта на изкуството и др., вече бяха прочетени. По-важните положения, развити в тях, ще бъдат така или иначе обсъждани и на страниците на нашето списание. За да се види обаче в какъв именно дух или насока се разглеждат основните въпроси на марксистко-ленинската естетика, ще си позволим тъкмо тук, в първата книжка на нашето списание, да припомним някои от мислите, развити в предназначения за последното годишно събрание на Съюза на българските писатели печатано изказване върху миогледа и художествения метод, издадено в отделна брошура от Института за българска литература при БАН през 1955 година.

Ще се спрем тук само върху някои мисли, развити в това изказване, по които ще бъде във всяко отношение правилно тъкмо върху страниците на „Литературна мисъл“ да излязат със своите критически бележки и конкретни предложения нашите, българските, пък и не само нашите работници в областта на марксистко-ленинската естетика изобщо и по-специално на литературната теория, история, критика и политика.

III

И в миналото, и в наши дни е имало и все още има автори, които са защитавали и защитават възгледа, че предметът на всички науки е един и същ, а именно обективно-реалната световна действителност, но че подходите към него на разните науки били различни и поради това именно съществували разни науки.

Този възглед е погрешен. Той води до опасни изводи, щом се поддържа строго и последователно докрай.

Преди всичко, както видяхме вече, световната действителност в своето единство или, по-точно, в своята материалност е наистина една и единна, както е едно и единно и научното познание, взето като процес на диалектически протичащо субективно отражение на обективно-реалните неща и явления. Ала същевременно световната действителност е безкрайно разнообразна и поради това именно всяка отделна наука, включително и философията, има като свой предмет или обект на научни изследвания различни части, страни, аспекти, отношения на едната и единна световна действителност. Всички науки, от една страна, в качеството си на науки изобщо, не могат да не се интересуват от едната и

единна световна действителност, но едновременно с това в качеството си на различни самостоятелни науки (това различие не е абсолютно, а относително, но все пак е реално) те имат всяка една свой собствен специфичен предмет или обект на изследване. Това — от една страна.

От друга страна, речем ли да търсим различieto между разните науки само и изключително в техните особени подходи или методи на изследване на предмета, ще стигнем неизбежно до извода, че методът е чисто субективно явление, което няма нищо общо със самия предмет (обект) на научното изследване, т. е., което се обуславя само и изключително от чисто вътрешните, субективни състояния, възможности, интереси, тенденции на субекта на познанието. По този начин методът се субективизира и губи по същество значение на обективно познание на обективно-реалните неща и явления.

Както и да определяме онова, което всички ние наричаме метод на познанието, безспорно е, че методът, който по самата си природа е идея — отражение на обективно-реалните закономерности на появата и развитието на обективно-реалните неща, се **определя** в края на краищата не от субекта на познанието, а от своя предмет (обект). И тъкмо затова той има обективно-познавателно, а оттука и практическо-действено значение.

Ето защо прави са онези марксистко-ленински автори-философи и теоретици на изкуството, които, като говорят за спецификата на естетиката като наука, си поставят задача да определят преди всичко нейния специфичен, присъщ само на нея предмет или обект на изследване.

Засега не ще се впускаме в подробно обсъждане на въпроса дали това, което наричаме естетично, красиво, прекрасно, не се намира в известни отношения и към субекта на естетическото (и всяко) познание. Безспорно е, че познанието е отношение между обекта и субекта на познанието и че следователно различието между субектите на познанието не е безразлично както за теорията, така и за метода на всяка една наука, включително и на естетиката. И все пак трябва да бъдем наясно: колкото и да е важно отношението на субекта към обекта, колкото и да е безспорно, че в метода се проявява и самият субект на познанието, то, познанието, не би имало действителна научна стойност, не би представлявало обективно-вярно отражение на обективните реални неща и явления, ако преди всичко и главно не се **определяше** от самия предмет (обект) на познанието, а не от неговия субект.

Още Чернишевски разви по забележителен начин мисълта, че красотата (или прекрасното) не е само и чисто субективно явление, а преди всичко и главно обективно, т. е., че красотата (или прекрасното) съществува обективно-реално в обществената и природна действителност и като такова именно то може да бъде и е предмет (обект) на естетиката като наука, макар, разбира се, с това естетиката като наука и изкуството като изкуство да не се изчерпват.

Някои съвременни съветски теоретици и критици на изкуството напоследък започнаха все по-ясно да се проникват от тази безусловно вярна мисъл и в стремежа си да очертаят спецификата на естетиката именно като естетика все повече обръщат внимание на самия неин предмет (обект), взет в своята специфика, отличаваща го от предметите на всички останали без изключение науки.

В тази насока се развива и мисълта на съветския теоретик на изкуството А. И. Буров. В това отношение той — и не само той — е прав.

В това именно отношение и в по-раншните му статии, а особено в последния му по-крупен труд „Естетическая сущность искусства“, издание на Института по история на изкуствата при АН СССР, 1956 год., се съдържат редица ценни и важни мисли, които значително допринасят за правилното по-нататъшно изяснение и определение на специфичния предмет на естетиката и изкуството, а оттук и на метода на научното и художествено усвояване на света.

За съжаление обаче, както в по-раншните статии на др. Буров, така и в последния му труд могат да се намерят редица положения, разсъждения, формулировки, които свидетелствуват, че все още дори и този автор, един от най-сериозните съветски автори, не е съвсем наясно по интересувания ни в случая въпрос.

Другарят Буров обича надълго и широко да използва мисълта на Чернишевски, че истинският предмет (обект) на изкуството е човекът. Както доказахме това още в своите лекции и други трудове по основните въпроси на изкуството, Чернишевски в това отношение беше навремето си, пък и сега, прав. Човекът наистина е предмет (обект) на изкуството, което от своя страна е обект на естетиката като наука. Чернишевски навремето си разви тази мисъл в борба против всички и всякакви идеалистически определения на предмета на изкуството и на естетиката, които схващаха красотата като някаква си идеалистическа, трансцендентална и в края на краищата мистическа същност, която откъсваше изкуството и естетиката от действителния живот и от действителните задачи на изкуството и естетиката. В това отношение неговата знаменита дисертация изпълни действително революционна, дълбоко материалистическа роля и е запазила общото си научно значение и до днес.

Същевременно обаче знаем, че с човека се занимават не само изкуството и естетиката, но и философията, и психологията, и историята, и етиката, и науката за правото, и науката за езика, и педагогиката и т. н. В какво тогава се състои разликата между всички тези науки и естетиката като наука за изкуството?

За да отговори на този въпрос, др. Буров — и не само той — се опита да защити мисълта, че изкуството разглежда и художествено отразява човека, като го взема в неговата цялост, а не като го разсича на съставните му части, страни, аспекти. В тази мисъл, както ще видим това и при други случаи на страниците на нашето списание, действително се съдържа известно зърно от истина, но именно само известно зърно, а не цялата истина.

Целият въпрос се състои в това, че ще бъде абсолютно погрешно философията и другите науки да се определят само като аналитични, т. е. като интересувачи се от отделните страни, части, аспекти на човешкия живот, на човека, на човешкото обществено-историческо развитие. Всички науки, и особено философията, са наистина аналитични, но същевременно са и дълбоко синтетични и следователно не могат да не се интересуват също и от човека, от неговия живот и развитие, взети в тяхната цялост. Както и обратно — изкуството в много случаи разглежда и изобразява не човека в неговата цялост, а отделни негови части, страни, преживявания, действия. Другарят Буров има готов отговор на това. А именно той твърди, че макар например едно лирическо стихотворение да отразява художествено само отделни чувства, преживявания, настроения на човека, в тези чувства, емоции, настроения все пак се отразява човекът като цяло. Не е трудно да се разбере, че със същата монета може

да се отплати и философията, като каже, че дори когато разглежда отделни страни или моменти от живота на човека и човешкото общество, тя също има предвид и тяхното състояние или развитие като цяло.

Ясно е, че по тоя начин въпросът не може да бъде решен и че естетиката като наука трябва да потърси други пътища за неговото правилно и последователно докрай поставяне и решаване. Не е обаче само това,

Без да говорим за редица неясности и противоречия във всичко онова, което др. Буров и други професионални естетици и критици обикновено пишат за естетическия идеал, макар да не отричат, че той по принцип може и трябва да има значение на обективна истина, ще си позволим засега да се спрем съвсем накратко на следната извънредно важна мисъл на др. Буров, която намираме формулирана на стр. 240 от поменатия негов научен труд, посветен на естетическата същност на изкуството. Именно на тази страница от заключителната и обобщаваща глава на неговия труд четем:

„И така, прекрасното е в своята основа обективно качество, но то (това качество) не се реализира без субекта именно като прекрасно.“

Не ни е известно доколко др. Буров е запознат с историята на теорията на познанието изобщо и по-специално на марксистко-ленинската теория на познанието. Навремето си Лок твърдеше, че тъй наречените вторични качества на нещата (цвят, мирис и пр.) са по самата си природа чисто субективни, докато първичните качества (пространство, движение и пр.) имат обективно съществуване и значение. Известно е, че тази позиция се оказа гносеологически неудържима и бе атакувана от Юм и Беркли, които пренесоха в субекта също и първичните качества. По този начин всички качества на предмета се оказаха субективни, а за самия предмет, т. е. за обективно-реалната материя, остана да бъде нещо абсолютно неопределено и по принцип непознаваемо, т. е. материята като обективна реалност бе отречена и всичко бе сведено изключително към субекта и неговите чисто вътрешни преживявания (усещания, представи, понятия и пр.).

Известно е също, че тази позиция, от своя страна, се оказа не по-малко неудържима. Тъкмо затова някои буржоазни идеалистически гносеолози се опитаха да ни я поднесат в особен вариант, който се състои в това, че обективни качества (първични или вторични, безразлично) могат да съществуват и съществуват в обективно-реалните предмети и явления, но че те не могат да се **„реализират“**, докато не е налице определен субект на познанието, т. е. докато субектът на познанието не влезе в отношение към обективно-реалния предмет.

В борбата си срещу българските ремкеанци и други субективни идеалисти още преди няколко десетилетия имахме случаи да разкрием цялата абсурдна противоречивост на този нов вариант на субективния идеализъм, тъй като, щом за да се **реализира** известно качество, трябва да е **вече** налице определен субект на познанието, ясно е, че без или независимо от субекта на познанието това качество обективно не съществува и не може да съществува в **самите** обективно-реални вещи и явления. Субектът може да привнася определени свои елементи и моменти в процеса на отражението на обективно-реалните неща в човешкото съзнание. Но това е едно. А съвършено друго е да се твърди, че обективно-реалните неща, докато не влязат в отношение към определен субект, не могат да **„реализират“** каквито и да било свои качества (първични или вторични, безразлично).

Сега, в 1956 год., др. Буров ни поднася по същество същия вариант на този безспорен субективизъм, но вече в областта на естетиката и по-специално на естетическото учение за прекрасното (респ. красотата) като обективно качество на обществените и природни обективно-реални вещи и явления.

Едно от двете: или прекрасното (респ. красотата), както доказваше това още Чернишевски, е наистина обективно качество и следователно може да съществува и съществува в обективно-реалната действителност дори и тогава, когато още не се е появил определен субект на неговото възприемане или познание; или пък то съществува, появява се, „реализира се“ само след като се появи определен субект на познанието, т. е. само когато субектът влезе в определени отношения към обективния предмет (обект) на познанието.

В първия случай обективността на прекрасното (респективно на красотата) се запазва и пред естетиката изпъква задачата да го определи, както и да определи по какъв начин то се отразява художествено в човешкото съзнание и по какъв начин, защо, доколко, в какъв смисъл човешкото съзнание може да привнесе към обективното съдържание на идеите-образи определени субективни страни или елементи. Във втория случай обаче обективно-реалните неща се оказват без „реализирани“ качества, чието „реализиране“ става възможно едва и само когато се появи субектът на познанието и когато той влезе в определени отношения към предмета на познанието.

Както и да се разглежда тази теза, тя е стопроцентно субективистическа и следователно в никой случай не може да залегне в основата на марксистко-ленинската естетика, на марксистко-ленинската теория на изкуството.

И какво се оказва? Сам др. Буров още в първите глави на своя труд се обявява решително против формализма в изкуството, същността на който, според автора (и това е правилно), се свежда към това, че не се взема предвид самият обективно-реален и специфичен предмет на изкуството. Но ето че борбата на др. Буров срещу формализма в изкуството се оказва в основата си компрометирана по простата причина, че сам той в заключителната обобщаваща глава на своя труд ни приподнася посочената по-горе типично формалистическа и субективистическа формулировка за прекрасното (респ. красотата), което, от една страна, било в основата си **обективно** качество, но, от друга страна, не могло да се **реализира** като прекрасно (респ. като красота) без субекта на художественото усвояване на света.

Ясно е, че тръгнем ли по този път, в никой случай не ще можем да построим и цялостна системна марксистко-ленинска теория за художествения метод, тъй като се оказва, че той, художественият метод, в случая (съгласно формулировката на др. Буров) се определя всъщност не от предмета (обекта) на художественото усвояване на света, а от неговия субект. А тъйко това е явно неправилна и във всяко отношение опасна мисъл.

Трябва да признаем, че в някои свои по-раншни работи сам неведнаж съм плащал определен данък на подценяването на ролята и значението на специфичния предмет на изкуството и естетиката за определянето на художествения метод на изкуството и познавателния метод на естетиката. Във връзка с това доста дълго време съм плащал данък и на мисълта, че мирогледът на художника може да **определя** неговия худо-

жествен метод. Че мирогледът на писателя може да има и има извънредно голямо и понякога (например при социалистическо-реалистическото изкуство) **решаващо** значение по отношение на художествения метод — това е факт, който от никого не може смислено да се отрече, но който, разбира се, очаква тепърва своето пълно и всестранно осветление. Може ли обаче мирогледът, който е всъщност особена **съвкупност от идеи**, не да влияе върху художествения метод по един или друг начин, а чисто и просто да го **определя**? И мирогледът, и методът са всъщност идеи-образи, своеобразни субективни отражения на обективните неща и явления. Да се твърди, че една идея може да има **определящо** значение по отношение на друга идея, ще рече да се застане в края на краищата на идеалистическа позиция, явно несъвместима с марксистко-ленинската теория на отражението.

Ще повторим: мирогледът, особено при социалистическо-реалистическото изкуство, може да има и действително има извънредно голямо и дори **решаващо** значение за оформяването и по-нататъшното развитие на художествения метод. Но **решаващо** е едно, а **определящо** е друго. Мирогледът, който е съвкупност от идеи, никога не може да има **определящо** значение. Определящото значение принадлежи не на каквато и да било идея, не на каквито и да било вътрешни фактори, които лежат в субекта на познанието, а на самото обективно-реално битие, на самата обективно-реална действителност, на самите обективно-реални, художествено отразявани в изкуството обществени и пречупващите се през тяхната призма природни вещи и явления.

И действително, какво всъщност е това, което ние всички наричаме **метод** на научното или художественото познание на света? Някои марксистко-ленински автори твърде често определят метода преди всичко или главно като „**път към истината**“. Вярно е, че методът е път към истината. Но вярно е също така, както неведнаж вече сме изтъквали, че под това определение, което е извънредно общо, биха се подписали и с двете си ръце всички идеалисти без изключение.

Това определение е крайно общо и не разкрива тъкмо същностната специфика за научния и художествен метод на познанието и особено за марксистко-ленинския метод на научното и художествено познание.

Истината е, че всяко научно и всяко художествено произведение, всяка наука и всяко изкуство изобщо са преди всичко съвкупност, единство или система от определени научни или художествени идеи-образи, които повече или по-малко адекватно, според конкретните условия, отразяват и поотделно взети и всички заедно обективно-реалните неща от съответните области на действителността, взети също и като относително отделни, и като дадени в относително единство. От това правило няма изключение. Иначе не би имало нито наука, нито изкуство, нито научни, нито художествени произведения.

Същевременно обективно-реалните неща и явления в обществената и природна действителност са дадени в непрестанно, диалектически противоречиво, а в определени случаи и в низходящо движение или, което е все същото, дадени са в най-различни отношения и взаимоотношения помежду си. Отношенията, в които се изразява дълбоката и все по-дълбока същност на нещата, са онова, което всички ние наричаме обективни закони или закономерности на развитието на обществените и природни предмети и явления. А тези закони или закономерности затова именно са обективни, защото са съществували и съществуват преди, във и незави-

симо от човешкото съзнание, което може само да ги опознава, повече или по-малко точно и пълно според конкретните условия и съобразно с това да ги използва, в един или друг смисъл и степен, за определени цели на обществения живот на човека.

Погледнем ли по-строго самата същина на въпроса, не е трудно да се убедим, че в обективната обществена и природна материална действителност няма и не може да има никакви **методи** за познание и действие, а има и може да има само обективни **закони или закономерности**. Природата съществува и действа обективно-закономерно, но без каквито и да било цели.

Методът като метод е присъщ само на човешкото познаващо и действащо съзнание, само на субективния мир, но взет като аналог на обективния мир, само на субективната диалектика, но взета като субективно отражение на обективната диалектика. Методът е мощно, с нищо незаменяемо оръдие за правилно ориентиране в света и за правилно направляване на човешката ръка, която, въоръжена с оръдията на труда, е в един или в друг смисъл и степен способна да изменя обективни-реалните обществени и природни неща и явления. Методът е винаги нещо субективно, но не в смисъл на субективистическо или фантасмагорическо, а в смисъл на психично, на вътрешно, на присъщо именно на самото човешко съзнание, а не на самия обективен обществен и природен мир. Методът е, подобно на мирогледа, особен случай или проява на съзнателния живот на човека, а не на самата обективно-реално съществуваща и развиваща се обществена и природна материална действителност.

Методът, разбира се, е също така закон, закономерност. Но на какво именно? Не на самите обективно-реални предмети и явления, а на човешките представи, понятия, категории, закони, но взети в своята съвкупност, единство или система като адекватни (верни, правилни) отражения на обективно-реалните неща и явления.

А самите научни или художествени системи от разни, имащи повече или по-малко обективно познавателно значение идеи-образи, не са и не могат да бъдат неподвижни, замръзнали, веднъж завинаги дадени. Станат ли такива, те престават да бъдат обективно верни, защото самата обективно-реална действителност, която те отразяват, не е и не може да бъде замръзнала, неподвижна, веднъж завинаги дадена, а е дадена във вечен, непрестанен, диалектически протичащ процес на движение, изменение и развитие в един или друг смисъл и степен, според конкретните обстоятелства при всеки отделен случай.

Обективните закони или закономерности, обективните форми и свойства, обективните взаимоотношения, обективните движения и развития на нещата се отразяват в човешкото съзнание. И това именно придава на научните и художествени системи характер не на абсолютни и замръзнали, веднаж завинаги дадени, неподвижни системи, а на подвижни, относително устойчиви и неизбежно подчинени на специфичните закони или закономерности на своето по-нататъшно движение, изменение и развитие.

Поради всичко това методът на научното и художествено познание не е и не може да бъде само или просто път към определена цел, а е такова субективно отражение на обективните закони или закономерности на движението, изменението и развитието на обществените и природни предмети и явления, което отражение също е подчинено на специфични закони или закономерности, но които не представляват от себе си нищо друго, освен субективни образи на обективните закони и закономерности. Методът предполага и изисква правилно опознаване с тези именно субективно отразени обективни

закони и закономерности и използването им в една или друга форма или степен, според конкретните условия, повече или по-малко съзнателно и целенасочено от мисленция и действаща съобразно със своите обективни знания *Обществен по самата си природа човек — субект.*

Така именно може и трябва да се разбира в духа на марксистко-ленинската гносеология и естетика методът на човешкото познание изобщо, било то научно или художествено. А човек търси да познае действителността, за да може да я изменя съобразно със своите общественно-исторически цели. И затова методът на познанието, определян от обществената материална практика на човека, сам от своя страна може да служи като ръководство за нейното по-нататъшно, целенасочвано от човека развитие.

Имайки като свой източник, цел, определител и критерий материалната производствена и обществена практика, методът, взет като обобщение на обективните закони на нейното закономерно развитие, притежава свое собствено, относително своеобразие или специфика, относителна самостоятелност и способност, веднъж определен от материалната човешка практика, да ѝ влияе обратно в един или друг смисъл и степен и дори, при известни условия, да придобива изключително голямо, **решаващо**, но никога не **определящо** значение за нейното по-нататъшно развитие.

А от всичко това следва, че методът като метод, т. е. като закон на вътрешното, субективно движение, изменение и развитие на научните и художествени теории или системи, като търпи голямо, понякога изключително и дори решаващо влияние на самите научни художествени системи, се **определя** не от тях, а заедно с тях от обективно-реалните вещи и явления, от обективните закони или закономерности на отразяваните в научните и художествени идеи обществени и природни вещи и явления. И тъкмо защото е така, тъкмо защото и теорията или системата, и методът в своето съществуване и взаимодействие се определят не взаимно един от други, а се определят от обективно-реалните вещи и явления, тъкмо затова се получава така, че не само теорията или системата може да влияе върху метода, но и методът, от своя страна, може да влияе в един или друг смисъл и степен върху теорията или системата. И щом трябва да говорим за определящо начало, ясно е, че нито теорията е определящо начало по отношение на метода, нито методът — по отношение на теорията. *Определящо начало и за теорията, и за метода, взети и отделно, и заедно, е и може да бъде само обективно-реалното обществено и природно битие, обективно-реалната обществена и природна действителност — и нищо друго.*

Какво следва от всичко това по-специално за отношението между художествената система от идеи-образи и метода или закона на тяхното движение, изменение и по-нататъшно развитие, ще видим по-долу. Тук сме длъжни да обърнем внимание върху друго едно обстоятелство, върху което също така не винаги се обръща нужното внимание.

Става дума за следното.

Когато говорим, че марксистко-ленинският мироглед така или иначе **определя** художествения социалистическо-реалистически метод, понякога някак си забравяме, че самият марксистко-ленински мироглед има две съставни части или страни: първо, материалистическа теория (или система) и, второ, материалистически метод. Марксистко-ленинският мироглед не е нито само теория, нито само метод, а диалектическо, живо,

непрестанно развиващо се единство от материалистическа теория и материалистически метод. Също така изкуството не е нито само метод, нито само система от постигнати вече и така или иначе свързани в органично цяло художествени идеи-образи на обективно-реални вещи и явления. *Изкуството е и художествена система, и художествен метод.*

Поради това, когато говорим за отношение между мироглед и художествен метод, не трябва да забравяме, че става дума за отношение и на марксистко-ленинската теория, и на марксистко-ленинския метод, взети и отделно, и заедно, към художествения социалистическо-реалистически метод. Ясно е, че този въпрос не е равнозначен на въпроса за отношението между художествения метод и системата от художествени идеи-образи, които всяко произведение на изкуството и всяко изкуство изобщо съдържа и не може да не съдържа в себе си. Това са два различни въпроса, но те често пъти се смесват, забравя се съществуването и важноста на самата художествена система от идеи-образи, забравя се, че художественият метод е закон или закономерност на движението, изменението и по-нататъшното развитие тъкмо на системата от художествени идеи-образи. И въпросът обикновено се формулира не като въпрос за отношение между художествения метод и системата от художествени идеи-образи, а като въпрос за отношение между художествения метод и марксистко-ленинския научен мироглед, като при това твърде често се забравя, че марксистко-ленинският мироглед не е само мирогледна теория, а е и мирогледен метод.

По този начин въпросът се оказва въпрос за отношението между научна система и художествена система от идеи-образи и между научен познавателен метод и художествен познавателен метод.

Раповците отъждествиха абсолютно и метафизически художествения метод с научния метод, а мълчаливо извършиха същото и по отношение на художествената и научната система от идеи-образи. И получи се така, че научният метод погълна изцяло, изяде художествения метод и по тоя начин изкуството се оказа без своя собствена същностно-специфична природа, роля и значение и се сведе без остатък към научния мироглед, разбиран при това в края на краищата само като замръзнала, престанала да се развива по-нататък мирогледна теория.

Сега е вече ясно, че това раповско абсолютно и метафизическо отъждествяване на художествения метод с научния, а следователно на художественото познание с научното познание, на изкуството с науката, е във всяко отношение — и в научно, и в политическо, и в творческо-художествено — неправилно, недопустимо, вредно.

Щом пък речем да преодолеем напълно и последователно докрай всички и всякакви раповски остатъци или рецидиви, длъжни сме, първо, да възстановим същностната специфика, относителната самостоятелност и относителната възпитателна действеност на художествения метод като художествен, да не го отъждествяваме с научния философски или частно-научен метод, а също и да не отъждествяваме художествената система от идеи-образи с нейния закон на движение и развитие, т. е. с художествения метод, нито мирогледната научна теория с мирогледния научен метод.

Постъпим ли пък именно така, не ще е трудно да разберем, че и художествената система от идеи-образи, и художественият метод, и мирогледната научна система от идеи-образи, и мирогледният научен метод, взети като две страни или органични съставки на общия диалектически

процес на субективно отражение на обективната обществена и природна диалектика, са свързани в дълбоко диалектическо единство, което обаче не означава нито абсолютна и метафизическа противоположност, нито абсолютно и метафизическо тъждество.

Науката и изкуството са две органично свързани, върху основата на едната и единна човешка обществено-материална практика, страни или съставки на единния, всеобщ, диалектически развиващ се процес на субективно отражение на обективно-реалната действителност в обществено съзнание на хората.

Науката и изкуството служат по свой път, със свои средства, със свои форми, на една и съща човешка цел: обективно-вярното познание на обществената и материална действителност и нейното понататъшно целенасочено от човека и различно при различните конкретни условия изменение. *Но нито изкуството, нито науката могат да бъдат или само система от идеи-образи, или само метод. Те винаги са и трябва да бъдат и система, и метод. И винаги като такива се определят не едни от други, не системата от метода и не методът от системата, а и заедно, взети като диалектическо единство от система и метод, определят се от обективно-реалната обществена и природна действителност или, което е все същото, представляват от себе си обобщение на материалната обществена практика на човека, през чиято призма или чрез определителя на която търсим да познаем и познаваме, за да можем след това да ги овладеем, едни или други черти, свойства, страни на обективнс-материалната обществена и природна действителност.*

Това решение на въпроса е в пълно съгласие с духа на марксизма-ленинизма, на диалектико-материалистическата гносеология и естетика и тъкмо затова ни дава възможност правилно да осветлим и редица други въпроси, които понякога така се поставят и „решават“, че ни довеждат до истински задънена улица, от която няма никакъв изход.

За да се изясни по-точно смисълът на това, доста смело на пръв поглед твърдение, спряхме се в споменатото вече по-горе изказване за метода изобщо и частно за художествения социалистически метод на някои основни и същевременно конкретни, при това предимно литературно-теоретически, литературно-критически и литературно-политически въпроси. Ще си позволим и тук да изложим накратко някои положения от въпросното изказване, още повече, че тъкмо то има пряко отношение към основните задачи, които нашето списание има да разработва с колективни усилия с цел да бъдат по-правилно и по възможност конкретно и целенасочено поставяни и разработвани основните въпроси на нашето социалистическо-реалистическо изкуство изобщо и частно на нашата социалистическо-реалистическа литература и литературна теория, история, критика и политика.

(Следва краят)



ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

ТВОРЧЕСКАТА СВОБОДА

ИЛИ ТВОРЧЕСКОТО РАЗБИРАНЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗМ

За свободата на художника може да се говори в два аспекта: обществено-политически и естетически. Художникът е свободен в обществено-политически смисъл, когато неговото творчество не се преследва от законите на обществото. Това е елементарната свобода, чиято липса са изпитвали големите творци на миналото. „Геният — писа Пенчо Славейков — винаги създава неудобства. В това е неговият подвиг“. И наистина подвиг е било художникът да запази себе си, да отстои независимостта си срещу пристъпите на обществото. Малцина са издържали в тая борба. Немалко художници са изпитвали великата скръб да сецат как в душите им се разливат като отрова вредни влияния, как вехнат едва зародени идеи. Колко тежки унижения пред официалната власт са били изживяни, колко жестока мъка за пренебрегнатата гордост на твореца. У нас днес не съществуват условията, които убиха Гео Милев, или при които — малко по-рано — загина Яворов. Ето защо на тази страна на въпроса не ще се спирам.

Интересува ни проблема за творческата свобода в друг аспект — естетически. Или иначе казано — вълнува ни проблема за опростените ни схващания за литературата, за неразбирането на законите на изкуството, за ограничаващото въздействие на доктрината.

През последното десетилетие литературата ни вървя бързо и стремително напред като освободен поток. Имаме вече и реалистичен исторически роман, и роман за съвременността, и лирика, отразяваща новото време, и хубави сполуки в драмата. Да се отрича всичко това би било глупаво и наивно.

Но наред със смелите и проникновени творци се създаде и особен тип писател — писател строго ограничен в творческите си дирения. На пръв поглед той е силно активен политически, но кръгозорът му като художник е ограничен. За този наивно-непосреден човек не съществуват големи въпроси — те са предварително разрешени. Той знае, че доброто трябва да възтържествува над злото, новото над старото, непогрешимостта на човека — над неговите грешки и недостатъци. И понататък не се вълнува. Той знае целите на живота — защо му са необходими подробностите, защо му е нужна сложността, която би го затруднила. Той е работлив, но. . . „не ще измисли барута“, не ще внесе нещо ново в литературата ни. Това явление хвърля своята тъмна сянка. С него ние трябва да се борим така както и с неправдивата, безидейната и фалшивата литература. На естетически ограничения писател, който често пъти предлага заблудата и незнанието си за съкровища и ценности на

литературата, ние трябва да противопоставим истинския, големия творец, който е предан на идеалите на времето ни, и който наистина поддържа в душите ни вярата в народа и в днешния ден.

Как стана възможно да се появи писателят със скована психика, без дирения, с ограничена мисъл, с тесен кръгзор? Тук не са виновни само политическите обстоятелства. Не е виновно само времето на „култа“ към личността, когато сред писателите се проявяваше известна нетърпимост към повече мнения. Няма никакво основание да виним този по-висок обществен строй, който се създава с усилията на народа. Виновни сме предимно ние самите, творците и литературоведите, които се лутаме в границите на едно стеснено схващане за литературата. Въпросът за творческата свобода е въпрос за неразбиране богатството на социалистическия реализъм и за подкрепата на онова, което бих нарекъл. . . творческа сиромашия. И ако вземаме перото, за да пишем за свободата на писателя, вълнува ни желанието да се укрепи голямото художническо съзнание, прозряло истината на времето ни.

Как да се създадат значителни и крепки творци, които с духовното си въздействие пробуждат високи пориви и насочват по пътя на обществено-политическото и нравствено обновяване? Как да се преодолее онова странично влияние, което не прераства в естетическо впечатление, а ограничава литературата? По какъв път и как могат да възникнат произведения, които не служат само на момента, а имат епохално значение, издигат се над временното и преходното? Ето въпросите на творческата свобода. Те се свеждат до разумното разбиране на художественото творчество, разбиране, даващо тласък към по-големи и по-високи художествени цели.

Не бива да се отрича, че по тоя път съществуват трудности. Че има подводни скали, които не могат да бъдат отминати. Това са каноните, това са обединените ни схващания.

Не бива да се отрича, че има писатели, които не възприемат всичко онова, което не съответствува на личната им практика.

И проблемът за творческата свобода — не като политически, а като естетически проблем — стои неизбежен, неотстраним.

★

Доктринерството в естетиката се изрази най-силно с усилията да се създава на мястото на дълбоко идейното изкуство — изкуство утилитарно, с преходно, нетрайно значение. И когато става дума за творческата свобода, изниква един важен въпрос — въпросът за отношението между идейност и реализъм. Или по-точно между субективна идейност и реалистично отражение. До този въпрос се докосна на времето още Плеханов. Той писа, че художникът трябва добре да се ориентира в идеите, които проповядва. Те трябва да влизат в неговата плът и кръв; да не го смущават, да не го отклоняват в процеса на художественото творчество. Иначе идейността ще се отразява пакостно върху произведението, ще внася в него елемента на студенината, на умората, на скуката. „Но забележете — писа Плеханов — че вината тук ще пада не върху идеите, а върху умението на художника да се ориентира в тях... Значи, въпреки това, което на пръв поглед изглежда, въпросът не е в идейността, а — тъкмо обратното — в недостига на идейност“. „Недостиг на идейност“ от

този характер съществува и в наши дни, въпреки привидно обратното впечатление. Писателят не създава такъв „предмет“ за съзерцаване, чрез който да постига най-добре идейните си цели. Неговите идеи не произтичат от образа, неразривно свързан с живота. Пред вас са произведения, в които има всичко необходимо — и патос, и идеи, и любов към новото, — но това са произведения, на които недостига пълноценна жизнена художественост. Те не извикват мисли и чувства, които се пораждат от съзерцанието, не определят отношението ни към живота чрез това, което съзерцаваме. С други думи не е преодоляно раздвоението между идейност — субективна идейност — и реализъм. И липсата на творческа свобода се проявява най-често в тая насока.

Художникът се вдъхновява от великите, войнствени идеи и цели на нашата съвременност. Но той остава в плен на общите положения. Той не може да ни предложи един съзерцаван свят, едно естетическо възприятие. И немалка вина имат за това ограничителните ни, доктринерски изисквания, които стесняват неговата инициатива.

Заговаря ли се за разкрепостяването на литературата ни от претенциозни тези, пред погледа ни се мяркат образците на класическата литература. Те, големите майстори от миналото, създадоха високоидейни произведения, без да нарушават нормите и правилата на изкуството, без да насилят действителността и да изменят на художническото си виждане. Те ни учат, че формите на живота са безкрайно разнообразни, че не е толкова лесно, колкото ни изглежда, да се схване важното и нужното.

Най-забележителното в критическия реализъм на 19-ия век е това, че той отрази противоречията в обществото чрез вълнуващи, красиви образи, като вникна дълбоко в душевния мир на човека. Довели до свършец анализ на психологическия живот, критическите реалисти остават ненадминати майстори в изобразяването на лицето, на характера. Свободни и силни в естетическите си съзерцания те не познават отвлеченост и схематизъм.

Те рисуват не само бурни страсти, а и обикновена на пръв поглед, бедна откъм събития, но съдържателна действителност. Гогол писа: „Колкото човекът е по-обикновен, толкова повече на художника е необходимо да извлече от него необикновеното“. Това разбиране — да се извлече необикновеното от обикновеното, да се види трагедията на личността и на народа в „дреболиите“ и всекидневния бит — означава забележително откриване на нова истина. То и отличава критическия реализъм от романтизма, и дори от революционния романтизъм, който все пак търси напредничавото и идеалното в необикновеното и изключителното.

Но за нас е важно друго — че критическият реализъм, като следваше „разума на изкуството“, създаде рядка, изумително богата система за изобразяване на човека. И така постига идейните си цели. Писателите-критически реалисти проявяват хуманизма си чрез интереса към личността на героя, чрез влечението да познаят нейните тайни, със стремежа да я покажат. Тук нищо не пречи за осветляването на човека в пълнота, конкретно, изчерпателно. Каквито думи и да се изричат за ограничеността на писателите-критически реалисти, не може да се отрече едно — те ни владеят. Те като добър диригент, който умее едновременно да пробуди и да призове много инструменти, извикват в душата ни сложни и богати чувства.

Защо това е така? Тук има значение вътрешната, творческата, естетическата свобода на писателя. Като съзерцава непосредно живота, като се задълбочава в него, като го възприема пълно и богато, художникът изразява големите идеи на века. Той е свободен да търси, да „мечтае“ не само като гражданин, а и като творец. Известно е, че Лев Толстой създаде цяла, неизчерпаема за тези, които го проучват, система за възвеждане на човека в повествованието и за разкриване на образа му. Забележителна е неговата дълбоко промислена, „геометрична“ контрастност в разкриване на характерите, на семействата, на цели групи и слоеве от хора — „геометричност“ условна, ако се погледне на нея пряко, но дълбоко съдържателна и смислена, надникне ли се в творческия свят на писателя.

Колкото повече потъва художникът в жизнения мир, колкото повече се стреми да изобрази биещите в дълбочина велики сили, толкова повече му е необходима вътрешната творческа свобода. Тя най-малко може да се намалява при изобразяване на големите „загадки“ и „проблеми“ на действителността. И това е закон на творчеството.

Вътрешната, творческата свобода на писателите-критически реалисти се изрази издълбоко в разбирането им за формата. За тях тя не е само предметен образен стил, а е и цялостното — психологическо, емоционално-мисловно и, в известни моменти, дори морално — отношение към живота. В стремежа си да творят изкуство, което е дълбоко идейно, но не е подчинено на конюнктурни цели, „общочовешко“ изкуство, тези писатели вникват в значението на формата. Създаването на художествената форма не е за тях „дребна работа“, второстепенен въпрос, а е основен проблем за художественото им творчество. Те постигат пречистена, непостижима красота и в съзерцания образ, и в съдържанието. Техният материал е грубата действителност — но как оживява тя, как внушава впечатление за най-непосредна жизненост!

Пред тях стоеше едно море — морето на живота. То ги привлича, то ги зове с тежките си стенещи ноти. И те му се радват с оная чиста, ласкава непосредност, с която творецът може да се радва на своя материал, на бъловете си, на творческите си увлечения.

Разбира се, нашето време се отличава от времето на критическия реализъм — от 19-ия век. И целите на литературата днес са по-други. Но не може да се отрече — критическите реалисти служеха на големи идеали именно като творци. Те не се бояха от конфликтите на живота, защото идеалите им не се покриваха с днешния ден, с протичащия миг, а имат всякога перспективност — правдива или не — това е вече друг въпрос. Те създадоха най-трудната форма — кратко написаните по обем, съдържателни произведения, в които преценката за характера се съдържа в самия човек, а не е изказана със странични средства.

Това, което наричаме творческа свобода, личи в още една насока — богатството на личността им. Ние навлизаме в света на героите им — възвишен и парадоксален, низък и героичен — с ясна представа за образа на разказвача — умен, добър, искрен, нескучен човек. Той общува с нас. Той се изказва някак несетно и ни влече след себе си, след мъките и радостите си, след възторзите и идеите си. Една голяма личност. Тя прилича на широка река, отразила в себе си света с различните му краски, със съкровенията му, неизказани от друг „тайни“. Ние обикваме не само творението, а и твореца. Този искрен, умен, неповторим човек става за нас идеал. И не може да не го обикнем, тъй като той ни обновява, казва

ни истината, сочи ни цели. Неговият вътрешен мир е ценен за нас — без възприемането му биха били по-бедни етичните ни идеали, по-ограничен художественият ни вкус. У нас възникват душевни състояния, каквито е преживял авторът, мисли, чувства и впечатления, които са го вълнували. От непосредния допир до личността укрепва духовния ни мир, расте естетическата ни наслада. Колко силно е идейно-художественото въздействие на личността на Алеко Константинов! Този забележителен писател-гражданин е свободен духом, удивително свободен и независим и то при условията на свирепо насилие над човека. Свободен не само в гражданските, а и в етичните си прояви. Над безобразните, егоистичните, практическите житейски цели се издига чистата, неосквернената, „естествената“ духовност на човека-демократ, незаразен от дребни себични цели. Неговата личност усилва представата ни за прекрасното, за духовно-героичното.

Ала писателите-критически реалисти ни привличат не само с проникновеното изобразяване на душевния мир на героите, не само с моралния си образ, а с индивидуалните си артистични особености. Така е при Алеко Константинов.

Така е и при друг забележителен класик на литературата ни — Елин Пелин. Големият, правдив и искрен изобразител на българското село ни покорява с непосредното си съзерцаване на света. Може ли да отменим хладно, равнодушно покрай неговото поетично възприемане на земята като майка на живота. „... плаче нивата, плаче. . . рони ми се онова ти жито като сълзи, казваше той и си въртеше погледа по цялата околност, пълна с жетвари, които ту се изправяха, ту забиваха низко глави, сякаш правеха някакви обредни поклони пред лицето на **благословената майка земя**“ („Гераците“).

„Дядо Йордан гледаше замислено земята и клатеше леко и продължително глава, **като че там заравяше** тежките думи, които би казал“ („Гераците“).

„Лицето му имаше прегорелият цвят на пшеничено зърно и душата му гледаше небето, облаците и слънцето с **надеждите и страховете на майката земя**“ („Гераците“).

Сякаш всичко в разказа се върти около земята. В нея е доброто и злото. Тя е взела душата на човека. Художникът не ни оставя при обикновеното съзерцаване на пейзажа. С артистичната си непосредност на творец той ни внушава несетно едно дълбоко жизнено, естетическо отношение към света.

Не се ли изиявява така художникът и в онзи друг символ, който срещаме в разказите на Елин Пелин — символът „кал“. „Калта“, разляла се навсякъде в живота!

Седи в овехтялата си стаичка бедният учител, гледа навън как се подготвя тържеството с женитбата на Славка, предпочела селския бакалин пред него, разбития бездомник, и вижда през нечистите стъкла оная страшна кал, която души живота — не само неговия, а и на другите.

„Нерадостният есенен пейзаж му се видя грозен като никога. Безлистни клонести дървета, по които кацаха чавки. Облачно небе, намръщено и схлупено над кръгозора, и кал, ужасна, гъста, черна, лепкава, непроходима селска кал, в която бе заглъхнало всичко — и къщи и хора и добитък“ („Кал“).

Тази кал като Елинпелиновски образ на действителността се среща и в други разкази. В разказа „Хитрец“ пейзажът е също така безнадежден.

„Полюето пуото, път кален и безкраен. Пялата земя мъртва и мокра като удавена бабичка. Небето се схлупило над земята облачно, грозно и безнадеждно.“

И хората потъват в тая кал. Лисичката цапа по шосето, мушал рѣде в джобовете на избелелите си потури, „окаляни до пояса“.

Жестоко унил е пейзажът и в разказа „Андрешко“.

„Четиригете колелета на каруцата задрънкаха по-силно из рядката кал на селския път. Разслабеният скелет глухо затропа посред печалното, пуото и разкиснато от дъждовете поле. . .“

„ . . беше тъмно и по земята не личеше нищо освен кал, дълбока и гъста кал. Пътят се губеше в тая кал и не водеше никъде освен пак в нея.“

Колко силни са тия индивидуални особености на съзерцанието! Каква наслада ни доставят те. Зачитай се и нямаш сила да се откъснеш, не можеш да не преживееш насладата от душевната мощ на твореца, поел в себе си времето, превърнал го в непосреден образ. Тук е от значение дори технологията на творчеството като нещо дълбоко лично, неповторимо, индивидуално. И въпросът за вътрешната свобода и за таланта на твореца придобива огромна стойност.

Всеки от големите писатели на миналото според възможностите си е осъществявал един идеал — граждански и естетически — различен у Любен Каравелов, у Алеко Константинов, у Иван Вазов. Различен у Гогол, у Толстой, у Чехов. Изкуството на тези писатели е привлекателно и с обективните изображения, които ни насочват към противоречията, мъката и неправдата на действителността, и с идеала, изявен издълбоко чрез личността на художника.

Само лъжата, безпомощната лъжа в изкуството е неспособна да ни внуши личния белег, индивидуалната естетическа багра. Великите художници застават пред нас чрез творчеството си като личности. И с това ни поразяват. Те не само комбинират фактите на действителността, не само ни увличат с правдивите си изображения. Те ни разкриват един човешки мир, една духовна красота, произтичащи от дълбините на тяхната човешка и художническа природа.

Разбира се, днес ние не мечтаем за художническа личност изобщо. Нямаме предвид и безидейно изкуство, откъснато от нуждите на народа и прогреса. Съвременният ни творец не може да не носи в себе си белезите на времето. Но става дума за големи мащаби, за значителни измещения, за творчество, което постига значителни идейно-художествени цели.

Както творците на миналото, така и съвременните ни писатели трябва да бъдат личности — големи, внушителни. И трябва да създават творческото ни отношение към действителността.

Свикнали сме да казваме, че социалистическият реализъм не стои настрана от всемирно-историческото развитие на изкуството. Че той възникна на основата на това развитие и го продължи. И това е вярно. Но принципино правилното положение е необходимо да се тълкува ясно, от гледището на ония високи изисквания, които завежда изкуството на миналото, и които налагат задачите на днешния ден.

Ние сме в правото си да искаме и от съвременните ни писатели да бъдат големи личности, всяка довела до пределно развитие индивидуалната си природа, личното и неповторимото в мисъл, чувство, възприятие. Тук много помага опитът на миналото. Писателите-критически реалисти — въпреки ограничеността на мирогледа си — бяха естетически свободни в

съзерцанията си. Художественото възприятие стига у тях до пълното си развитие. Те са тенденциозни, но не в грубия смисъл на думата, а като ни създават привързаност към нещата, като ни принуждават — чрез образа и настроението — да заживеем с предметно философския им смисъл. Като се настройваме — мисловно и емоционално — ние придобиваме дар да възприемаме по-силно живота, да вникваме по-пълно и по-дълбоко в съкровенията му истини. И затова изкуството на социалистическия реализъм е силно и с идейното си въздействие, и с естетическата наслада, която ни доставя.



Социалистическият реализъм не е преповторение на миналото. Той се подхранва от нови сокове, расте върху почвата на нови исторически събития. Социалистическият реализъм е съвременното състояние на реализма в най-добрите, в най-разумните му прояви. Възприе ли социалистическият реализъм ценното от традицията на миналото? Разшири ли терена на художественото творчество? Стигна ли до нови открития? И какви? Доставят ли ни днес произведенията на писателите-социалистически реалисти — силни с идеите си — оная радост от вникването в човека, която задължително носи всяко голямо изкуство? Има ли тук значителни творчески личности, личности, прозрели в пълната света на земното и героичното съществуване на днешния човек? Ето въпросите, пред които стоим — изпълнени с радост, че изкуството, на което сме съвременници с постиженията си, е ново слово в историята на реализма и с огорчение — че с несполуките, с лошите „образци“ сме нерядко под завоеванията на миналото.

Социалистическият реализъм е безспорно нова епоха в историята на изкуството. Той има свои ценности. И те са били изтъквани неведнъж. Както и да се възхищаваме от писателя-критически реалист, не може да не признаем, че у него не съществува идейната яснота, която притежава нашият съвременник. Новата литература по идейните си цели стои над неспокойното, тревожното с правдата си, но понякога идейно неподвижно творчество на писателите от миналото.

Идейността в произведенията на писателите-критически реалисти се определя от истината на живота, от „чудото“ на извършващото се, пресъздадено в конкретен психологически образ. Но тук има и нещо друго. Това е субективната идейност на твореца. Писателят не е само „обективен“ — той иска безразделно да споделим неговите идеи, да следваме без колебание неговите цели. А често пъти те са фалшиви. Те са неясни или неопределени. Спомнете си колебанията у Вазов от началото на нашия век. Колебанията у Гогол, у Толстой. Трудността в съгласуването между лично и обективно до голяма степен е отстранена при социалистическия реализъм. Не само обективната идейност, а и субективната идейност на художника съвпада със свободния исторически ход на времето.

Новото, с което се появи на свят социалистическият реализъм, е осъзнаването от художника като художник на необходимостта. Прозорливият Ленин още в 1905 г. схвана тая насока на литературното развитие, като писа, че литературата трябва да служи на партийните цели, на освободителната борба на работническата класа и на народа, като си запазва свободата на „формата и съдържанието“, простора на „мисълта и фантазията“.

Осъзнаването на необходимостта в реалистични произведения — и то не частично само, в някои посоки, както при критическия реализъм — се появи у нас при новите условия с творчеството на Смирненски, разшири се през 30-те години примерно с произведения на Караславов, с „Моторните песни“ на Вапцаров. То почна с творчеството на Горки — с драмата „Еснафи“, в която издълбоко е подхванат въпросът за освобождаването на човешката личност (Нил) и за противопоставянето ѝ — с идеала за грядущето — на мъртвия стар свят на еснафите. Още по-определено пролича тази художествена тенденция с романа „Майка“. И оттогава и до днес тя е критерий за социалистическо-реалистическата насоченост на литературата — безразлично дали се изобразява героика или се критикува жестокият, но „страдащ“ свят на обречените. Тя е белег за появата на нови социалистическо-реалистически нотки в творчеството на западно-европейски автори — за разлика например от критическия реализъм там, осенен частично от някакъв положителен човешки идеал.

В днешната ни литература осъзнаването на необходимостта — необходимостта от материалното преустройство на живота и от нравственото обноваване на човека — се проявява в различна степен у един или у друг. То не е еднакво у Георги Караславов или у Емилиян Станев. Но то съществува — специфично, индивидуално — доколкото и двамата автори, представители на днешната ни литература, са повлияни от времето ни.

Ценното в идейно-художествената проблематика на социалистическия реализъм е откриването на новия герой, герой, какъвто миналото наистина не познаваше. Това откриване стана естествено, спонтанно, без предписания — по силата на логиката на нещата. То се начена с творчеството на Горки до революцията, продължи с дълбокото вникване в историята на гражданската война — трилогията на Алексей Толстой „Ходене по мъките“, „Железният поток“ от Серафимович — стигна своя естетически триумф с образа на съвременника — Давидов от „Разораната целина“. Посочените писатели не бяха принуждавани от някого да търсят положителния си герой — към това ги тласкаше материалът, предлаган от историята и живота. Но наред с постиженията почна процесът и на някои недоразумения. И то именно поради недостатъчно дълбокото вникване в същността и възможностите на социалистическия реализъм.

Новата личност, излязла из низините, издигнала се до велик идеал, е изключително пленителна с героиката си. Тя става идейна сила. Необходимо е следователно тази личност да навлиза все повече в литературата, да завладее напълно терена. Това правилно по начало положение, довело до създаване на класически творби, се превърна постепенно в естетически канон. То оттласна на заден план интереса към правдивите, към обикновените, към реалните лични и обществени противоречия и конфликти в живота. Светът на литературата се стесни изкуствено, макар и тя да получи в естетическите построения привидна целенасоченост. Почна един особен процес — идейникът победи художника, педагогът — твореца. И то не като положително явление, а като явление, принизяващо идейната сила и дълбочината на изкуството. Предимството се превърна в недостатък. Когато следим обилната по количество съвременна литература, ражда се въпросът: защо не изпитваме чувството, че пред нас е творчество, в което жаждата за новото се обединява със здраво знание за човека? Защо не вникваме чрез него достатъчно в действителността и не я преживяваме пълно с житейските ѝ прояви и с тенденциите ѝ? Защо имаме чувството, че някои съвременни автори работят по „образец“, по „калъп“, по „схема“

без свое — лично и творческо — отношение към живота? Кой е виновен? Социалистическият реализъм? Не! Има нещо друго, нещо, от което се боим, но за което не всякога смеем да говорим категорично. Това е неправилно разбраната идейност. Не идейността, която произтича от реализма, а идейността, която унищожава и изтласква реализма.

★

Към забележителните постижения на съветската литература спадат немалко творби: „Клим Самгин“ от Горки, „Разгром“, от Фадеев, „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ от Шолохов, лириката на Маяковски. От тези произведения идва лъхът на класическото. Забележителни творби в съвременната българска литература са романът „Обикновени хора“ от Георги Караславов, трилогията „Железният светилник“, „Преспанските камбани“ и „Илиден“ от Димитър Талев, драмите „Любов“ и „Щастие“ от Орлин Василев, творби, оформяващи истинското, хубавото лице на днешната ни литература. Но с какво са силни тези произведения? — С най-добрите страни на пълноценното реалистично изкуство.

Шолохов новаторът, писателят-комунист е в същото време дълбоко „традиционен“ писател, учил се от Толстой, възприел неговото художествено богатство. Великолепните му произведения, творби на социалистическата класика, „Разораната целина“ и „Тихият Дон“ поразяват с правдивите си изображения, с изнасянето на действителността издълбоко, в пълнота. С „Тихият Дон“ ние не само се възвръщаме към едно минало и с „Разораната целина“ не само надникваме в съвременността — ние навлизаме в живота с конкретните, с безкрайно разнообразните му форми. Понася ни на вълните си човешкото битие — с неговите страсти, драми, комични ситуации и дълбоко трагични състояния. Художническата идея на писателя, подсказана му от живота, се обогатява от безкрайното, неизчерпаемо жизнено съдържание. И това е един метод на творчество, който не противоречи на социалистическия реализъм, а тъкмо обратното — осъществява го в пълнота. Нима Шолохов не е идеен писател, нима той не е писател-комунист? Но как осъществява той своята идейност?

Спомнете си отделните сцени от „Тихият Дон“. Например сцената, когато Григорий, нахвърлил се с присъщата си суха, злобна избухливост върху бягащите казаци, попада на баща си. Старият, забравил за куция си крак, бяга по-силно от другите. Той протестира, а синът се налага — жива, весела, чисто шолоховска сцена. В нея частното, личното и историческото са се слели. Носи ни на вълните си историята, а животът си тече с простите си, с естествените си човешки закони — дори и при най-драматични ситуации. Писателят, без страх, че ще бъде малко идеен, се насочва към тия сцени, в които открива дълбоката идея на живота — за разлика от повърхностната илюстрация на една политическа мисъл. Реализмът има своя глъбина, своя „идея“, свой блясък. И тях нищо не може да ги подмени. Като потъваме в тоя свят, ту трагичен, ту весел, ту лъжлив, ние по-добре познаваме не само историческото събитие, което стои над човека и влияе върху съдбата му, а и **човека**. И тая истина за човека остава трайно в душата ни.

Духовното облагородяване на читателя произтича и от влиянието на политическото поведение и идеалите на героите, и от въздействията на този техен непосреден човешки живот. Това качество, тази сила на

реализма не изчезва никога — а особено при социалистическия реализъм.

Или спомнете си „Разораната целина“. Ето страшната човешка драма, която се разиграва в семейството на Яков Лукич. Тя е изникнала със страха на селянина-кулак, че ще бъде открит от властта, и с убийството, извършено над немоцната и безсилна старица. Синът я оставя без хляб и без вода. Минава на пръсти развълнуван покрай заключената врата и слуша сподадения ѝ, ням шепот: „Яшенка, мой родни сине, защо?“ И тук — в тази шекспировска сцена — писателят рисува великите-малки човешки вълнения. Той разбира издълбоко всесилено на случайността. Героите му са изправени не само пред историческата действителност, която им влияе, а и пред проблемата за смъртта, за природата, за любовта — изначални стихии, които често обръщат посоката на живота. Тук са намерили място и вистинките на човека, пречупени през обществено, превърнали се в дивна поетичност. Има сякаш нещо у човека, което е трайно, по-силно от всякакви външни влияния. И големите реалисти не забравят за него. Шолохов-комунистът, дълбоко идейният писател следва този, начертан още от миналото път при изобразяването на човека. Когато разгръща своето широко историческо платно, той ни води към всестранното познаване на героите му, към опознаването на всичко в тях, което има жизнена и морална ценност. Така социалистическият реализъм придобива дълбочина. С повестуването си за всичко човешки значително писателят не ограничава партийността си, не спира полета на своя ум, не стеснява своята обич и ненавист. Той се оказва вътрешно свободен от предписания, които го тласкат само в една посока. Писателят, който възсъздава великото движение на историята, следва непосредните си съзрения. И рисува дълбоки човешки страсти. Те не ни увличат например с онова, с което ни увличат страсти, описани от писатели-критически реалисти. Пред нас се разгръща ново човешко битие. И както не могат да се заимствуват мисли от миналото, така не могат да се заимствуват и човешки преживявания. Но тук, в историческото изображение, е доловено необходимото, което съставлява живота в неговата пълнота.

И при социалистическия реализъм дълбокият интерес към човека усилва хуманизма на творчеството. И сега основната политическа насоченост — различна от онази в миналото — се обогатява със зазвучалите в произведението нови идейни мотиви — природата, смъртта, човешката страст, която за съжаление с лекомисленост пренебрегват някои. И писателят-комунист, чийто задачи са по-други от задачите на миналото, стига с творчеството си до високите цели на реализма — принуждава ни да живеем живота изчерпателно и да вникнем в съкровените глъбини на човека. С това не намалява, а углъбява идейната сила на произведенията си.

Нека отбележим една важна особеност. Писателят рисува обикновената, всекидневна човешка действителност и това придава предметно-реалистичен стил на произведенията му. В същото време героинката не липсва. В творбите му долавяме оная романтика, онзи приповдигнат стил, който е характерен за писател — последовател на Горки. Горки примерно пресъздава типовото и индивидуалното и в единия и в другия стил. Туй само по себе си показва колко дълбоки, как неизчерпаемо дълбоки са възможностите на социалистическия реализъм. В това отношение ние стоим пред творчество, способно да вникне в смисъла на човешкото

съществуване — в дребните и незабележими произшествия; и в големите духовни и исторически цели.

Но защо наред с творби като „Тихият Дон“ и „Разораната целина“ се появяват и произведения, в които реализмът и истината за човека линейат? Защо в голямо количество съвременни произведения, произведения и на нашата литература, идейни по замисъл, преобладават беднотата на художественото мислене, схемата и канонът? Няма да бъдем убедителни, ако обясним всичко само с таланта на Шолохов. Няма ли тук нещо съществено в метода на авторите? Няма ли прекомерно, пресилено, вредно откъсване от опита на „традицията“, няма ли прекалено разпалено подчертаване на новаторството, което отдалечава от основната линия на голямото реалистично изкуство? За появата на несполучливи творби не влияе ли утилитарното схващане за изкуството — разбирания, насаждани с години, принципи, които сковават личността и ѝ пречат да изяви свободно своята оригиналност — да върви смело по нови пътища и с нови средства към голямо реалистично творчество? Няма ли някои неизяснени и неуточнени положения в естетическата ни теория?

Горки правилно писа, че е необходимо да се покаже човека „за когото отдавна сме мечтали“, човека-герой, „рицарски самоотвержен, страстно влюбен в своята идея“, човека на честното дело, на великия подвиг. Той искаше да се гледа на настоящето от позицията на бъдещето и да се вижда в днешния ни ден утрешният. Маяковски също правилно писа: „Слабосилните тъпчат на едно място и чакат докато отmine събитието, за да го отразят, силните забягват напред толкова, че влачат след себе си времето, което им е ясно“.

Тези мисли насочват литературата към една историческа перспективност. Да се вижда великото, обновяващото човека и живота преобразуване на действителността — ето основната творческа задача. Това „увличане в бъдещето“ е напълно обяснимо в едно изкуство, което утвърждава социализма и настъпва срещу гаснещия, но озлобен свят на миналото. Пред нас е една перспектива за подмладяване на човечеството, за основен прелом в историята на народа. Трябва да се изтласкат напред потаяващите се сили на живота, да се вдъхновят човешкият дух и човешкият ум за големи творчески дела. Не могат нас, новите хора, да ни удовлетворят емоционално творби, в които липсва тази историческа перспективност. Но бедата произтича тъкмо от това, че правилните положения, окрилящи социалистическото изкуство, не се тълкуват в съгласие с изискванията на реализма. Твърде често илюстрацията на политическата идея заменя самото дълбоко-жизнено, философски-смислено творчество.

В продължение на десетки години главният боен зов на критиката е: „Писателят трябва да предвижда, трябва да ни отвежда по-далеч от реалната действителност, да зове след себе си.“ И толкоз. Понякога този боен вик се придружава от изискването да се следват пряко произшествията — промени в живота, да се изобразяват те с натуралистична точност и „добросъвестност“. И резултатите са плачевни. Виновен ли е тук социалистическият реализъм? Не, разбира се. Виновни са тези, които забравиха, че изкуството е жив трепет на човешката душа. Че то има свои дълбоки закони. И че скъпо заплаща отклонилият се от тях, забравилият ги.

Наплодиха се у нас и в други страни произведения, в които привидно има „идейно отношение“ към действителността, в които се вижда производствената практика на човека, но няма проблематиката на живота.

Четем такива произведения, наричаме ги дори „новаторски“, а копнеем по онова богатство на човешката психика, което намираме в пълноценните творби на старите майстори. В такива произведения идейният елемент, субективният идеен елемент получи превес, заглуши и изтласка реализма. Писателят престава да бъде непосреден, естествен, силен с впечатленията си съзерцател на живота.

И още нещо, което усилва естетическите слабости на такъв род творчество — лакировката. Забравя се, че светът и при социалистическото общество е богат с много „несъзнателни типове“, с леко и понякога безсмислено човешко съществуване. Че тук има и врагове, и отрицателни явления, изникнали на основата на новото общество. Така бе заглушено „критическото начало“ в литературата. Изпуска се от погледа, че Горки, великият вестител на революцията, тъкмо когато избистряше постепенно идеята си за новия тип изкуство, създаваше „Клим Самгин“, произведение, в което се вижда как гасне жизнеността в душата на пресушения интелегент, произведение, характерно не толкова с перспективата, колкото със сатирата на историята. Не се дооценява и обстоятелството, че Маяковски, който така страстно, с цялата си душа, се стремеше към бъдещето, написа „Клоп“ и „Баня“, творби, в които показва консервативната, еснафската стихия, свила гнездо в душата на работника. Горки и Маяковски не допуснаха да залинее реализма — да залинее изкуството, което в трайни жизнени обобщения възсъздава непосредствената пълнота на живота, противоречията му.

В литературата получи широко разпространение принципът за „романтичното“ изобразяване на героя. Това, разбира се, не е романтизмът от стария тип. Писателите не са привлечени от мекия шепот на листата на стария дъб, от мъките и безгрижието на сърце, обвзето от неясно томление. Това е „романтизъм“ от нов тип. Той нерядко се съпътствава от натурализма. Писателите се отдалечават от действителността, заживяват с общата политическа идея, илюстрират я с „факти“. Тъкмо големите истини за човека и за човешкото битие и възбуждащите идеи на социалистическия хуманизъм се подменят с такъв вид „творчество“. Криво разбраната идейност, която е само субективна идейност, а не идейност-истина, не идейност-правда доведе до уродливи явления — различните „производствени романи“, които популяризират някакъв отрасъл на промишлеността, и произведения, в които конфликтът се гради върху борбата между „хубавото“ и „по-хубавото“. Такива произведения станаха възможни не защото принципът на Горки за перспективното отразяване на живота е неверен, а защото авторите, като следват някаква политическа идея, се откъсват от реализма, от първоосновата на литературата. Това отстъпление от реализма се вижда в две посоки — занемаряват се човешките конфликти, които си съществуват, и се изоставят страсти, влечения, инстинкти, които съставят тъканта на земното човешко съществуване.

Такива слабости се виждат дори у крупни автори. Нима не личи в прекрасните по замисъл и по изпълнение в някои части книги на Георги Караславов „Обикновени хора“, част първа и втора, как се борят противоречията, които пречат за пълното разгръщане на твореца, а с това и на живота, който той пресъздава? Не се ли долавя определено как идейността на писателя го е насочила към важен и значителен сюжет, заострила е погледа му към някои страни на характера. И как тя — изявена пряко, предвзето — пречи на автора да след-

на жизнените си наблюдения и да създаде произведения, много по-ярки от „Снаха“ по пълнотата на образите? Но ако това е така у такъв значителен писател, то какво да кажем за по-малките, за по-обикновените. Прочитай романите им и намираш в тях все един вид герой — универсален тип положителен човек. Милото за сърцето на читателя откритие на критическия реализъм — обикновеният човек с неговите качества, благородна простота и искреност — изчезна. На смяна идва сега герой активен политически — и това е хубаво — но герой с мъртво сърце, лишен от болките и радостите на реалния човек. Изкуството стана твърде лесно, твърде леко. То „тържествува“. Но как? Може ли да се приеме, че за такъв вид творчество е работила историята, подготвила с големите постижения на миналото възникването на новия тип изкуство — на по-дълбокото, на по-пълноценното социалистическо-реалистическо изкуство?

Разбира се, ние не сме против политическата насоченост на характера. Но как да се изживява тя? Няма ли момент, когато просто ни е необходимо човешкото, за да запазим своето самочувствие, когато ние не можем да минем без него? Не намираме ли себе си по-иначе, когато сме преживели дълбочината на човешкото чувство, когато сме преминали през простите, сърдечните, непосредните човешки мъки и радости, които също вътрешно очистят човека, възстановяват душевната му сила, създават достойнството му, нравствената му извисеност? Нима всичко това е без стойност? И не е ли то също една от основните цели на изкуството?

Стана ли по-силна в пропагандната си мисия литературата, когато пресекна в нея влагата на човешкото?

В нашата литература например проблемата за любовта се превърна изключително в проблема за отношенията между мъжа и жената, която е завоювала своето право на нов живот. Това е добре. Но защо всички останали страни на чувството, имащо своя дълбока човешка ценност, чувство многолико, разнообразно, остават на заден план? Изпъква въпросът за жената-вещ и жената-другар, но погасва вниманието към човешката същина на преживяването и към особената му етична стойност.

Всякога, когато е откривала някоя нова страна на действителността, литературата е проявявала особено разположение към преувеличаването като твърде необходим похват. Не става дума за преувеличаване, което извиква фалшиви патетични сълзи в очите, а за онова просто, естествено и необходимо преувеличаване, с което се изнася пълнотата на живота и се приближаваме до истината за човека. То е било използвано и при изобразяване на прости, но идеални и хубави герои, и при рисуване на умъртвени от живота човешки характери.

Но случи се така, че трезвите традиции, в които намираме истинското изкуство, се изоставиха. Преувеличава се и сега. Но не като художникът се вглежда в психиката на хората, а като се съобразява с предписанието на общата теза-идея. Така пресекват психологическите открития, занемарява се интересът към човешката личност, и литературата, която всякога е била учителка и помощница на психологията, загуби онай необходима „душевност“, без която е немислима. Мнозина, както се казва, стъпиха на облак — агитират ни в името на големи и значителни неща, но са твърде далече от значителното и ценното в човешките ни преживявания. Примери? Те могат да се посочат в изобилие. Но работата не е само в примерите. Тя е в същността на въпроса.

Пред нас са купища от статии, излезли през последните две десетилетия, в които се говори много за идеите на писателя, за неговите позиции, но в тях твърде малко проблясва жив отклик на въпросите на реализма — на истината за преживяванията на човека. Когато става дума за новаторството на литературата основателно се посочва политическата страна на въпроса — откриването на новия герой с неговия идеен мир, но малко се говори за естетическата страна на въпроса — светът на този герой, неговите преживявания като човек и като личност, която прокарва нови пътища в човешката етика. Разговорът за ценностите на реализма — за душевни състояния, за типични човешки черти и за типични човешки чувства — се счита някакъв разкош, излишен и ненужен. А нима социалистическият реализъм не внушава по-силно хуманистични идеали, когато прониква по-дълбоко в човека?

Лайтмотивът на статиите ни от последните години е: „Идеята на художника е най-съществен елемент в съдържанието на изкуството“. Това е вярно. В идейността е силата и благородството на социалистическо-реалистическото изкуство. Но как да се разбира това? Нали субективната идея на художника — когато е и най-прогресивната социалистическа идея — не е човешкият характер, не е действителността? Защо да пренебрегваме идеята-реализъм, идеята-правда?

Когато четеш писателите от миналото иска ти се да възкликнеш: колко са силни, колко са естетически убедителни! И ако някой би пожелал да опише сега подробно в какво се състои силата им, не бих могъл да направя това. Бих дал със словото невярна представа за всичко, което е трепкало в душата ми, което ме е вълнувало, което се е пробудило у мен. Произведенията им са силни с естетическата си пълноценност. Идейността им произтича от правдата на действителността и включва в себе си не само политическото отношение към живота, а и истината за психиката на човека, за човешките състояния, чувства, преживявания. . . Защо днес трябва да се отклоняваме от този правилен път, начертан не само от традицията на критическия реализъм, а и от традицията на социалистическия реализъм? И тук неизбежно се налага въпросът за творческата свобода — свободата на художника в естетически аспект. Без нейното осъществяване е невъзможно пълноводното разгръщане на едно богато, съвременно, хуманистично целеустремено реалистично творчество.

Трябва да се преодолеят бедните представи за литературата. Изкуството, тъкмо социалистическо-реалистическото изкуство не е навлязло в някакъв нов климат, който не търпи реализма. Не! Защото в този нов климат разцъфна творчеството на Шолохов, възможни са най-добрите постижения на съвременната българска литература. В него намират простор за проява и актуални, боеви жанрове, и творчество, което вниква в обществото и в смисъла на човешкото съществуване. Работата е да се освободи художникът вътрешно. Да се пресекат „предпазващите“ и „насочващите“ тесногърди изисквания, които му пречат да черпи от богатството на действителността. Въпросът за творческата свобода е въпрос за възвръщането към изворите на реализма — като наш, днешен, съвременен реализъм.

Целите на изкуството ни са да се преобрази духовно човекът. Но те съвсем не изключват вникването в сложността на живота, в дълбоката „жизнена загадка“. Не противоречи на тези цели изобразяването на човешки страсти. Подходи ли се така към живота, ще се изнесат из

него много ценности, които носят обогатена идеята за нравствено-политическото, духовното преустройство на човека.

Възвръщането към здравите принципи на изкуството прави възможна появата на големи творчески личности. Личности, които, издигайки ни до себе си, ни обогатяват, облагородяват, дават ни нравствена сила.

В естетиката тази широта на мисълта е необходима. Но всички пожелания за дълбоко-реалистично, жизнено творчество за големи художнически личности, за творческа свобода ще си останат литературна мечта, ако не счупим веригите на вулгарните и опростителски схващания, с които е окована мисълта и ръката на художника.

*

Въпросът за творческата свобода има не само естетическа, а и **психологическа** страна. Осъществяването на художествения замисъл става в процес на вътрешно просветляване, на вътрешна борба. Творецът търси онези пътища и пътечки, по които вървят героите му в своите душевни и нравствени прояви. И той стига постепенно до чувството си за пълна удовлетвореност от изясняването на образа. Дълбоката жизнено-нравствена тенденция, която ни се налага като четем произведенията, е постигната с много мъчителни вътрешни усилия, с напрежения и „сътресения“, в които не винаги може да проникне погледът на външния човек. За да доведе читателя до нравствено прераждане, за да го приближи до пределно-дълбокото и силно изживяване, сам писателят изминава тревожен и мъчителен път. Осъществяването в образ на доловената идея-стремеж, идея-художнически копнеж е понякога трудно поносимо бреме.

Да се осъзнае вътрешният жизнен строй на героите и да се намери онзи конкретно-сетивен и емоционален език, с който се реализира образът, се изискват голямо напрежение, голяма вътрешна съсредоточеност и вътрешна творческа свобода. Само така художникът ще открие истинното в своя образ-характер и ще се яви пред нас с произведенията си като обновенител на нашата нравственост, на преживяванията, чувствата и идеите ни. В процеса на творчеството художникът не само обмисля, а и чувства, сеща с цялата си натура до къде може да се разпростре в изявата на тенденциозността и как тази тенденциозност да бъде постигната чрез психологическия, нравствения и индивидуалния мир на героя. Писателят се стреми да пробуди преживявания, идеи, нравствени стремежи у читателя, „да го подобри“ душевно, но като излиза от вътрешната логика на своя герой, като не прекрочва пределите на естетическото впечатление.

В този процес на създаване на образа от решаващо значение е вътрешното съзерцание, съзерцанието на прекрасното, на идеалното, на великото или низкото така както художникът го чувствава или преживява. Тук той има свой критерий за човешки-значителното.

Разбира се, че творецът се ръководи от идейни цели. Но те стават негови лични идейни цели и всяка груба намеса в неговите изживявания и съзерцания може да разруши делото му, а не да го подкрепи и подпомогне. Не трябва да си затваряме очите пред опасността от такава „помощ“, която може да обезсили „мечтателността“ на художника, да го отвикне от личното индивидуално съзерцание, да му наложи сурово и грубо чужди, не негови представи за действителността.

В изкуството съзерцанието има решаващо значение за осъществяването на образа. Съзерцанието — това е реално индивидуално зрение, вътрешен поглед, вътрешно възприемане на образите и характерите, които с помощта на въображението се превръщат в поезия, в „действителност“. Всяка намеса във впечатлението на художника трябва да бъде съгласувана естествено с неговите вътрешни цели. Големият творец се уподобява на своите герои. Той се слива с тях и така стига до оная пълнота на съзерцанието, която му позволява да ги изрази дори с излишък на детайли, с пределна яркост и сила на чувства, мисли и преживявания. Писател, който не умее така да твори, който строи непрекъснато своя вътрешен свят според най-различни посредствени внушения, не може да бъде истински художник. Ако това, което той мисли, не се слива с неговото съзерцание или не се поражда от неговото съзерцание, то не може и да се включи в областта на изкуството.

Тук се намираме пред една от най-висшите форми на духовната дейност. И тя вече сама по себе си свидетелствува до каква степен художникът е самостоятелен, когато обхваща предмета, който съзерцава или възсъздава. У него възникват множество мисли, представи, чувства, усети и т. н., които са лично негови, които са индивидуални. Той тръгва понякога след някоя от тия свои представи, мисли или усети, за да проникне по-дълбоко и по-пълно в човека, за да се слее чрез съзерцанието си по-пълно с него. И понякога така са били създавани големите типове в литературата, така са били правени големите открития на човешки страсти или на типове човешко състояние.

Художникът тръгва от онова, което му подсказва животът, понякога дори от обикновената асоциация, за да върви по пътя на вътрешното си съзерцание към големия и значителен характер, който отговаря на действителността и все пак не е тъждествен с нея. У писателя, чрез акта на съзерцанието, обикновената човешка действителност и обикновената, реалната човешка духовна дейност се превръщат в една „втора действителност“, в която се долавя съгъстен животът — диханието на реалността с нейните горести, грижи и тревоги, с нейната героика. С това творческо „съгъстяване“ на съдържанието в образа художникът стига до вътрешната правда на живота. Той я носи в себе си, сееща я, съзнава кое е човешки-значителното, кое трябва и кое не трябва да влезе в границите на образа и на произведението. Така неговото творчество се превръща в една висша правда за действителността, така се пресява случайното, неясното, за да се получи пълно съсредоточаване върху необходимото, върху вътрешно-значителното и закономерното в човешката съдба. И ние, които съзерцаваме произведението, се откъсваме от робството на тясно-практическите, биологическите и т. н. състояния и цели, за да заживеем с по-дълбокия и по-велик смисъл на живота, който ни се разкрива ясно и определено чрез творбата. Сам художникът съзнава това общуване с читателя. Той разбира, че трябва да ни принуди чрез съзерцанието, чрез конкретността на образа и външното възприятие да се задълбочим в живота, да се насладим на истината, да я преживеем, да се поучим.

Следва ли да пренебрегваме този сложен и индивидуален процес на творчество? Не трябва ли с нежна и любяща ръка да се докосваме дълбокия и богат вътрешен живот на художника? Не бива ли когато се изтъкват общите необходими предписания и насоки да внимаваме, за да не рушим онова, което е лично, което е индивидуално и което е съкровено при създаване на едно художествено произведение?

Тук става дума не за отричане на ръководството на литературата и на отделния художник, а за отмяна на администрирането. Литературно-критическата и литературно-историческата пошлост само може да унизи твореца с груби предписания и с необмислена намеса. Величайша нелепост е пренебрегването на съзercанията на художника, на личния му мир, както и на онези наистина полезни средства, с които може да се подпомогне благородното му и велико творческо дело.

Не отричаме, че между съзercания и съзercания съществува разлика. Че има „съзercатели“, неспособни да вървят по пътя на реалистичното и изобщо на значителното творчество. Но тук става дума за съзercание, което наистина постига в ясни, естетически, увличащи образи истината, което дава живот на изключително дълбоки и ценни характери и чрез тях обогатява преживяванията ни, пречиства нашите мисли, идеи, нашата нравственост. При такъв творчески процес се сливат в едно органическо цяло идейното и съзercание, истина и творческо откривателство, подсказано от живота. Не може социалистическо-реалистическата литература да не ратува за такова изкуство — изкуство естетически пълноценно, осветлено от дълбоко-човечни замисли, идеи-откровения.

За да надгони литературата средното положение, за да стигне една по-голяма творческа висота, трябва да се насочи мисълта на художника към по-задълбочено разбиране на жанровите форми. Необходимо е да се поддържа у писателя съзнание за оригиналност, навик за откривателство, копнеж за форма, в която преливат нови усети за нещата.

Жанрът и стилът се разглеждат обикновено като напълно самостоятелни естетически категории. А те са в дълбока вътрешна връзка. Вземете например творчеството на такъв тънък и фин майстор на прозата като Пришвин. Нима жанровите особености на неговите творби не преминават в стил и стиловете — в жанр?

Жанровата форма се подсказва не само от обективния материал, а и от това как художникът е „изстрадал“ творбата, как е изнесъл от живота едно разбиране за света, как се е радвал и вълнувал от своя замисъл като творец. Тук стиловете особености — начина, по който се чувствуват нещата в природата или как се чувствува човекът и конфликтът — преминават в специфични жанрови особености. Това, разбира се, не означава, че не съществуват самостоятелно понятията жанр и стил. Но личният белег на произведението се определя — освен от материала — и от личните качества на твореца. Така, сатиричната, весело-тъжна „поема“ „Мъртви души“ с жанровите си особености принадлежи само на Гогол. Така широкото епическо платно във „Война и мир“ принадлежи само на Толстой. Много лично, много вътрешно, идващо от творческата мисъл и специфичното съзercание на художника, определя качествата на тези произведения.

Когато се вглеждаме в големите творби на съвременната ни литература, откриваме не само писателя, доловил богатството на живота, а и майстора, съумял да му придаде плът и свежест. В произведения, които изнасят образите и конфликтите из живота на миналото, като трилогията на Димитър Талев и епопеята-роман на Георги Караславов „Обикновени хора“ (излезлите досега две части) се усеща дъхът на личното и жанрово обособено творчество. „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ от една страна, и „Обикновени хора“ от друга, си приличат като исторически романи и се отличават съществено по това, че и двамата автори търсят не само нишката на историята, а и различно виждат прос-

тата и жестока истина на различния и многолик живот. Жанровото и стиловото богатства зависят от това към кои страни на живота се насочва писателят, как той трепти от влиянието им с цялата си натура, как ги следва като творец, усещаш вътрешна радост и вътрешно удовлетворение от замисъла си. И тук всяка груба намеса води до злополука, до ограничаване творческата мощ на художника. На втория конгрес на Съюза на съветските писатели въпросът за жанровото разнообразие в белетристика, лирика и драма бе поставен правилно. В изказвания и в доклади се пожела повече простор за творческата мисъл. Художникът трябва да има правото не само да въвежда нови страни на действителността в литературата, а и да твори нови жанрови форми в съгласие с дълбоките индивидуални белези на личността си, с емоцията си, с личното си виждане.

Но това пожелание все още се подменя у нас и другаде от такива общи изисквания, които унищожават именно личното. На твореца се пречи да бъде етично-тенденциозен или идейно устремен в зависимост от лични цели, лични настроения и впечатления, пречупили в себе си общественият. От него се изисква да следва като някакъв показалец установени уж веднъж за винаги общи признаци на действителността. И за да бъде верен на творческата си мисъл той трябва да се бори нерядко в себе си с предписанието. Отстъпи ли — изравнява се с другите, заличава замисъла като нещо индивидуално, пресича откривателството на **своя** — лична и неповторима — жанрова форма.

Ограничаването на стиловото и жанровото разнообразие зависи често пъти и от „страхът“ да се изобразяват някои страни на действителността. В нашата литература през последните години се пресече правото на художника да изобразява отрицателното — ония прояви, които възбуждат не само оптимизъм, а и тъга, които зад кората на красивия лак, който им придава бодрост, крият нещо жестоко, обиждащо, омрачаващо радостта. На теория се признава естетическата истина, че писателят може да рисува и предимно негативни образи и пак произведението му да е светло и оптимистично. Тъй като зад образите и ситуациите прозира идеалът на художника, вярата му в доброто. Тъй като именно отрицателната творба съхранява в себе си големите и хубави надежди за друг живот. Но тази естетическа истина не се подкрепя. В наши дни се шуми около романа на Дудинцев „Само с хляб не се живее“. Но нека бъдем откровени — ако този роман се бе появил преди няколко години, би ли се оказал такава ценна, изключителна творба, както го приемат с увлечение някои днес? Непълнотата на съзерцанието се превръща в ограниченост на жанровите форми. Тя ражда и недоволството от литературата, обеднила нашите чувства и представи за живота, с това което ни поднася.

У нас примерно не съществува сатирата — голямата сатира — като не става дума за оная понякога шумна и весела, сполучлива продукция, която се помещава във вестник „Стършел“, но която не дава лице на едно голямо изкуство. А защо да нямаме сатира, която да върви смело с нашия разсветващ ден, насочена срещу мъртвото и пустото в живота.

Необходимо ни е и друго — критическото съчувствие към човека; към слабостите му, към онова, което го обкръжава. Това критическо съчувствие — ако приемем, че изразът е сполучлив — също има своя жанрова форма.

Народният артист на Съветския съюз Игор Илински с основателна тревога писа за отминаването покрай големите въпроси на човешкото битие, „на живота и смъртта“.

„Ние като че ли започнахме да се боим от вечните теми в изкуството. Но нали, както и преди вълнуват хората и отхвърлената любов, и съдбата на човека, ненамерил себе си в живота. Те искат да видят на сцената и такива прояви на човешката натура, като лицемерието, алчността, властолюбието, тях навярно ще ги развълнува и историята на скитника по едни или други причини оказал се извън обществото, и историята на майката, обречена от децата на самотна старост и смърт. Кой ще може да оспори, че непростително рядко новата пиеса става повод да се раздрусва зрителя. . .“ („Литературная газета“, 23. X. 1956 г.).

Не бива да се забравя, че отрицателното притежава политико-социален смисъл, но е човешка проява. Обикновена съдба на хората е да грешат. И тъй литературата се намесва с твърде убедителния си пример. Тя трябва да каже на умения, на съзнателния истината за стойността на човешкото му поведение, без с това да напуска позицията на социалистическия реализъм.

В живота има много случаи, когато човекът е обкръжен от дребни, посягащи на неговата личност житейски увлечения, страсти -несгоди, страсти-интереси, които го дърпат насам и натам, които разкъсват душата му. Нима това „страдалческо“ битие не трябва да се знае. И насочването към него не води ли до създаването на определена жанрова форма? Нима то не възпитава? Нима няма стойност героиката на обикновения човек, героика, която може да пробужда и философски размисли, и възнения, и да създава дълбоко естетическо удовлетворение. Литературата несетно губи жизненост, когато се отдалечава от тази обикновена героика, когато се забравя, че идейното въздействие е допустимо и чрез нейното изобразяване.

Изниква въпросът: възможна ли е трагедията в наши дни? Може ли, когато се изгражда справедлив обществен строй, да съществуват трагични ситуации, трагични съдби? Обикновено отговорът е гласял: възможна е само един тип трагедия — оптимистичната трагедия. В основата на тази трагедия стои принцип, който с художествена лаконичност формулира още Маркс в статията си за юнската революция от 1848 г. „Парижките работници са **сподавени** от превъзходящите сили на враговете, но не са им се **предали**. Те са **разбити**, но техните врагове са **победени**“ (съч. т. V). В зарята на новото, на пролетарското революционно движение гениалният титан на мисълта предусети бъдещите ходове на историята. Той схвана илюзорността на тържеството на победителите и реалната основа за оптимизма на победените. На тази почва изникна оптимистичната трагедия. Героят, устремен към осъществяване на положителните идеали на времето, загива по принудата на временни обстоятелства, озарен от сиянието на идеала. Подвигът му гори като неугасваща красота. Той очарова. Той звучи в съгласие с прогресивния ход на историята. Този тип трагичност ни се открива в драмите на съветската класика („Бронепоезд 14-69“, „Оптимистична трагедия“). Но не съществува ли трагичност на битовото всекидневие, на малките, на обикновените хора? Не звучи ли в тяхната съдба също така гласът на историята?

Разбира се, трагедията, за която размишляваме, ще се отличава по нещо от трагедията на миналото, както и някогашната оптимистична трагедия не е тъждествена на съвременната. В „Ромео и Жулиета“ на Шек-

спир героите загиват като изразители на един човешки идеал. Те са сразени от преходни обстоятелства — средновековната атмосфера. Но нравственият им идеал остава недокоснат от пороците и слабостите на времето. Героите внушават идеята за голямата човешка обич, която отрича дисхармонията в околния свят, която е враждебна на поразяващите човека злини. Съдбата им е трагична. Ала чистото и благородното тържествоват над низкото, исторически възможното — над ограниченото и жестокото. Означава ли това, че „Ромео и Жулиета“ е трагедия от същия тип, от който е например драмата на Вишневски? Защо трябва да се предполага, че личната човешка трагедия на съвременността е преповторение на миналото? Не могат ли в основата ѝ да залегнат стремежите ни за пълноценен живот, идеалите за социалистическа правда? Защо трябва да се мисли, че чрез изобразяването на трагичното в тези други негови форми не може да се възпитава и да се подобрява човешката природа, да се движи обществото напред?

Тук има нещо, което твърде точно е посочено в малката статия на Игор Илински — конюнктурността. Конюнктурността, казва Илински, е нанесла огромна вреда на литературата. Тя означава всякога отричане от голямото в името на малкото, на това, което е нужно „ето сега“, в тази минутка“. Така изниква страхът от „вечните теми“ в изкуството, страхът от онова, което ни вълнува в реалния ни живот. И писателят не смее да пристъпи към по-трайното. От литературата отпада не само трагичното, а и комичното. Зад нейния свят остава цяло море от човешки отношения, имащи дълбока практическа и емоционална стойност.

Спрях се само на някои жанрови особености. Те, разбира се, далеч не изчерпват възможностите и размаха на социалистическия реализъм. Тук не става дума за героичното например. Но целта ми е да се привлече вниманието към онова, което е разсеяно, което е изпуснато и изхвърлено от досегашната ни литература, макар че то има непосредствена връзка с живота и дори с новите черти на съвременния ни живот.

Творческата свобода трябва да се тълкува и в друг аспект — личният метод, личният стил. Напоследък бе съборено предубеждението, че правдата на действителността може да се изразява само със средствата на реализма. Разбра се, че тя може да се постига с различни индивидуални методи когато художникът се държи здраво о земния живот. И това не означава отклоняване от основната насока и от основните цели на литературата. Нека вземем един пример — малката книжка на Иван Радоев „Димо Димолее“. Ние няма да се увеличаваме в надценяването на тая творба, написана с въображение и с усет за фантастичното, за да не се намери някой мъдър критик, който, вместо да се взре в основната ни мисъл, ще се хване за частното и ще бърза да направи от него „голям въпрос“. Ще вземем книжката само като „теоретичен пример“. В нея Радоев, служейки си предимно със средствата на романтизма и фантастиката, е пресъздал правдиво образа на герой, излязъл из народа, направил своя лична участ народното дело. Такива творби с романтични белези (в положителен смисъл) и особености в стила и дори — частично — в метода (с личната му багра) не трябва ли да имат място в литературата ни? И няма ли по-натък големите и основните въпроси на живота ни да бъдат изнесени от някой талантилив автор и в такива форми? Вместо да опрости индивидуалния строй на мисълта и на чувствата си, вместо да съдържи въображението си, Радоев е тръгнал по съвсем личен път. Но няма не може в наши дни и така да се стига до човешки-значителното?

Примери за това, че всяка личност е явление извънредно сложно, ни предлага обилно съветската социалистическа литература. Не се ли отличават по **личен** метод и по стил произведенията на Шолохов от произведенията на Еренбург или на Пришвин? Нима те по еднакъв начин вникват в природата или в човека? Не си ли служи Еренбург със **средствата** на импресионизма, когато пресъздава динамиката на действителността и то, без да нарушава правдата? Не е ли твърде силен у Пришвин субективният елемент в съзерцанието, онзи субективен елемент, който ни се налага винаги като една лирика и когато писателят говори за природата и когато се вглъбява в човешката душа. Много нещо тук, в метода — като индивидуален метод — се определя от личността. Но противоречат ли тези индивидуални методи — неизбежни при големи творци — на основното, на същността в универсалния метод на социалистическия реализъм. Не е ли така и при критическия реализъм, в чиито широки граници съществуваша индивидуалните методи на Толстой или на Чехов? Тези въпроси стоят все още неизследвани, неразрешени. Но те са твърде важни.

Не бих ги поставил, ако нямаше възможност да изникват не само нови и нови **лични** методи и стилове, а и течения в границите на социалистическия реализъм. Явления, като случаят с книжката на Иван Радоев е напълно основателно да се очакват и в бъдеще. И то по-дълбоки. Изкуството крие в себе си непрекъснатия стремеж за развитие, неговите форми могат да бъдат неизчерпаемо разнообразни. И само шаблонното и опростено мислене притежава способността да слага тук прегради. Но това означава, че трябва да се намира в процес на развитие и нашият естетически вкус. Като възприемаме и преценяваме творбите, картините, изображенията с критерия на основните цели на изкуството и живота, трябва да откриваме и да оценяваме положително и онова, което не отговаря на личния ни вкус в момента, но което има художествена стойност. Такова широко схващане, което не отрича естетическите ни принципи, но поглъща личните вкусове и се издига над тях, произтича естествено от широките възможности на изкуството, от тенденциите му към все по-просторно, по-задълбочено и по-разнообразно развитие. Робуваме ли само на вкуса, създаден под въздействието на сега съществуващите творби, на любимите ни стихотворения и романи, ние ще сложим преграда на развитието

★

С разсъжденията ни за творческата свобода не се отменя нито един от основните принципи на социалистическия реализъм. Не отпадат нито идейността, нито задачите за социалистическото превъзпитание на човека, нито партийността и народността. Разсъжденията за творческата свобода нямат нищо общо с гледището на ония запалени от фалшиви „нови“ идеи „рошоглави“ младежи, които са се заели напоследък с отричането на социалистическия реализъм. Социалистическият реализъм е реализмът на новия исторически етап. Той е немислим без съвременните социалистически идеи. Той прониква дори там, където някои не го очакват. Нима в Югославия примерно няма цяла генерация писатели, които отразиха в творчеството си партизанските борби като борби за освобождението на народа и за създаване на справедлив, т. е. на социалистически обществен строй? И нима от друга страна дори такъв писател като Иво Андрич,

който по светоусещане е критически реалист, не е повлиян в създаването на прекрасния си роман „Прокълнатият двор“ от новите политически течения на времето?

Отрицателите у нас имат обикновено духовен багаж, съставен от няколко любовни стихотворения. Седят тези младежи, приведени над окъсаните, извехтиял стихосбирки и, добили от там кураж, разсъждават за великото — за творчеството на Горки и Шолохов, на Алексей Толстой и Маяковски. Няма нищо по-жалко от такова зрелище. Не разбират тия млади хора, че когато се говори за свободата на художника, говори се за нещо голямо и значително — за изкуството, което оставя дълбоки следи в душите на хората и в историята на народа. В миналото реакционни теоретици на изкуството неведнаж старателно са се занимавали с въпроса за свободата. Тези теоретици воюваха не само срещу формулата, която сковава, а и срещу връзката на твореца с неговото време. Създадена бе теорията за творци до Освобождението, зависими от епохата, и творци след Освобождението, автономни от въздействието на времето. Творчеството на личности, абсолютно свободни и независими от живота — ето идеалът на тези теоретици. Демагогското им гледище прикриваше страха от правдата в изкуството. И днес някои с наивна лековерност са склонни да се увлекат след тия остарели понятия за свобода — свободата-анархия, свободата, която не произтича от копнежа за дълбоко и смислено изкуство. У нас няма свобода за бохемщината в литературата, за декадентството, за „изкуството“, което търси ценното в безсмислието и унижението на човека. От такова „изкуство“ нашият народ не се нуждае. Творчески свободен е всеки писател, който съзнава историческата необходимост, който съзнателно служи на великите цели на времето. Стига да разгърне таланта си, да не е скован от естетически предубеждения.

*

Време е вече, читателю, да ни запиташ: Вие до тук изяснявате всегносеологическата, естетическата същност на въпроса за творческата свобода. Но няма ли това понятие и друго съдържание? Няма ли то политическо съдържание? Не зависи ли творческата свобода и от политически условия?

Да, въпросът за творческата свобода става политически въпрос. Но именно при определени условия: когато се намесва грубото администриране, когато не се разбира спецификата на изкуството, когато от страна било на редактори, било на критици, било на Съюзно ръководство се пречи за правилния развой на литературата ни. Но тези условия са поправими. С тях може лесно да се ликвидира.

Проблемът за творческата свобода на художника не изниква от характера на нашия строй, а от неумението на хората да вникват в същността на художественото творчество и да ръководят. Те, хората, често пъти стигат до там да налагат едно или друго произведение — в зависимост само от личния си вкус. Но постепенно много предразсъдъци ще останат в миналото. И литературата ни, правилно напътствувана от партията и народа, ще се разгръща в широко пълноводие.



СТОЯН КАРОЛЕВ

ВЪПРОСИ НА ПСИХОЛОГИЧЕСКАТА ХАРАКТЕРИСТИКА

I

Става дума за психологическата характеристика на героите в белетристиката. Дълго време тези въпроси бяха позанемарени и от критици, и от художници. Но напоследък настъпи оживление — главно в художествената литература. То дойде естествено, като реакция срещу опростителското разбиране на социалистическия реализъм.

В недалечното минало ние често повтаряхме, че за да се пресъздаде художествено съвременният живот, който се намира в непрекъснато движение и преустройство, необходимо е героите да бъдат изобразявани също в движение, в действие, а не като Обломов в леглото. И това, общо взето, е наистина така. Но ние често забравяхме старата истина, че изкуството е човекознание, т. е., че то се занимава преди всичко с човешката душевност. И ако белетристът не успее да разтвори пред читателите душите на своите герои, ако се задоволи да описва емпирично техните постъпки, ако се плъзне по външната страна на събитията, в които участвуват, той ще се отклони от своите художествени цели и задачи и рискува дори да се изтъргува извън границите на изкуството. Не са малко тези, които наистина се озоваха там с някои свои произведения. И след като се понатъртиха, започнаха да си спомнят старата истина. . .

Ако иска да бъде полезен на обществото, писателят не трябва да забравя, че е сърцевед. Именно тук, в областта на човешката душа, на съзнанието, на морала, на човешките характери и отношения той може и трябва да бъде откривател, да казва нови истини, да върви в първите редици на прогреса. Именно тук той може и трябва да прониква в същността на явленията, да я разкрива на читателя чрез художествени образи. Някои страстни, но не твърде смислени борци против вулгаризаторското разбиране на типичното избягват вече изобщо да споменават, че литературата прониква в същността на явленията, които са неин обект на познание. Но такава ревност в борбата против схематизма не е за похвала. Тя е насочена всъщност против изкуството като познание, срещу неговите основи, а следователно и срещу неговата специфика.

Повече от всички други изкуства има право да се нарича човекознание литературата. Тя обгръща човешката душа най-цялостно, най-всестранно изобразява човека като мислещо, чувстващо и волево същество. Затова дава и най-пълна и задълбочена картина на човешкото общество.

Следователно самият предмет на познание задължава писателя да обръща главно внимание на психологическата характеристика на героите. И затова нехайството или неумението тук се заплащат скъпо. И може би най-непростими са те за белетриста, защото белетристичните жанрове, особено по-големите, дават най-богати възможности за задълбочена психологическа характеристика на образите. Прозаикът може да си послужи с всички средства, които употребява драматургът за очертаване на човешките характери, но той има на разположение и нещо повече — прекия психологически анализ. Драматическият писател характеризира своите герои чрез действията им, чрез диалозите, които водят и монолозите, които произнасят. (Впрочем, почти всички съвременни драматурзи са решили, че монологът е вече остарял похват и презрително са му обърнали гръб). Белетристът освен всичко това може да влезе в пряк досег с душевните преживявания на героите, да анализира техните мисли, чувства и страсти, да изследва причините, които са предизвикали смяната на едно психическо състояние с друго. Душевните бури и конфликти, кризи и падения, просветления и прераждания особено ярко се осветляват чрез прекия психологически анализ. Образцови в това отношение са произведенията на Толстой. Разбира се, Толстой е велик майстор и когато води диалога, и когато описва действията на своите герои, в които се отразява тяхната душевност. Но колко много биха изгубили от своята дълбочина и проникновеност неговите произведения, без анализа, според изказа на Чернишевски, „на самия психически процес, на неговите форми и закони, на диалектиката на душата“ („Русские писатели о литературном труде“, т. 2, стр. 302).

За съжаление съвременните наши белетристи малко се учат от писатели като Толстой. Дори през един продължителен период психологическият анализ беше доста рядко явление. Струва ми се, че между другото тук играеше роля едно криво разбиране на борбата срещу самоцелния психологизъм. Някои автори решиха да преодолеят психологизма по един твърде лек и „ефикасен“ начин — като избвърлят преките анализи из своето творчество. . . Младите пък мъчно се решаваха да прибегнат до подобна „ерес“ пак поради страх от психологизаторство. Вярно е, че психологизмът няма място в литературата на социалистическия реализъм, но той се ражда не автоматически от психологическите анализи, а от техния характер. Ако възстановим напълно правата на прекия психологически анализ, борбата срещу опростителството в художествената проза, за всестранно изобразяване на съвременния човек би само спечелила. Съвсем безсмислено е белетристът да се отказва от своите предимства!

Разбира се, правдива и задълбочена психологическа характеристика не може да се постигне само с прекия психологически анализ. Ако някой автор рече да разкрива душевния живот на своите герои само по този начин, ще се получи нещо крайно досадно, без много допирни точки с художественото творчество. Впрочем в „чист вид“ това е невъзможно, но подобни уклони могат да се срещнат именно у декадентстващите писатели. Ако героите не действуват или почти не действуват, възниква опасността „писателят“ да се зарови в незначителни и празни техни „изживявания“, в мними психологически тънкости.

Различни са средствата за изобразяване душевния живот на героите. И ако обърнах внимание преди всичко на психологическия анализ, то е

защото незаслужено беше пренебрегнат. А това нанесе не малки щети на нашата белетристика.

Прекият психологически анализ изисква от писателя особено голямо майсторство. Няма нищо по-сुकно от съчинителството в това отношение, от общата фразеология. Затова и Чехов пише на своя брат: „В сферата на психиката също е необходима детайлизация. Пази бже от общи места. Най-добре е да избягваш да описваш душевното състояние на героите; трябва да се стараеш то да се разбира от техните действия“ (Полное собрание сочинений и писем, стр. 215).

Сам Чехов, разбира се, не се отказва да описва душевното състояние на своите герои. Но, ако го сравним с Толстой или с Достоевски, съвсем очевидно е, че той е по-друг тип писател, не си служи така широко с прекия психологически анализ. И все пак това не му пречи да бъде гениален сърцевед.

Голяма роля в психологическата характеристика играе описанието на израза на лицето, жестовете, мимиките, интонациите на гласа — чрез тях се изразява душевният живот на героите. Така е и в живота: няма по-силно човешко преживяване без свой външен израз. Дори когато искаме да скрием своите вълнения, наблюдателният човек „прочита“ по израза на очите, по някои неволни жестове или трепети на гласа нашата радост или тревога, възторга или отчаянието ни. Но яснотата на този „прочит“ не е абсолютна. И още нещо: могат да се четат, отгатват по външния им израз главно чувствата и настроенията — мислите, особено по-сложните от тях, трябва да бъдат изказани, за да бъдат разбрани. Следователно ролята на мимиките, израза на лицето, интонациите на гласа все пак има граници. Но като се има предвид какво голямо място имат в изкуството като обект на изображение и познание тъкмо чувствата, ясно е, че тези граници са твърде широки. При това и тук белетристът има известни предимства над своите събратя по перо лирици и драматурзи. Той не е ограничен като драматурга, който може да си послужи с този „похват“ само в ремарките. (Разбира се, талантливият артист превъзмогва напълно тази ограниченост и издига в това отношение драмата високо над белетристичната творба). Лирикът, поради естеството на своето изкуство, също прибегва по-рядко отколкото белетристът до този косвен начин на проникване в душевния мир на човека.

А той в ръцете на майстора придобива голяма сила — дори съперници на психологическия анализ. Да вземем един пример от творчеството на най-проникновения сърцевед. Читателят сигурно си спомня колко просто и дълбоко описва Толстой големия, достигащ до отчаяние смут на Кити, когато разбира на бала, че Ана Каренина е завладяла сърцето на Вронски. Анализът на Толстой е наистина свършен. Но нашата представа за душевното състояние на девойката особено се засилва от някои малки „външни“ подробности. Ето, Кити се отпуща на едно кресло, по-далече от танцуващите двойки. „Ефирно леката ѝ рокля се вдигна като облак около тънкия ѝ стан; едната ѝ оголена, слаба, нежна миминска ръка, безсилно отпусната, потъна в гънките на розовата ѝ пола. . .“

Ето как големият художник чрез един жест може да разкрие душевното състояние на човека. Тази безсилна отпусната моминска ръка е като пречупено крило на простреляна птица — цялата страшна, смазваща мъка на Кити е сякаш съсредоточена в нея. Тя ни умилява и с нежността си, защото ни напомня за душевната нежност и прелест на Кити, и със слабостта и безсилието си, защото ни говори за един непреодолим

трагизъм, и дори с голотата си, защото ни подсеща, че девойката е на бал, дошла е да се весели, била е преди малко в празнично настроение.

Ясно е, че тези на пръв поглед незначителни подробности допълват превъзходно прекия анализ. Те имат и това качество, че придават нагледност, зримост на образа. А това, както е известно, съвсем не е маловажно в изкуството.

Ярката психологическа характеристика е цел на всеки голям художник на словото; но всеки я постига по свой път. Да си спомним например за класика на съвременната съветска проза — Михаил Шолохов. Съвсем очевидно е, че той се е учил от Толстой в очертаването на характерите. Като автора на „Война и мир“ и „Ана Каренина“ той изобразява своите герои всестранно, прониква в цялата сложност и противоречивост на техния душевен живот, без, разбира се, да изпуска основната логика на образа. Героите на Шолохов, точно като тези на Толстой, постоянно изненадват читателя с някои свои черти и прояви и постоянно се оказва, че колкото и странни на пръв поглед, тези черти и прояви са напълно правдиви и още по-ярко осветляват същността на образа. Жестокият до садизъм Половцев е нежен с котките и не може да понася детските сълзи; белогвардейският офицер Летявски не само ругае грубо Яков Лукич, у когото се укрива, но направо му заявява, че шансовете за успех са едно на сто и той просто от глупост се е принесъл в жертва, като се е свързал с хора като него, за които няма друг път. Това наистина звучи на пръв поглед неестествено, нелогично, но достатъчно е да се прочетат съответните пасажки от „Разораната целина“, за да се види, че тези моменти са напълно убедителни и допринасят много за основната характеристика на Половцев и Летявски. Тук нямам възможност да се спирам специално на този въпрос, да правя анализи. Пък и внимателният читател лесно може да открие „секрета“ по страниците на прославения роман. Ще отбележа само, че макар Шолохов да разкрива така богато, в цялото му многообразие душевния живот на своите герои, той не си служи често и нашироко с прекия психологически анализ. Характерите на Шолоховите герои се изявяват предимно в техните действия, в тяхната реч, в драматичните сблъсъци, в които те влизат. Шолохов рисува живота наистина в неговото противоречиво, революционно развитие, произведенията му са изпълнени с крайно напрегнати, остро драматични събития и конфликти и в тях се разгръща „като на длан“ душевността на героите. Тази добита по „косвен“ път психологическа характеристика е блестяща, много по-дълбока от преките психологически анализи на десетки и стотици майстори на словото, приближава се по проникновеност до Толстоевата психологическа характеристика и дори често я настига.

Употребата и предпочитанията на едни или други средства за разкриване душевния живот на героите са в зависимост от творческата индивидуалност на автора, от неговия поглед върху живота и по-специално от това кои страни на човека го интересуват най-много. В своята знаменитата статия за Толстой Чернишевски отбелязва, че едни писатели се стремят преди всичко да очертаят характерите, други се стараят да посочат главно влиянието на обществените отношения и житейските съткновения върху характерите, трети дирят да разкрият връзката на чувствата с действията, четвърти да анализират страстите на своите герои. т. н. („Русские писатели о литературном труде“, т. 2, стр. 302).

Естествено, че тези разнообразни творчески интереси определят до голяма степен и средствата за психологическа характеристика, които упо-

требват различните автори, а следователно оказват голямо влияние и върху стила им.

Но оттук не следва, че в техните творби единният човек е насечен на части като с анатомически нож, че неговата душевност е надробена на късове. Ако белетристът се интересува преди всичко от определена страст на даден герой, това не означава, че той обръща гръб на цялостната му личност, че човешката индивидуалност се разтапя в неговите анализи. Случи ли се това, нямаме никако основание да говорим за художествен образ, за тип. Ако така например беше изобразил скъперничеството, Гогол щеше да създаде не живия и богат образ на Плюшкин, а психологически трактат на тази тема. И доколкото в дадено белетристично произведение цялостният облик на героите, техните индивидуалности се губят в изобразяването на едни или други страни от душевността им, до толкова в това произведение се съдържа уклон към схематизъм или психологизъм.

И така, психологическата характеристика на героите е централна задача на белетриста. До нея се свеждат — разбира се, не абсолютно и механически — редица други негови задачи. Да вземем например външния портрет. Той изисква специално внимание, специално майсторство. И когато бъде изпълнен добре, героят физически оживява пред нашите очи, ние лесно си го представяме и го помним. Но не само това: сполучливият портрет винаги разкрива нещо важно от духовния облик на човека, от неговата душевност. Затова преди всичко той е и сполучлив. В противен случай, колкото и (относително казано!) ярък и зрим да е портретът на героя, той ще бъде безсъдържателен, негоден за целите на изкуството. Както в живота във физическия облик на човека се оглежда неговата душевност, така е и в литературата. Нещо повече, литературният портрет в много по-голяма степен изразява душевния живот на човека, защото художникът не фотографира, а подбира, заостря и пр. Ще дам един пример от „Преспанските камбани“ на Д. Талев — портрета на Ицо Бабулев: „Какъвто стана щом навърши четиридесет години, такъв си остана той и много по-късно. Тънки мустаки, доста раздалечени един от друг, висяха от двете страни на високата му уста с едва цепнати устни. Към края на всяка седмица, преди да се бръсне, по брадата му шръкваша редки, тънки пепеливи косъмчета. . . Окапали бяха и веждите на Ицо Бабулев, та лицето му беше цяло разголено и покрито със ситни бръчки. Бледо беше това лице, затворено и без израз. Ицо стоеше повече с отпуснати клепки, но когато подигнеше очи да погледне някого — лицето му се оживяваше и погледът му тежеше, като да се слагаше върху човека или предмета, върху който се спираше“.

Тези няколко реда очертават колкото външния облик на героя, толкова и неговата душевност; или по-точно — чрез физическите белези на Ицо Бабулев авторът разкрива душевните му качества. Пред нас е тип на затворен в себе си човек, егоист, ограничен, упорит в затаените си помисли. Всичко тук е на мястото си, всичко спомага за изобразяването на такъв тип: стиснатите устни, тежкия поглед, сбръчканото лице, та дори и пепеливите оскъдни косъмчета по брадата. Те говорят за нещо уродливо и това впечатление се пренася и върху нравствения облик на героя.

Разбира се, лошо е, когато се правят механически паралели между физически и духовен облик. Един от доста разпространените недостатъци на съвременната ни белетристика е изобразяването на положителните герои едва ли не като аполоновци, а отрицателните — като уроди.

По това се е писало неведнъж и някои автори се опитват да постъпват обратно. Но резултатите в такива случаи могат да бъдат и по-лоши, ако се върви пак по механичен път. Никакви белези не могат да оживят даден герой, ако той не е ясен като индивидуалност на своя създател, ако е умозрително „построен“, съчинен, а не извлечен от живота. Портретът тогава допринася за психологическата характеристика на героя, когато цялостният образ на този герой е „уловен“ от художника и е жив в неговото съзнание.

Външният облик представлява неделима част от цялостния човек и затова е свършено естествено, че като рисува портрета на своя герой писателят очертава повече или по-малко неговия характер, неговата душевност. Малко по-странно е на пръв поглед, че за разкриването на душевния живот на героите, на техните чувства и настроения могат да допринасят и природните картини, които рисува писателят. Но в същност пейзажът никога не представлява само описание на природата, в него са проектирани човешки вълнения, чувства, размисли. В противен случай, колкото и изкусно да е изписан, той ще бъде студен, непоетичен, няма да представлява произведение на изкуството, което се стреми да вникне в същността не на природните, а на човешките, обществените явления. С това не се отрича обективната красота, която се съдържа в природата. Но тъй като изкуството е човекознание, тази красота никога не е отразена сама за себе си, без връзка с човешката душевност.

Естествено, различните писатели не изобразяват по един и същи начин природата. Има, тъй да се изразим, обективни в това отношение автори, в произведенията на които пейзажът запазва — условно казано — своите естествени контури, багри и тонове. Има и по-субективни в този смисъл художници, в творбите на които природата повече или по-малко се „разтваря“ в собствените им размисли или във вълненията на техните герои.

В белетристиката по-често, отколкото в лириката, отношението на писателя към пейзажа е „обективно“. Но в описанията на природата или се съдържат в една или друга степен, в един или друг вид авторови чувства, настроения, размисли, или се проектират душевни вълнения на героите. Нерядко се случва, разбира се, и едното и другото.

Примери няма да давам, за да не отегчавам читателя. Той сам има на разположение предостатъчно.

Между съвременните белетристи с най-голямо майсторство рисуват природата Емилиан Станев. В забележителните, на места просто съвършени пейзажи, с които изобилствуват неговите творби като „Повест за една гора“ и „Когато скрежът се топи“ природата е изобразена с цялата си обективна красота, с цялото си многообразие и богатство и същевременно в тях са отразени копнежите, размислите, настроенията на автора и героите. И затова тези природни картини са така чудно хубави, дивни, излъчват такава поетична светлина!

И най-обикновеното изречение прозвучава художествено, когато е облъхано от чувство и навява размисъл. Ето един наслуки взет пример от „Обикновени хора“ на Караславов: „Над пътната им врата виси парченце плат, което е било черно, но от ветровете и дъждовете е посивяло“. Какво по-обикновено от това? И все пак в това избеляло парченце плат има поезия, защото ни говори за една вече претръпнала, но дълбока човешка мъка, за една позавяхнала, но тежка сърдечна рана.

Наистина, тук няма нищо особено. Изречението е най-елементарно. Но това не му пречи да ни раз крива нещо от тайните на художественото творчество.

Казаното досега, струва ми се, напомня каква роля и значение има психологическата характеристика в създаването на белетристичните образи. И ако в продължение на редица години тя е била омаловажавана, това говори, че белетристиката ни е изменяла повече или по-малко на себе си като изкуство. Разбира се, психологическата характеристика на героите не може да бъде напълно пренебрегната, щом пишецът се е заел да създава художествено произведение, но тя прекрасно може да бъде опростена, вулгаризирана. Така се случи и в действителност — опростителството, схематизмът се прояви главно в тази област. Както споменах, един от неговите скрижали беше: „Описвай постъпките, проявите, делата на героите и това е достатъчно, за да бъде очертан духовният им облик!“. Но, първо не всяко описание на действията на героите раз крива техния душевен мир. Тук се изисква специално и голямо умение. И второ, белетристиката предлага и други, специфични средства за постигане на тази цел — безразсъдно е те да се пренебрегват.

Схематизмът е доминираща слабост в съвременната ни белетристика и срещу него трябва да се борим. Но борбата — и на теория, и на практика, чрез художественото творчество — трябва да се води от здрави позиции, от позициите на социалистическия реализъм. Не бива, като се опълчваме против схематизирането на душевния живот на героите, да изпадаме в противоположната крайност — в самоцелно чоплене на тяхната психика. Вулгаризаторството не може да се лекува чрез психологизъм. И тук правилото се потвърждава — крайностите се допират. Опростителството и психологизирането, макар да вървят по различни пътища, по своите резултати всъщност много си приличат — окарикутуряват човека. Ако в единия случай героите се оказват изсушени и еднообразни, в другия случай те са неясни и обезформени. Ако схематикът подменя логиката на характера с логиката на класата, психологизаторът изпуска основната характеристика на образа, оплетен в разни психологически „тънкости“. Но все пак, ще попита някой, кое е за предпочитане — схематизмът или самоцелният психологизъм? Трудно е да се отговори на този въпрос, както би изпаднал в затруднение кандидатът за женитба, ако го запитат: каква невеста предпочиташ — гърбава или саката? Като приветствуваме събудения интерес към психологическата характеристика на героите и въставаме срещу опростителството, ние не можем да бъдем възхитени от рецидивите на психологизма, в каквато и форма и степен да се явяват те.

II

ПСИХОЛОГИЧЕСКА ХАРАКТЕРИСТИКА И ИДЕЙНОСТ

Всеизвестно е, че в изкуството идеите не се изразяват пряко, а чрез системата от конкретни нагледни образи. Те са в сърцевината на произведението и до тях се достига постепенно, като се върви от нагледа към размисъла. Изкуството сякаш копира формите на живота. И както в жизнените явления прозира тяхната същност, така и в образа прозира идеята. Но докато в живота ние по-трудно достигаем до същността на явленията, защото тя е затрупана, затлачена от много „наноси“, в изкуството худож-

никът ни е улеснил: той ни разкрива същността на това, което изобразява, в такава чиста, ясна форма, че ние много по-лесно и бързо изминаваме пътя от възприятието към обобщението.

Идеята на художественото произведение не представлява нищо друго освен образно разкриване смисъла, същността на явленията, които са негов предмет на познание. Колкото по-правдиво и проникновено изобразява писателят човешката душевност, човешките характери и отношения, толкова по-прогресивни и дълбоки са идеите на неговите творби. И обратното: колкото по-неправдиво, изопачено, фалшиво „усвоява“ той своя обект, толкова по-неправилни и реакционни са идеите на неговите съчинения.

Ръководител в творческите търсения на писателя е мирогледът. Без светлината, която пръска правилния мироглед, дори талантливият художник рискува да попадне в задънените улици на натурализма и формализма. Но отук съвсем не следва, че в своите творби, чрез своите образи писателят трябва просто да илюстрира принципите на своя мироглед, на своята идеология. Ние знаем резултатите от подобна илюстраторска дейност по десетките сиви, схематични, нехудожествени произведения. Писателят няма за задача да „облича“, както често се казва, в художествена форма политически или общомирогледни идеи. Колкото и нагледен израз да даде на тези идеи, те няма да се превърнат в художествени образи — немислими без правдата на човешките характери, преживявания, отношения. Пък и какъв смисъл има да им се намята някакво „художествено“ рухо, когато и без него те могат ясно да бъдат разтълкувани на читателя? Ние търсим в художественото произведение нещо по-друго от това, което намираме в една публицистична или философска статия. По-друго не само по форма, но и по съдържание! Напълно прав е съветският изкуствовед А. Буров в страстната си защита на самостоятелността на изкуството, на неговия предмет на познание: съвсем погрешно и пакостно е наистина да се превръща художественото творчество в широт прислужник на една или друга форма на общественото съзнание.

Писателят трябва да бъде не илюстратор, а откривател, той трябва да казва нещо ново на читателя. И това ново той ще го намери в дълбините на живота, в човешките отношения, в човешките души. Тук се крият художествените идеи.

Ако писателят се затвори със своя мироглед в кабинета и започне да го експлоатира за литературни цели, т. е. ако започне да навлича на своите идейно-политически и философски разбирания образно одеяние, той не само няма да създаде изкуство, но ще бъде и лош пропагандатор на комунистическия идеал. Защото ще изпусне своето, художественото оръжие, с което е силен. Обърне ли се към живота, той ще изобрази тържеството на социалистическите идеи, ще разкрие тенденциите на общественото развитие, които са в хармония с тях, борбата между новото и старото в душите на хората, в техните отношения. По такъв начин, чрез художествените образи и идеи, той ще разкрие силата и красотата на комунистическия идеал, ще изпълни най-добре пропагандаторската си мисия. Всеки опит да се вулгаризира тази мисия нанася тежки рани на изкуството.

И така, идеята извира от самите дълбини на художествения образ, тя е в неговата плът и кръв, а не представлява етикет, лепнат върху него. От характера на образа, от това доколко той е правдив и задълбочен зависи каква ще бъде и идеята. И тъй като психологическата характе-



ристика, разбрана в целия ѝ обем и смисъл, е централното в създаването на образа, ясно е нейното значение за идейността на произведението. Ако белетристът не умее да разбули душите на своите герои, да вникне в техните характери и взаимоотношения, неговото съчинение ще бъде слабо не само от художествена гледна точка — и идейността му силно ще куца. Евтините похвали, които все още се ръсят в критики и рецензии, че тази и тази творба била напълно издържана, безукорна в идейно отношение, само че авторът не умее да създава човешки образи, да изобразява човешки характери, са признак или на нескопосна дипломатия, или на слаба естетическа подготовка. И струва ми се, че последното по-често се среща. В такива случаи има явно смесване на общите идейни позиции, от които излиза авторът, с художествената идея. Това е една от формите на вулгаризаторството и схематизма в критиката. Общите идейни позиции на много и много съвременни белетристи са безспорно правилни, но това не значи, че те винаги се добират до интересни и значителни художествени идеи: Мирогледът не може да отключи вратите на изкуството за ненаблюдателния, без усет за душевния живот на човека автор.

Но ако идеята произтича от образа, оттук не следва, че писателят няма представа за нея, когато създава този образ. Не, след като е открил идеята си в живота, т. е. след като е прозрял в същността на едно или друго явление, той се старае съзнателно да я разкрие на читателя и с оглед на това изгражда образа. Наистина, в процеса на работата идеята може да претърпи едно или друго видоизменение, защото писателят опознава своя обект и когато го отразява, а не само когато го наблюдава. Но все пак неговата творческа работа се развива по набелязан план, тя е целенасочена — не само от идеологическия компас на автора, от неговия мироглед, а и от конкретната му художествена концепция. Без тази целенасоченост не може да се извършва правилно и психологическата характеристика — писателят рискува да нагази в излишни подробности или да изпадне в едностранчивост, като замъгли същественото в духовния облик на героите. Психологическата характеристика е тогава сполучлива, когато е богата, многобагрена и същевременно проникновена, когато осветлява като с прожектор душевните глъбини и основните черти на характера. Детайлът има важна художествена роля, но именно тогава, когато в дребното се отразява голямото, както в капката роса се отразява слънцето. „В изкуството — казва Толстой — не трябва да се пренебрегва никаква дреболия, защото понякога някакво си полуоткъснато копче може да осветли известни страни от живота на дадено лице. И копчето непременно трябва да се изобрази. Но необходимо е и всички усилия, и полуоткъснатото копче да бъдат насочени изключително към вътрешната същност на нещата, а не да отвличат вниманието от главното и важното към страничното и нищожното“ („Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников“, М. 1955, т. I, стр. 472).

Ако писателят почне да изобразява „копчетата“ сами за себе си, ако се залута прекомерно в здрача на полусенките и полутоновете, той рискува да изпусне основното, да затули някъде из душевните лабиринти на героя своята идея.

Така се е получило до известна степен с повестта на Атанас Наковски „През пролетта“.

Главната идея е заключена в образа и жизнения път на Елена — млада и красива жена, която преживява мъчителна душевна драма. По характер Елена е нежна, стеснителна, вгълбена в себе си. Както често се

случва с такива мечтателни, непознаващи живота девойки, тя изпада в тежка самозаблуда — излъгва се в любовта си. Когато се омъжва за Благой, тя си мисли, че е влюбена, че е намерила щастieto, по което толкова е копняла. Но не след дълго „любовта“ започва да угасва и това дълбоко потриси Елена. Влюбеният в нея Благой естествено не оставялял за това, което става в душата ѝ, още повече, че Елена, объркана и отчаяна, „избягва“ у родителите си. Авторът подробно е описал терзанията на своята героиня след опита за сближение, предприет от мъжа ѝ. Той е успял да разкрие нравствената чистота и безсилието на тази покрусена жена. Тя страда не толкова заради отлетелия любовен мираж, колкото заради Благой, когото е направила нещастен, непрекъснато се самообвинява, мъчи се да бъде нежна с него. Нейните нравствени мъчения се удвояват поради поведението на мъжа ѝ. Той, мъжът ѝ, е добре обрисуван — физиономията му се помни. Този едър, здрав, малко тромав млад човек има тежък характер: когато е нещастен, просто пръска наоколо си нещастие. Така страдат егоистичните натури, които вечно са заети само със себе си, със своите болки. На всичко отгоре Благой е недоверчив, мнителен и прави истински ад от живота на жена си. Наковски ни въвежда в този ад, в сложните взаимоотношения между двамата млади хора. Краят е логичен — Елена напуска мъжа си.

На пръв поглед това е повест за един несполучлив брак. Силният копнеж за щастие е заслепил една млада девойка — отгук и нейната трагедия. Какво иска да ни каже авторът? Може би — внимавайте, момичета, когато се омъжвате! Не, това би било твърде елементарно, тук почти няма художествена мисъл.

По-дълбокият смисъл на повестта се изяснява, когато потърсим причините за жестоката заблуда на Елена. Героинята никак не е глупава, тя има изтънчена душевност и би могла да бъде по-прозорлива и следователно по-щастлива. Но тя израства в семейство, в което няма сговор, няма истинска обич, няма светла човешка цел. Младата девойка остава без идеал, без светлинка, без път в живота си. Как да се живее, какво да се прави, какъв е смисълът на човешкото съществуване тя не знае; тя се задушавя в къщи, душата ѝ се гърчи мъчително, дирейки изход. И ето тук прозира главната идея на повестта: дребнавият живот, животът без цел, без осмислен труд е непоносим за умния, добрия, благородния по природа човек; той го погубва. Щастieto не е възможно без идеал, без по-възвишена цел.

Както следва да бъде в едно художествено произведение, тази идея не е тезис, пряко за нея не се и споменава; тя произтича от самия разказ за живота на героинята, за нейната съдба. Елена се мята в смрадливата домашна атмосфера, тя копнее за нещо светло, за щастие и този копнеж я тласка в обятията на Благой. Преданата любов на момъка е за нея нещо ново и хубаво, затова ѝ се струва, че е намерила изход, постигнала е щастieto. Разбира се, тя не би преживяла такива страдания, ако увлечението ѝ се окажеше любов, но след време животът пак би я гнетил, в душата ѝ пак би останала незадоволеност и празнота. Нейното разочарование идва не само защото е смесила копнежа за любов с истинската любов, а и от това, че по своето съдържание начинът ѝ на живот малко се променя. Мъжът ѝ иска тя да бъде само съпруга, да стои затворена в семейния си кръг, да не излита с мислите и желанията си извън него. Тя се връща при него не защото е възкръснала любовта ѝ, а защото окончателно разбира, че ѝ е невъзможно да живее в отровния въздух на родителския си дом.

защото се залавя за илюзията, че може би при Благой няма да бъде така безпросветен животът ѝ. А ето, че отново живее безцелно и безсмислено като някаква пленница, като птица в клетка. Изходът не е намерен. И отново прозвучава лейтмотивът, основната идея — но сега вече твърде приглушено; често дори съвсем се губи. Наковски е съсредоточил вниманието си главно върху нездравите отношения между съпрузите, върху мъчителните усилия на Елена да спаси семейството, да обикне отново мъжа си, върху честите разпри, в които се проявява тежкият характер на Благой — този страдащ егоист. И това е наистина важно за развоја на повестта. Но авторът е прекалил в психологическите анализи на Еленините чувства към мъжа ѝ, на усилията ѝ да бъде нежна и добра с него, макар че не го обича, на самобичуванията ѝ. Тук подтемата за несполучливия брак измества централната тема, главната идея, която просто се разтапя в брачните неволи на героинята. При това разказът започва да ни досажда, защото не научаваме нищо ново за нещастното семейство. Психологическият анализ започва да се изразжда в психологическо човъркане, т. е. става безперспективен, затъва в нищожни подробности, не осветлява, според израза на Толстой, „вътрешната същност на нещата“. Авторът не е съумял така да разкаже за чувствата на Елена към нейния мъж, че не да замъгли, а да осветли още по-ярко идеята, която сам е подхванал. И затова неговият разказ повече или по-малко се обезсмисля, а цялата повест губи чувствително от художествената си стойност.

Разбира се, образът на Елена ни вълнува не само с идеята за смисъла на живота, за щастieto, а с цялото си човешко многообразие. Всеки художествен белетристичен образ е по-богат от главната идея, която произтича от него; той в същност съдържа много идеи, навежда ни на различни размисли, от него могат да се правят много изводи. Иначе не може и да бъде — човешката личност е разностранна, многолика, дори необятна. Но това не значи, че тя няма своя същност, своя основна логика. И тази логика писателят не трябва да изпуска, ако не иска да развонди художествения си образ, да измени на своя замисъл, да нахърни смисъла на разказа си.

Към края на повестта Наковски изглежда си е спомнил тази истина, та се е сепнал, направил е опит да измъкне своя замисъл от „дълбочините“ на психологическата характеристика. Повестта не завършва просто с рухването на семейството. В живота на Елена проблясва нова надежда за щастие. Тя става учителка и в измъчената ѝ душа се заражда нещо светло. Главната идея „празнува победа“; щом има пред себе си една благородна цел, някакъв идеал, макар и още твърде плах и малък, щом се отдава на полезен труд, Елена намира пътя към душевната бодрост. Но за съжаление победата на идеята никак не е убедителна. Авторът не успява да разкрие красотата на разведрияването, което настъпва в живота на героинята. Неговият разказ е твърде беден, психологическият рисунок — наивен. Безпомощен е той, когато се опитва да надникне в душевността на новия човек — учителя Нейков; съчинителствува, когато описва хората от народа и учениците. Изобщо новата среда на Елена, в която започва душевното ѝ просветление, е описана и изкуствено, и елементарно. Книжно разказва авторът и за външните на героинята. Тук читателят се сблъсква с някаква смесица от психологически чудатости и повърхностно описателство. Тук психологизмът и схематизмът са си подали „братски“ ръка. И затова идеята тържествува само привидно.

Нейната победа, ако можем така да се изразим, не е художествена. А от това много губи цялата повест.

Изводът сам се натрапва: между художествена концепция и психологическа характеристика трябва да има единство. Накърни ли се то, накърнява се и художествената стойност на произведението. Когато идеята се „разтваря“ в психологическия анализ, този анализ не постига своята цел, колкото и верни нюанси да са доловени от душевния живот на героите. Отрицателен е резултатът и когато идеята остава да виси във въздуха поради неумение да ѝ се вдъхне живот чрез психологическата характеристика и изобщо по художествен път. Наковски, който има явна склонност към психологическия рисунък, е изпаднал и в двете беда. Но по-опасни размери е взела първата. Младият и даровит белевтрист все още не е преодолял напълно самоцелния психологизъм, макар че този, който си спомня първите му произведения, лесно ще види неговия напредък по пътя на реализма.

Психологизирането винаги обезформява, осакатява художествения образ, изопачава повече или по-малко неговата същност. На авторовата идея то може да донесе доста странни метаморфози. Ще дам примери от романа „Тютюн“ на Димитър Димов.

Преди няколко години този роман беше най-нашумялото произведение на съвременната ни литература. И основателно: „Тютюн“ е ярка творба — както с достойнствата, така и с недостатъците си. Неговият автор се чувства в стихията си тъкмо когато разкрива душевния живот на героите. Особено охотно прибегва той до прекия психологически анализ — по-охотно отколкото който и да е друг съвременен белевтрист. Тук на помощ му идва неговото силно въображение, талантът му да се вживява в човешката душа, да разбулва нейните тайни. Димитър Димов има пълно съзнание за този си талант. Може да се каже дори, че проявява прекалена „съзнателност“ в това отношение. Като разчита на силното си въображение, авторът на „Тютюн“ често се носи твърде свободно на неговите криле. И отлита там, където не трябва. Той подценява значението на непосредствените наблюдения и впечатления, на проучването на живота — здравата опора за творческото въображение. Поради това изпада не рядко в книжност, в съчинителство, в мелодраматизъм. Димитър Димов обича психологическите ефекти, силните, драматични душевни преживявания и конфликти и често просто си ги съчинява. Тъй като е талантлив, той върши това умело. Но съчинителството, в каквато и поетична мъгла да е забулено, в каквито и ефектни форми да е излято, си остава съчинителство — подобие на изкуство, а не истинско изкуство.

Димитър Димов се стреми да изобразява човешката душа в нейното многообразие, в нейната противоречивост. И това е похвално. Лошото е, че той обича изкуствено да усложнява простите човешки чувства, и, залутан подир особеното, изключителното, изпуска от поглед основното, логиката на характера, най-отличителните му черти.

Тъй като тук няма място за дълги анализи, ще се спра на някои от по-второстепенните образи. Ето например фон Гайер — главният директор на немския тютюнев концерн за Югоизточна Европа. Този човек е направил твърде много за икономическото и политическото заробване на България, той е лют враг на славянството и фанатично работи за неговото смазване, за световно господство на Германия. В личния си живот фон Гайер е „покварен, студен и жесток“ (второ издание, стр. 546). На други

места неговият създател го нарича направо разбойник — твърде точно определение за един деен агент на немския империализъм.

Но Димитър Димов е искал да изобрази не един обикновен разбойник и фашист, а по-сложна натура. Това е напълно допустимо — не всички представители на империализма са плоски като тепсия. Пък и същността на едно обществено явление може да бъде разкрити не само чрез най-разпространените ѝ форми. Фон Гайер е дисциплиниран, методичен и последователен в своята тъмна дейност. Но той е и наблюдателен, умен и обича често да мечтае. И това е естествено — още повече, че мечтите му са насочени все към войната и въображаемото бъдещо световно господство на Германия. От тези мечти фон Гайер се омайва, изпада в съзерцателност. Нищо чудно — сложен характер: и деен, и съзерцателен. Но мечтите на фон Гайер приемат такава „романтична“ окраска, че губят своето реално съдържание, превръщат се в нещо фантастично и легендарно, което почти с нищо не издава един директор на тютюнев концерн и империалистически хищник. „Както винаги — пише Димитър Димов — тази мечта („мечта за немското могъщество“ — С. К.) се струваше на фон Гайер необозрима, величествена и тайнствена, съществуваща сякаш сама по себе си, извън човешкото съзнание, извън времето и пространството и беше пропита с чувството на горест и драма, като музиката на Вагнерова опера“ (стр. 320). В съзерцанията на немца „по правило“ звучи не само Вагнеровата музика, но и „хорът“ на немските философи-идеалисти. В тях се мяркат понякога и други велики мъже — например Дюрер, та дори и Аристотел.

Възможно е един икономически и политически разбойник да има склонност към подобни блънувания. Но ако в литературния му образ те погълнат неговата същност, очевидно този образ няма да бъде правдив. А така се е получило до голяма степен с изображението на фон Гайер. Димитър Димов толкова е украсил своя герой с разни „поетически“ труфила, че агентът на немския империализъм, разбойникът се е превърнал в някакъв самотен и тъжен романтик, метафизик и фантазър, в някакъв величествен и трагичен мечтател. За неговия трагизъм, за горестта му авторът непрекъснато, до пресищане ни говори, но ние мъчно разбираме техния извор. Причините са някак прекалено възвишени: материята оказвала враждебно съпротивление на полетите на неговия дух. Към края на войната горестите на нашия романтичен реакционер стават по-понятни — фон Гайер се тревожи от близкото поражение. Но авторът сякаш се е стреснал от тази проста правда и бърза да я разхубави. Той на няколко пъти повтаря, че тъгата „чувството за разруха и горест“ донасят наслада на неговия герой, били му приятни. Разбира се, насладата от отчаянието не може да се обяви за невероятна, за невъзможна. Тя е свойствена на немалко хора. Но у агентите на империализма, у хищниците, колкото и сложни да са по характер, предстоящото поражение едва ли предизвиква само подобен род романтични чувства. А у фон Гайер вълчето почти не се чувствава. Навярно поради това, че „горестта“ му е сладостна, той се помирява напълно с поражението и дори със собствената си гибел, съзерцава ги.

Тези съзерцателски и разкрасителски увлечения на Димитър Димов внасят необосновани противоречия в образа на героя. Излизайки от своята практика, фон Гайер е напълно наясно по характера на войната, която води Германия: „Никой не знаеше по-добре от фон Гайер, че войните сега се предизвикваха от съперничеството за пазари, от борбата между

групировките на тръстове и концерни“ (стр. 320). И това е естествено — нашият герой е представител на един от големите концерни на империалистическа Германия. Но Димитър Димов пак се е уплашил, че в този трезв поглед на немца няма никаква поезия и „смело“, без да се бои от противоречията, е „извисил“ представите му за войната: тя била израз на немския дух, „който се бори за осъществяването си“ (стр. 518). „Самият живот, пък и смъртта били форми на този вездесъщ и вечен немски дух (стр. 726).

Фон Гайер има империалистически „идеали“, стреми се към същите цели, към които се стреми и хитлеризмът. Но ето, че той не само се отнася с презрение към гестапото, но бълва огън и проклетие срещу хитлеристите, с които фанатично е „работил“ за поробване на народите: „... мръсници, скотове и убийци докараха Германия до гроба, защото никой не смееше да им противоречи. ...“ (стр. 735). Какъв мегдан започва изведнаж да дели с хитлеристите господин главният директор на немския тютюнев концерн за Югоизточна Европа? Може би той смята, че трябва да се употребяват по-други средства за завладяване на света? Но никъде авторът дори не е споменал за това — фон Гайер просто се упива от разбойническата война на фашистка Германия. Не, напразно ще се мъчим да обосновем противоречията на този образ! Те не са естествени, логични, присъщи на живата човешка личност, а са измислени, съчинени за по-голяма ефектност. И затова не обогатяват образа, а го замъгляват и изопачават.

С такова мнимо многообразие се отличават и редица други образи в „Тютюн“. За по-кратко ще припомня един съвсем епизодичен герой — капитан Джинс. Този английски военен отива в партизанския отред с цел да го вкара в клопката, устроена му от гръцките монархисти. Той крои да изпрати на смърт десетки български борци за свобода. В отряда откриват пълквената му мисия и естествено го разстрелват. На пръв поглед никакви особени усложнения в обрисовката на капитан Джинс не може да има. Но авторът ги е изнамерил — така е обрисувал държанието на шпионина, че той предизвиква у нас повече жал, отколкото ненавист. Изглежда за да бъдат по-поетични последните минути на капитана, Димитър Димов ни го представя в затрогваща светлина. Мисълта на капитан Джинс лети към майка му — „самотна стара жена“, която ще получи скръбното писмо за участието на сина си, загинал „нейде в Балканите“. И като мисли за майка си, капитан Джинс се изпълва с „хладна и твърда решителност да се държи безупречно“. Той наистина се държи така — „достойно“. И ето, че шпионинът се превръща едва ли не в героичен младеж, загинал трагично. За него сякаш плаче самата природа — шепотът на борове, в които героят току се вслушва, е „тих и привлечен като въздишка на стара жена. Така шумоляха понякога от морския вятър борове в родния му град“ (стр. 794).

Колко жално, наистина, за капитан Джинс!

Ако Димитър Димов се беше учил повече от писатели като Толстой и Шолохов, а не като Бромфийлд, той не би забулвал основните черти на характера в такава мнимо многостранност на психологическата характеристика. Но изглежда, под влияние на не съвсем безукорни образци, писателят се придържа ъ една „антисхематична“ рецепта: за да бъдат пълнокръвни отрицателните герои трябва непременно да се украсят с положителни черти; за да бъдат жизнени положителните герои необходимо е на всяка цена да се тушират достойнствата им с някои недостатъци.

В същност, както основателно посочи Емил Манов в статията си „За някои недостатъци на романа „Тютюн“ (Лит. фронт, бр. 47 от 25. XI. 1954 г.) това е пак схематизъм, само че от по-друг сорт и лесно преминава в психологизъм. Наистина, той е по-малко разпространен в съвременната ни литература, но това съвсем не означава, че е за предпочитане.

Ако герои като фон Гайер илюстрират резултатите от такова разкрояване на отрицателните типове, герои като Лила и Варвара илюстрират „оживяването“ на положителните образи с помощта на черната боя. Понеже за Лила вече се писа, ще припомним на читателя с няколко думи образа на Варвара. Тя е дългогодишен партиен деец, партизанка, майор от Отечествената война. В личния си живот, и по-точно в любовта, не е щастлива. Тя тъжи, че не е имала някои така необходими за човека радости и в това няма нищо неестествено. В боевете Варвара не проявява храброст. Макар и съзнателна комунистка, тя е страхлива. Нищо чудно няма и тук: всички комунисти не са храбреци. В характера си Варвара има и други неприятни черти: твърде е сприхава, честолюбива е до мнителност, обича да поучава. Мечтите ѝ не се отличават с голям размах — обикновено си мечтае как след победата ще изнася на събрания доклади. Всичко това може да бъде така, както може да бъде и иначе — по характер, по съдба комунистите са твърде различни като всички хора. Но в техния духовен облик има и нещо много общо, което писателят е длъжен да не забравя, когато ги изобразява. Естествено е за една комунистка, па макар и кръвно свързана с идеалите и борбите на партията, да тъжи за отлитналата младост, за това, че не е изпитала щастието на любовта; естествено е тя да страда, когато се е влюбила безнадеждно. Но не е естествено това да затъмнява всичко друго в съзнанието ѝ — дотолкова, че да е неспособна да се радва дори в деня на победата. А дългогодишната комунистка, партизанката и боецът от Отечествената война Варвара се оказва неспособна да се зарадва и когато хитлеристките войски капитулират. Това не само, че не е правдиво, то е абсурдно. В самия поглед на Варвара върху живота има нещо неправдоподобно, пресилено, като се има предвид, че тя е комунистка по сърце, по убеждение и по дейност. Излиза, че нейният живот, животът ѝ на борец за комунистическия идеал не ѝ носи никаква радост — тя е някаква страдаща жертва. И затова авторът непрекъснато, до втръсване повтаря, че е уморена, недоволна, потисната, нещастна, че се намира дори на прага на неврастенията. И все поради незадоволената потребност от любов. Сама Варвара мисли за себе си: „Ти пожертвува всичко за партията, но пропусна радостите в живота си“ (стр. 779). Твърде обобщено казано! Писателят сякаш иска да ни внуши, че има комунисти, на които борбата за осъществяване на техния идеал и дори победата над врага не им носи нито капка радост и щастие. Но такава „идея“ ние не можем да приемем, защото тя е невярна, фалшива. Впрочем, в такъв „оголен вид“ тя сигурно не се споделя и от самия автор. Но тя произтича от образа на Варвара, който е изопачен до голяма степен поради една криворазбрана многостранност на психологическата характеристика.

Разбира се, романът на Димитър Димов предлага ярки образци и на издържана, дори проникновена психологическа характеристика. И ако аз си послужих с отрицателни примери, направих това не само за да илюстрирам до какви печални резултати се стига, когато се изпусне из очи основното в духовния облик на героя, логиката на образа. Второто издание на „Тютюн“ е по-слабо от първото. Това говори, че авторът е

предпочел да се вслуша само или предимно в похвалите, а не е обърнал внимание на критическите бележки. Вярно е, че критиката в редица отношения беше пресилена, но и похвалите след това не се сипеха твърде с мярка и дори преминаваха в дитирамби. Време е вече Димитър Димов да помисли върху някои недостатъци на своя творчески метод, на своя стил, които се проявяват най-силно в образи като този на фон Гайер, Лила или Варвара, но дават своето отражение и върху целия облик на творчеството му. В противен случай, неговият значителен талант няма да даде на нашата литература това, което може да даде.

И така, многообразието на психологическата характеристика, детайлизацията, нюансировката от психологическа гледна точка не може да се постигне независимо от най-характерните черти на образа, или в разрез с тях. Не се ли съобразява писателят с този закон, той рискува да изкриви повече или по-малко художествения образ, да засенчи или да изопачи своя замисъл, идеята си. Това е несъмнена беда. Но до беда се стига и тогава, когато белетристът в желанието си да разкрие същността на характера пренебрегне неговото богатство и многообразие, забрави, че същността има разни страни и прояви, опрости и заглади душевния живот на героите си. Тогава образите излизат изсушени, безжизнени, идеята — анемична, недействена, защото ѝ липсва тѣй, да се каже, художествена плът. Тогава имаме работа с „класическата“ форма на схематизма. Особено пострадаха от нея съвременните положителни герои, които трудно биха могли да познаят себе си в повечето свои литературни изображения — такъв постнически вид са придобили. Едва ли има нужда да привеждам примери, да „прилагам“ портрети на положителни герои — всеки ги е гледал до пресита по страниците на книгите. Пък и много критически мълнии вече се изсипаха върху бедните им глави.

Тези герои са така пустали, защото психологическата характеристика е извършвана тезисно. Авторите са илюстрирали добродетели, а не са изследвали човешката душа. Разбира се, могат да бъдат илюстрирани не само добродетели, а и пороци. Тогава се явяват на бял свят стандартните, книжни отрицателни герои, които по художествена стойност са си лика-прилика със своите антиподи.

Но тезисността не се проявява само в тези две най-разпространени и ясни форми. Героят може да бъде със сложна, противоречива душевност и в неговата обрисовка пак да се чувствува тезисност. Ако авторът е талантлив, той извършва илюстрацията на своята теза умело. И на пръв поглед всичко е наред: преживяванията на героите, техните мисли и чувства са правдоподобни, т. е. възможни за определена категория от хора. Но такива образи са като изкуствени цветя, в които не текат жизнени сокове и затова, колкото и майсторски да са направени, красотата им е студена. Тѣй като не са плод на по-дълбоки жизнени наблюдения и са дошли на бял свят по книжен, съчинителски път, те не ни откриват нищо по-значително за човешката душа, за средата, на която са представители, за обществото, в което живеят. Техният душевен живот не е отбелязан с яркия печат на определена индивидуалност; в него ние винаги чувствуваме присъствието на направляващата авторова ръка.

Когато такива образи се срещат в творчеството на талантливи автори, те са плод на кабинетност, на недостатъчен досег с живота или на „творческа“ леност — по-лесно е да скалпваш герои — олицетворение на

известни среди, отколкото да откриеш в живота характерни изразители на тези среди и да ги изобразиш в цялата им типичност и индивидуална неповторимост.

Това, естествено, не означава, че всеки герой трябва да има определен и единствен първообраз, че писателят трябва да рисува винаги от натура. Обикновено в художествените типове са възплътени наблюдения върху много хора. Важното е писателят да помни, че има свой предмет на познание, че трябва да проучва човешките души, човешките характери и отношения, а не да „онагледява“ принципите на своята идеология или свои умозрителни концепции и тези.

До подобни кабинетни похвати нерядко прибегва Андрей Гуляшки. Да си спомним например един от героите на „Любов“ с противоречива душевност — професор Боян Златев. Той е тип на люшкащ се в нравствения смисъл на думата интелигент, който обича славата и успехите и непрекъснато се стреми към тях, но не е без съвест и затова се измъчва от нечестните си постъпки. Боян Златев е достатъчно жаден за почести и слава, за да скъса напълно с фашистката „наука“, да пожертвува кариерата си и същевременно достатъчно честен, за да се предаде изцяло на фашизма и му стане послушно оръдие. Оттук и неговата драма. Това е концепцията на автора. Тя е правдоподобна, построена е въз основа на едно всеобщоизвестно явление сред част от дребнобуржоазната интелигенция преди Девети септември. Но тъй като авторът именно е построил образа на професора по умозрителен път, а не го е създал въз основа на по-задълбочени наблюдения, на творческо вживяване, той не ни казва чрез този образ нищо по-ново, по-проникновено. В разказа постоянно се чувства неговата теза. Тя е вкопчила като с клещи личността на героя, обезкървила го е, направила го е книжен. И макар общо взето мислите, чувствата, постъпките на професора да са правдоподобни за такава категория хора, в тях не се откроява една неповторима човешка индивидуалност. Ето защо ние не ги възприемаме като единствено възможни в дадения момент и Боян Златев ни се струва ту съвсем безскрупулен и себичен, ту пък прекалено чувствителен и сантиментално-благороден. А щом не чувстваваме непосредствено живата, единната, макар и противоречива личност, естествено няма да ни развълнува дълбоко и нейната драма. Но Гуляшки иска на всяка цена да ни трогне. Той си има цел — чрез страданията на професора да ни покаже колко измамен е неговият път. И в благородното си желание прибегва до евтини сантиментални ефекти: погубва без време своя герой, кара го да произнесе трогателни предсмъртни слова.

Това е показателно. Както споменах, в произведенията на Андрей Гуляшки не са твърде редки гости герои като Боян Златев. Използвайки комбинативното си въображение, Гуляшки ги съчинява без особени усилия в тишината на своя кабинет. Но при такива съчинителски похвати се раждат нежизнени, студени създания. И за да ги сгрее, за да им вдъхне живителна топлинка, техният родител се обръща към извехтелите средства на сантименталниченето, умилението, изкуствената поезия. Така тяхната тезисност се хвърля сякаш по-малко в очи; невнимателният читател може и да не я забележи. Но тя не е изчезнала, а само се е разводнила, смесила се е с евтината емоционалност и мелодраматизма. Тази смес Андрей Гуляшки трябва решително да изпилиса от творчеството си, за да го освободи от отрицателното своеобразие, което му придава.

Тези критически бележки естествено не означават, че в творчеството на Гуляшки няма свежи, жизнени образи. За да не прибъгваме до други произведения, да вземем пример пак от романа „Любов“ — образа на Георги Динков.

Този образ съдържа една здрава жизнена логика. И в него е въплътен проблемът за щастието, за смисъла на човешкия живот. Но тук няма никаква тезисност, никакъв схематизъм — жизнената логика е техен смъртен враг. Приятел им е повърхностният поглед върху живота, от който се изплъзва същността на явленията, а затова и тяхното многообразие.

Дълги години Георги Динков, син на секретар-бирник, живее с погрешна представа за щастието и му се струва, че го е постигнал. Той завършва инженерство в Прага и от рано гледа твърде „трезво“ на живота: „Не мечтаеше да става изобретател, не мислеше да създава нови машини, нито се лакомеше да управлява големи заводи“ (стр. 41, издание от 1955 г.). Мечтите на Динков са по-непретенциозни: хубава квартира, вкусно ядене, любовница. Нашият герой, макар да е тих и скромен човек, не е никаква невинна жертва на буржоазния строй, както излиза в рецензията на Драгомир Асенов за книгата (Лит. фронт, бр. 7 от 16. II. 1956 г.). Той всъщност е твърде егоистична натура, душицата му е дребна: „Това, че притежаваше баня в квартирата си и платена метреса, го изпълваше с голямо нравствено удовлетворение. „Живее добре, нищо не ми липсва! — мислеше той и потриваше доволно ръце“ (стр. 43). Целта на Динков е да се нареди и той смята за съвсем естествени средствата, с които се постига това в буржоазното общество. Съвестта му не е твърде развита. Когато се научава като студент в Прага, че неговата любима, дъщерята на общинския разсилен Катерина е била бременна от него и е правила аборт, но после някакъв учител-толстоист я взел за жена, той махва нехайно с ръка: „Да му е честита булка! — беше се засмял пренебрежително Динков. — Стари истории, момчешки!“ (стр. 41). Много по-късно, когато Катерина овдовява, Георги Динков отива да я навести и макар да е женен само от няколко месеца, влиза отново в любовна връзка с нея. В къщи той пощипва слугинята и нощем на пръсти отива в нейната стая. И всичко това Георги Динков върши без капка съян и угризение на съвестта, дори никак лениво, според характера си. За него такива нрави са в реда на нещата, съвсем нормални и (макар и негласно) общоприети.

Съвсем естествено за своя тих, мек егоизъм Георги Динков е аполитичен. Какво ще го интересуват обществените въпроси и борби — той си има свои грижи. . . Тази черта чудесно допълва неговия облик. Аполитичността на инженера е толкова голяма, че остава безразличен дори когато хитлеристките войски нахълтват в Чехословакия. Той не се радва на агресията на хитлеристите, но не съчувствува и на чехите. Само си спомня с въздишка за студентските си години в Прага, за малката кръчма с кичест кестен пред входа, където е пил с приятели пенлива бира.

Но въпреки че се грижи така старателно само за себе си и за благополучието на семейството си Георги Динков не успява да задържи за дълго щастието си. Неговият жизнен път е трагичен и показателен за нравите на обществото, в което той живее. В това общество едрите риби изяждат по-дребните. Авторът ни разкрива тази закономерност убедително, непринудено, без каквато и да е тезисна натрапеност.

Жената на Георги Динков въпреки волята си става любовница на Апостол Славчев — един от господарите на мъжа ѝ. Кроткият инженер подозира това, но мълчи. И как да заговори, като може да протестира

полицата за хубавата му къща и да го изхвърлят от службата. И все пак в края на краищата се случва и това. Когато става ненужен за новата, обединената фирма, Георги Динков изгубва и службата, и къщата си. Той свършва със самоубийство.

Но това е така да се каже външната, събитийната страна на трагедията. Гуляшки е изобразил правдиво и душевния крах на Динков. И тъкмо защото умело е извършил това, той не само разкрива вълчите закони на капиталистическото общество, но и по художествен път ни внушава идеята за щастieto.

Защо всъщност се самоубива Георги Динков? Заради изневярата на жена си? Тя естествено не му действа ободряващо, но едва ли е решаващата причина за съдбоносната му стъпка. Та Георги Динков не е влюбен в съпругата си, той сам ѝ изневерява с леко сърце. При това преди неговия трагичен край жена му горко се разкайва, тя е готова да бъде нежна и добра с него, да му бъде вярна другарка. Но може би инженерът се самоубива, защото се разорява, защото остава без служба и без къща? Това е, разбира се, голям удар за човек като него, свикнал да живее без материални несгоди. Но все пак той не е съвсем на улицата — би могъл да преживее с жена си в слънчевата стая в Лозенец, която е наел. Не е съвсем и без пари — спокойно може да изкара, докато си намери някаква друга, макар и по-скромна работа. Не, — внушава ни постепенно авторът със силата на художественото слово, на психологическия анализ — причините за самоубийството на Георги Динков не са само тези, те са по-сложни и по-дълбоки.

Работата е в това, че практичният инженер започва да чувства безсмислието на живота, който води. Отначало това е едно смътно недоволство, досада или скука, но постепенно те преминават в дълбока апатия, в душевна умора и пустота. Оказва се, че апартаментът с банята, кремвиршите и метресата не запазват вечно обаяние върху Георги Динков. Първите навеи на досадата идват твърде рано, когато той е още безгрижен ерген и външно всичко е благополучно: „Всяка неделя го налягаше мързел, изпитваше досада от всичко и за да не задреме пиеше в банкянската пивница до напиване, но не буйствуваше. Въздишаше и все бързаше очите си, от които обаче нито веднаж не прокапа сълза“ (стр. 47).

Тези незначителни подробности, — че Георги Динков пие кротко и никога не проронва сълза — загатват за бъдещата душевна покруса: който може да буйствува и рони сълзи обикновено е по-здро̀во свързан с живота, защото по-лесно разсейва мъката си.

По-късно, когато се оженва, чувството за самотност у Георги Динков, вместо да отслабне, се засилва. Той си повтаря, че всичко му е наред, но от това не му става по-весело: инженерът чувства досада, скука, умора от самия живот, от света, в който живее, а не само защото няма деца. Това душевно състояние, което застрашително расте и опустошава душата му, е разкрито просто и правдиво от автора. Забележителни са страниците, в които се описва пътуването на Георги Динков до Полша и престоя му там. Тук апатията му към живота е достигнала своя връх: нищо не желае, нищо не го привлича, безразличен е дори към жените, няма апетит, дреме с часове, а когато е буден пие, за да се спаси от себе си. Временните проблясъци на уморената му душа бързо загасват. Те само откриват още повече пропастта, в която героят е потънал. И той лежи обзидан там не само поради подозрението, че неговата жена му изневе-

рява с Апостол Славчев. Гнети го не толкова изгубената любов (той в същност никога не я е имал), изстиналото семейно огнище (особено влечение към него той не е изпитвал), колкото чувството на обреченост, на безсилие. Той сам не е живял твърде честно и е мислел, че това е в реда на нещата, а ето, че сега с него постъпват още по-неморално. Срещу кого да се бори, щом тъй е нареден животът? И този ред е вечен, никой не може да го измени. При това Динков е твърде дребен в света на капиталистите, твърде слаб и жалък. Какво да прави? Пари има достатъчно и може да се ползува от всички онези блага, за които е мечтал още като студент, но ето че те вече не му доставят никаква наслада, не му носят нито капка щастие.

Ето защо връхлетелият го удар — изхвърлянето му от службата, писмото с протестираната полица, подписано от бившия любовник на жена му — го изтръгва напълно от живота. И сътресението е преди всичко морално. Той би могъл все още да проживее с жена си, към която изпитва жал, но как и защо? Все едно, животът му ще бъде празен — душевно обновление не може да постигне, защото неговият път към щастие се оказва погрешен, а верния път не познава. Той не се и разкайва за миналото, та да започне да живее по нов начин. Гуляшки е проявил хубаво чувство за мярка, не се е изкушил да преражда своя герой. Той е останал верен на типа. Трагедията на Георги Динков е в това именно, че той нито е от онези вечно алчни и жадни за удоволствия себични натури, за които няма насита и затова не познават досадата, унинието, умората, нито пък носи в душата си някакъв идеал, някакъв благороден пламък, за да преодолее кризата. И затова той се самоубива не в някакъв временен болезнен порив, а обмислено, без колебания и страх, като се погрижва за семейството си. Тук се проявява логиката на неговия характер. Тази логика произва целия образ, но тъкмо защото е вътрешна, пристъща нему, не го изсушава, а го прави убедителен, завършен.

Георги Динков е едно откритие на Андрей Гуляшки. Той е „взет“ от живота, сътворен, а не съчинен. И затова е така естествен и правдив. Затова ни вълнува и трогва неговата участ. Затова идеята, която ни внушава, е така убедителна. Когато заговори за него, Гуляшки захвърля всички онези поетически красивости и сантиментални ефекти, с които е окичил повечето от героите в „Любов“. За Георги Динков той пише — с малки изключения — просто, ясно, строго и точно. И въпреки това или по-точно тъкмо затова този герой ни вълнува много повече от всички останали.

Спрях се малко повече на този образ, за да посоча какви хубави резултати се получават, когато има хармония между идейност и психологическа характеристика; когато идеята пронизва целия образ и прозира и в най-малките психологически детайли; когато психологическата характеристика не играе подчинена, служебна роля, а чрез нея се разкрива идеята.

Разбира се, хармонията в случая е все пак относителна тъй като образът не е съвършен. А и изобщо тя се постига крайно мъчно. Белетристите вечно са изправени пред две опасности — тезисност и психологизъм. И според „склонностите“ си нарушават ту в една, ту в друга посока хармонията между идейност и психологическа характеристика. Но тази хармония трябва да бъде цел на всеки белетрист. И колкото повече се приближава към нея, толкова по-зрели ще бъдат неговите творби.



ПЕНЧО ДАНЧЕВ

БЕЛЕЖКИ ЗА ДРАМАТУРГИЯТА НА ОРЛИН ВАСИЛЕВ

Орлин Василев започва литературната си дейност през 1926 година, непосредствено след Септемврийското въстание и след кървавите априлски събития през 1925 година. Тези важни събития в новата ни политическа история, както и следреволюционната атмосфера у нас, слагат дълбок отпечатък върху творчеството на талантливия, граждански отзивчив писател. Девети септември 1944 година заваря Орлин Василев като широко популярен, обичан и търсен от народните читатели автор на романи, повести, разкази и на една драма. Измежду най-значителното в творчеството му до Девети септември безспорно трябва да се отнесат романите му „Бялата пътека“, „Хайдутин майка не храни“, повестта „Дивата гора“ и голям брой разкази.

Верен ученик на нашата напредничава реалистична литература от миналото, го-рещ поклонник на великата руска класическа литература, Орлин Василев създаде редица произведения, които му отреждат едно от първите места в съвременната ни беле-тристика. Характерна за творческия метод на писателя е неговата склонност към широко философско обобщение на художествено възсъздаваните събития на живота, както и неговата активна, неспокойна намеса в най-трудните, вълнуващи широк кръг читатели идейно-нравствени проблеми, които той поставя и разрешава в произведенията си. Не само произведенията му на съвременни теми, но и тези, които пресъздават художествено събития из далечното минало, какъвто е например романът „Хайдутин майка не храни“, по своята проблематика са също така много актуални, звучат съвременно.

След Девети септември 1944 година Орлин Василев се насочи активно към дра-матургията. Това насочване се оказва резултатно и плодотворно. Най-ценните черти от таланта на писателя — неговата подчертана склонност към търсене и изобразяване на силно драматичното и конфликтното в обществената и лична съдба на човека — наме-риха най-естествена изява в драматургията. Драмите на Орлин Василев „Тревога“, „Любов“ и „Щастие“, с животрептящите идейно-нравствени проблеми, които са вло-жени в тях, с високото художествено равнище, на което са написани, могат да се опре-делят кат етапни пиеси в развитието на драматургията ни. С трите си пиеси, които раз-вълнуваха многобройни читатели и зрители, които бяха приети топло и оценени високо в редица братски на нас страни, Орлин Василев с право зае челно място в новата ни дра-матургия.

Публикуваните по-долу бележки имат за задача да разкрият някои от идейно-художествените особености на драматургията на Орлин Василев.

1. Първи стъпки в драматургията

През 1939 година Орлин Василев издава драмата си „Островът на прокажените“, която е явен негов неуспех, като се имат предвид високите позиции, които той по това време е завоювал вече в белетристиката. Слабостите на това произведение не са резултат само на неовладяно драматургическо майсторство. В „Островът на прокажените“ Орлин Василев е проявил изненадващо неумение в самото идейно осмисляне на материала, в мотивировката на основния конфликт, в типизирането на образите. Впрочем тези неща — майсторството и способността идейно да се осмисли възсъздаваното събитие — са винаги свързани, винаги зависими едно от друго. Драматургическото майсторство е в зависимост от широтата на идейния кръгзор на автора, от способността му да подбира и осмисля конфликтите, взаимоотношенията на героите. Зад „завръзката“, „кулминацията“, „раз-вързката“ в една драма, в които някои виждат само формални похвати, се разкрива идейната зрялост на един завтор. Не случайно по-късно с идейно-художественото укреп-ване и израстване на Орлин Василев се обогати и неговото професионално майсторство

— умението му да изгражда, да композира пиесата, нейните конфликти, да изобразява пълнокръвни, ярки образи. Работата е там, че това произведение стои под равнището на завоюваната вече идейност в редица белетристични произведения. Възможно е тук да е оказала въздействие и утвърдилата се по това време атмосфера на цензура, на груби репресии срещу прогресивната художествена литература.

Казаното не означава, че първата драма на Орлин Василев няма някои положителни качества. Ценно качество на пиесата е правдиво, с дълбоко познаване нарисуваната обща картина на положението в нашето старо, досоциалистическо село. Интересни, въздействащи са отделни герои в пиесата, изобразени реалистично и живо. Още в това произведение се долавят някои особености на драматургията на Орлин Василев, някои характеристики на неговото дарование, които правят силно впечатление тъкмо сега, когато той ги е проявил вече пълно и разгърнато в художествено по-зрели произведения като „Любов“ и „Щастие“.

Цялото действие на пиесата „Островът на прокажените“ се развива в старото, сиромашко българско селище — с глада и мизерията, с невежеството и епидемиите. Първото действие разкрива една тежка, потискаща картина — селото е пламнало от тифозна епидемия, зловещо бие от време на време черковното клепало, чуват се провлечените, надгробни оплаквания на жените.

Авторът ни въвежда в средата на селската интелигенция. Тук е директорът на училището Иван Велков — народен човек, идеалист-кооператор, който се е отрекъл от всичко свое, за да служи на околните. Делото, в което е хвърлил напоследък всичките си сили, е построяването на юзина, която ще снабди селото с чиста вода, ще пресече пътя на епидемиите, които морят народа. Той обича младата селска учителка Елена, която е любимка на всички наоколо — и на селския лекар Зайков, и на младия учител Томата, който тайно пописва и мечтае да стане писател. Тук е и агрономката комунистка Бойкова, която е влюбена в доктора, благосклонен отначало към нейната любов, но след това увлечен по Елена. От Париж пристига братът на Иван Велков, Асен, инженер, асистент на най-знаменития строител на Франция професор Кампенки. Защо идва Асен — този откъснал се от родната среда космополит, този способен и упорит егоист, който вече си е открил пътищата към голямата кариера, към голямата слава, човекът, който се гнуси от родното село, от родната мизерия? Оказва се — защото го е примамила Елена чрез фиктивни любовни писма, потикната както се вижда от желанието да помогне на Иван Велков, който си мечтае неговият знаменит брат да построи селската юзина. И ето че Асен Велков, влюбен до уши, пристига в село, тъкмо в навечерието на братовия си годеж с Елена. Елена също не остава равнодушна към красивия инженер. Асен горещо увещава Елена да замине с него в Париж и ето ви един неубедителен, изкуствено мотивиран конфликт. Този конфликт се заплита още повече с поведението на Елена, която остро отхвърля предложенията и на двамата братя. Зад непринуденото увлечение на Асен тя е почувствувала студения егоизъм и честолюбивите подбуди, у Иван — кой знае какво — може би неговата отреченост от всичко лично, може би опасението, че в неговите страсти тя ще стои не на първо място. „Или смятате, че и аз мога да живея с онова, което е вън от нас, с юзините ви, с водопроводите, с пътищата ви?“ — остро бичува тя двамата братя. И все пак тя остава в края на краищата в село, при Иван.

В пиесата „Островът на прокажените“ се чувствава съвсем определено толкова характерната за драматургията на Орлин Василев остра конфликтна атмосфера. Във второ и особено в трето действие героите са настръхнали един срещу друг: брат срещу брат, Елена срещу братята, Тинка Койчева срещу племенника си Асен, който ѝ е като син. Тази конфликтна атмосфера е обаче мътна и неизяснена — и идейно, и психологически. Реален, ясен си остава само конфликтът между двамата братя — между идеалиста общественик, скромния дец, отдал силите си в служба на народа, и откъсналият се от родната почва егоист и космополит Асен Велков. В този конфликт обаче не се чувствава достатъчно отношението на автора към еволюционистките позиции на централния положителен герой Иван Велков. Присъствието на Рада Бойкова, комунистката, не е достатъчно, за да се почувствува авторовото отношение. Образът на Бойкова освен че е бегло и схематично даден, но е и обрисован в не до там привлекателни черти. Бойкова е положителен, но не и симпатичен герой в пиесата — с нейната грубост, с тази натрапчивост в любовните си стремежи към доктор Зайков. Идейната принизеност и неяснота стеснява значимостта на пиесата, лишава я от дълбочина. Само талантът на автора, чувстващ се в жизнеността, с която са изобразени някои от героите, в драматичната острота на някои ситуации разграничава това произведение от множеството сиви „кооперативни“ пиеси, които изобилно се пишеха по онова време.

И в тази пиеса, макар недостатъчно идейно изяснено, в центъра е поставена любовната на Орлин Василев проблема за щастieto, за търсенето смисъла на живота. И Иван Велков, и Асен Велков, и Елена, и Томата, и Рада Бойкова са своеобразни търсачи на щастие. Те разсъждават страстно за верния път в живота, за смисъла на живота. За

съжаление в периода, когато е писана драмата, авторът сам не е бил в състояние да даде ясен отговор на палещия въпрос за личното и общественото щастие, така както го даде по-късно в „Тревога“, „Любов“, „Щастие“. В „Островът на прокажените“ той не можа да изведе на преден план герой от типа на Сава Величков, Димо Найденов, Дамян Николов. Както вече се каза, такъв герой е набелязан и в първата пиеса на Орлин Василев. Това е агрономката Рада Бойкова, която безпогрешно разпознава ненадеждните пътища, по които блуждат и Иван, и Асен, и Елена, за да търсят смисъла, щастieto. Още в първото действие, в спор с Иван Велков, за когото кооперацията в условията на старото общество не е средство в постигането на крайната цел на икономическото и политическо освобождение, а самата крайна цел, самия идеал, ние разпознаваме правилните възгледи на Бойкова.

„О, да, разбира се! — заявява Бойкова в един горещ спор с Иван Велков — Ние не стоим със скръстени ръце. Работим, градим колкото можем, **но не бива да забравяме, че тоя наш градеж лекува само част от последните, без да засяга причините**“.

Да, това е така, това е правилната позиция. Този е единствено реалният път към извоюването на личното и народното щастие. Колко е жалко, че тази светла идея, тази единствено правилна линия в пиесата стои някак потулена! Правдата на Рада Бойкова, а не на Иван Велков трябваше да стои в центъра на произведението и да съставя нейния патос. Това не значи непременно, че Бойкова трябва да бъде главен герой според броя на явяванията си и на репликите. Нима Дамян от „Щастие“ е главен герой в този смисъл? Погледнато външно Дамян е епизодично лице. Но какъв обаятелен символ е той! Как неговото присъствие, неговото въздействие, неговата линия се чувства във всяка картина, във всяка сцена! В „Щастие“ всички герои — и по-силни, и по-слаби — стига да са честни, се равняват по Дамян в търсенето на истинското щастие. Този уж епизодичен герой изпълва пиесата, сцената, създава героичната, патетичната атмосфера на произведението.

А как пренебрежително е изобразена в „Островът на прокажените“ Рада Бойкова — тази безцеремонна, груба материалистка, която доста нахално натрапва любовта си на честния, но мекушав доктор Зайков! Рада Бойкова, разбира се, не е отрицателен герой. Но това е един герой без обаяние, без влияние, без силно въздействие върху околните. Измествайки Рада Бойкова някъде по периферията на произведението си, лишавайки я от привлекателните черти на нов, положителен герой, авторът е принизил идейно, а оттам и художествено пиесата си, той просто е объркал в идейно-художествено отношение произведението си. А каква пиеса би могла да бъде „Островът на прокажените“ при друго осветление на жизнения материал!

2. Илюзорността на обществения неутралитет

Погледнато по-строго, от гледище на драматургическото майсторство пиесата „Тревога“ не прави впечатление на много умело написано произведение. И все пак тази пиеса не беше сполетяна от съдбата на множество други творби на неопитни автори. Поставена в Народния театър, пиесата силно развълнува съвременната ни публика, дълго време не слезе от сцената, с голям успех обиколи по-големите и малки театри на страната, прескочи границите на родината и даже за известен период под името „Земен рай“ беше най-представяната пиеса в Съветския съюз.

Как да си обясним щастливата съдба на това произведение? Разбира се, причините за успеха на „Тревога“ трябва да се търсят не някъде извън драмата. Макар и написана без особено съобразяване с някои от основните изисквания на драматургията, в тази пиеса ярко, с неоспорима убедителност се проявиха изведнаж особеностите на един безспорен, оригинален драматургичен талант. В нея буино затрептах тревожните търсения, възмущенията, утвържденията на един неспокоен творец. В тази пиеса вече Орлин Василев убедително показва една ценна особеност, за която го обичат многобройни читатели и зрители: да се втурне в развълнуваното море на живота и да извади оттам най-тревожните, най-парлвите, най-тежките въпроси и смело, на висок глас да им даде свое решение пред жадната за честен и правдив отговор съвременна публика. А като се има предвид, че тези буини граждански и творчески пориви на Орлин Василев имат вече за своя солидна основа правилното идейно виждане на писателя, като не забравяме и онова, в което ни убеждава всъщност всяка негова страница, — че имаме работа с талантлив автор — ние вече няма защо да се питаме на какво се дължи успехът дори на едно такова нестроено произведение като „Тревога“.

Времето на действието на „Тревога“ е навечерието на Втората световна война и годините на самата война. Мястото на действието е София — къщата-имение („Земен рай“) на Витан Лазаров, бивш царски офицер, който си въобразява, че е неутрален, аполитичен, че стои извън двата настръхнали един срещу друг лагера.

В оградения от околния свят „земен рай“ на Витан Лазаров е настъпил смут. Нахлула е полицията, търси зетя на Витан, Сава Величков — архитект, активен комунист, „бяла врана“ в дома на Лазарови. Сава Величков успява да избяга. Арестуват жена му Лили, която няма нищо общо с идеите на мъжа си, която дори няма и представа за неговия идеен облик. Още на другия ден влиятелният ѝ баща я освобождава. След скандал с баща си Лили избягва при познато комунистическо семейство (Славка и Бойко — майка и син), където заварва и криещия се там Сава Величков. След малко пристига и Витан. Ние сме свидетели на остър конфликт: Витан прибира дъщеря си въпреки нейната съпротива, завежда я в „земния рай“, за да живеят така, както са живели до-тогава.

Тук сюжетната линия почти се прекъсва. Поддържа се само от живото любовно чувство между Лили и Сава, по-вярно — от любовта на Лили към Сава. След две години и шест месеца — към края на войната — авторът събира героите в дома на Витан Лазаров. През този период под влиянието на развиващите се военни и политически събития устоите на Витановия „неутралитет“ са се силно разклатили. Тук заедно със Славка е дошъл и Сава, за да възложи важна задача на жена си, която е поукрепнала политически и продължава силно да го обича. Той ѝ възлага да проучи чрез брат си, царски офицер, разположението на частите, изпратени срещу партизаните. Срещат се и се обсъскват в остър конфликт всички герои: Витан, жена му Райна, Сава, Лили, офицера-убиец, Славка. Това е сцена на остро крушение на всички опорни точки на Витановия аполитизъм. Славка и Сава избягват, след като в престрелка са убили сина на Витан, Борис, — убиеца на Славкиния син — прекрасния младеж-комунист Бойко.

Това съдържание на драмата е разположено около два вътрешно слабо обединени сюжетно-идейни центра, в които се разрешават две почти самостоятелни проблеми. В първото действие това е любовната и семейна драма на Сава и Лили. Във второто и третото действие (това са всъщност две картини на едно и също действие) — проблемата за „аполитизма“ на Витан Лазаров.

Въпреки композиционната нестройност на „Тревога“, проблемата за „аполитизма“ изпъква на преден план, налага се като централна проблема, като идеен фокус на драмата.

Носител на идеята за „неутралитета“ и „аполитизма“ е Витан Лазаров — запасен майор, човек суров, дисциплиниран, ръководен от една ограничена и опростена система от принципи, с които той прави опити да се огради от бушуващи около него събития. И като действащ офицер, и като запасен Витан се отличава от събратята си. От гледище на някои охевтели изисквания за типичност Витан Лазаров може да се окаже и нетипичен, защото е твърде изключителен за средата, към която принадлежи. Но той е безспорно жив образ — жив именно като носител на фалшивите принципи на „аполитизма“. И крушението на тези принципи е толкова по-силно и убедително, защото се извършва в съзнанието не на какъв да е дребен буржоа, а именно в съзнанието на Витан Лазаров — този упорит и праволинеен военен, който докрай се мъчи да победи с коравата си воля нахлуващите в душата му съмнения и колебания.

Още като млад офицер Витан Лазаров си е изработил принципи — да служи рицарски „само на вечните идеали на родината“, защото „политиката е дело на властниците, а те се менят — днеска едни, утре други“.

„Витан: . . . Дори след като поради недъга си, бях принуден да напусна войската, аз пак не изневерих на принципите си: не се намесих в политиката, както повечето запасни офицери. Купих си онези места и станах стопанин: кошери, дръвчета, цветя, зайци! . . . И не само мястото обградих със стена, но и живота си — в градина го превърнах! . . . Дъщеря ми завърши с отличие музикалната академия, синът ми — кадетското училище, после юнкер във военното на негово величество. . .“

Но бурята на войната, на класовата борба, на революционната народна съпротива непрекъснато върхляти и руши стените, с които Витан е обградил своя „земен рай“. Той с такова усърдие се обгражда от политиката, а тя нахлува и разлага собствения му дом, като опълчва всички против всички. Витан Лазаров е типичен, силно заострен образ. С разрешаването на неговата лична драма получава разрешение и острия политически, социален проблем, заложен в основата на пиесата.

Не бихме преувеличили, ако кажем, че живият отклик, който намери драмата „Тревога“ сред читатели и зрители се дължи на талантливото възсъздаване именно на тази толкова важна, актуална — и в миналото, и в настоящето — проблема за аполитизма, който винаги в края на краищата се оказва илюзорен, нещо повече — на практика се оказва винаги в полза на реакционните политически сили. И тук е именно източникът на драматизма, на конфликтността в съзнанието на „аполитичния“: искайки да запази равновесие между двата смъртно враждуващи лагера, той в един момент се вижда заангажиран в борбата на реакционните срещу прогресивните сили. Такава е и типичната, дълбоко поучителна драма на Витан Лазаров. „Вечните идеали на роди-

ната“, на които той си е въобразявал че служи, се оказват мракобесническите стремежи на най-тъмните сили в страната. Той е възпитавал сина си в името на същите „идеали“ и на края потресен разбира, че е възпитавал главорез и мародер. Той ревниво се крие от „разрушителните идеи“ зад високата стена на „земния рай“, а те проникват там чрез неговата любима единствена дъщеря Лили.

Голяма е заслугата на Орлин Василев, че може така художествено убедително да възсъздаде една толкова актуална, практически толкова важна проблема: не можеш да живееш в обществото и да бъдеш чужд на обществото. Проблемата за „аполитизма“ в „Тревога“ не звучи като тезис, като политическо наставление, а се налага чрез жизнено правдивата драма на един и типичен, и индивидуално своеобразен герой — Витан Лазаров — най-издържания образ в пиесата, един от най-силните образи на съвременната ни драматургия.

И основната проблема за „аполитизма“, и проблемата за любовта, и важният въпрос за възпитанието на децата, и отговорността на родителите, и още някои въпроси, които са намерили място в тази малка по обем пиеса, могат да се сведат до основната за творчеството на Орлин Василев проблема за щастieto, за пътищата, по които то трябва да се търси, за оръжията, с които трябва да воюваме за него.

Как, на какво художествено равнище осъществява Орлин Василев тези свои хубави замисли? На какво равнище е драматургическото майсторство в неговата втора пиеса?

*

Първото действие започва с една кратка, стегната експозиция, от която научаваме много нещо. Запознаваме се с Бойко и майка му Славка, които още в първите майсторски намерени реплики открояват характерите си. Чрез един кратък диалог между Бойко и Славка ние добиваме представа за всички герои: разбираме, че Сава Величков се крие у тях. Стават ни ясни отношенията между Сава и жена му Лили. По същия косвен начин ние узнаваме не малко и за бащата на Лили — „запасния майор“ Витан Лазаров, за атмосферата в неговия дом, за станалото предишната вечер там — обиска, бяството на Сава, арестуването на Лили, освобождаването ѝ от влиятелния баща. Направена е и бегла, но убедителна косвена характеристика и на жената на Витан, Райна — плачлива, малко ограничена, но честна, добродушна жена. Всичко това — крайно икономично, с художествен такт и мярка, на малко повече от една страничка.

След такава уместна и лаконична експозиция би трябвало да започне действието, драмата, завръзката. За съжаление това не става. Започва едно доста недействено, словесно доохарактеризирание на героите — чрез подробни обяснения, чрез диалози, неумело адресирани до читателя, чрез неопозволено пространни за една кратка драма екскурзии в миналото. Всичко това — на повече от двайсет страници!

Разяснително-автобиографичен е например диалогът между Сава и Лили, който изцяло ни отнася в миналото: кои са те, как са живели до тогава, каква е същността на отношенията им. Води се доста дълъг спор за това — кой пред кого е виновен, кой кого не е разбрал, дават се наставления.

След това идва Витан. Нов дълъг словесен двубой. Целта? Доохарактеризирание на героите, доразясняване на черти, които вече с нужната мярка са загатнати. Кое е ценното и нужното в този диспут? Това, че Витан Лазаров, този от самия живот измъкнат образ, живо и колоритно изяснява своя „неутралитет“, своите „аполитични“, т. е. политически позиции, които след това ще бъдат разбити от самия ход на живота? Кое обезсилва това действие? Това, че то разкрива повече миналото, а не настоящето, че е доста разяснително, информационно, при това толкова дълго — половината от пиесата. И така, дългото първо действие на „Тревога“ има една основна функция — снежане обстоятелствата досиета на героите. В края на действието ние добре се познаваме с тях, но по-нататъшната им съдба не е достатъчно интригуваща.

В центъра на първото действие стоят Сава и Лили, с тяхната любов, с по-нататъшната съдба на семейството им. Какво ще стане с Лили и Сава?

Отношенията на тази толкова неестествена съпружеска двойка предполагат развитие в две посоки. Едната — която е избрал авторът: Лили, поучена от живота, отърваща се от плесента на „земния рай“ да израсте, да застане рамо до рамо със Сава, като истински негов другар. Но възможна, логична е и противоположната посока на развитие — да се доразкъса тази и без това лишена от здрава основа връзка между Сава и Лили, развитието на Лили да тръгне по низходяща линия. Сава Величков да се откъсне изцяло, напълно от „земния рай“, с който той наистина сякаш по някакво недоразумение се е свързал.

Авторът правилно тръгва по първата линия, защото тя е, която ще му даде възможност да разкрие една високо хуманна идея — възраждащата, преобразуващата сила на комунистическата правда, която извира от самия живот, която руши, демаскира „неутрал-

ните“ позиции, която налага в онова бурно време да заемеш позиция от едната или другата страна на барикадата.

За съжаление сериозно подхванатата важна линия в пиесата — линията на Сава и Лили — си е останала недоразвита. А тя обхваща изцяло първото действие на произведението. Даже Витан Лазаров, с важната проблема, която носи той, в първо действие е подчинен на тази линия. Той идва у Славкини, за да си разчисти окончателно сметките със своя нежелан зет, за да спаси дъщеря си, а заедно с това, разбира се, и спокойствието на своя „земен рай“. Погледнат драматургически Витан Лазаров идва като важен, но все пак допълнителен фактор в завързването и разрешаването на любовната и семейна драма на Сава и Лили. Читателят с основание очаква след първото действие да се разгърне именно тази драма или поне да се води в другите действия сериозно, успоредно с централната драма на Витан Лазаров.

Авторът обаче изоставя подхванатото. На пръв план по-нататък се налага една проблема, която играе подчинена роля в първо действие, а е централна в произведението — проблемата за „аполитизма“.

Изобщо в композиционно отношение драмата на Орлин Василев представлява едно твърде несвършено произведение. Тя е съставена от едно разтегнато експозиционно действие към драма, която по-нататък не се разгръща, и от едно финално действие, в което се разрешава друга драма, лишена от предварителна подготовка. Тази незавършеност, половинчатост на двата слабо обединени драматургически центъра е отразена много ярко в развитието на централните герои на „Тревога“ — Витан Лазаров и Лили.

В първото действие Витан Лазаров изявява в спор идейните си позиции. В следващото последно действие ние сме свидетели на тяхното бурно крушение. Как така ходът на войната, ходът на събитията у нас и по света разчупиха илюзиите и заблуденията на упорития в мнимия си аполитизъм „гвардейски майор“ за нас остава неизвестно. Може би решаваща роля е изиграло това, че политизиращата се негова дъщеря Лили е събирала сведения по радиото и е влизала в идейни битки с него? Надали! Разбира се, най-общо ние знаем, че ходът на събитията у нас и по света са започнали да отварят очите, да вразумяват твърдоглавия, заблуден и по своему принципен офицер, но това за една драма не е достатъчно. Зрелият вече драматург, авторът на „Любов“ и „Щастие“ не би допуснал такова развитие на главния си герой. Той непременно би намерил начин да ни **покаже** остро и конфликтно развитието на героя си, носителя на основната идея на драмата. Защото Витан Лазаров е тъкмо от конфликтните развиващите се герои, от героите, които изискват **показване** на тяхното развитие. А кой ли художествен, особено пък драматургически образ не се разкрива главно чрез показване?

В „Тревога“ драмата на Витан Лазаров малко е показана в действие. От първата ни среща с него в гладяницата на Славка, където той ни осведомява за аполитизма си, до следващата действена силно конфликтна сцена на финала са се изминали две години и шест месеца. За нас това е пусто време в празно пространство. Разбира се, авторът нито може, нито пък трябва да проследява по години пътя на героя си. Но в това се и състои драматургическото майсторство: от целия този дълъг период да се подберат ония възлови, най-важни, върхови, решаващи моменти, които ще разкрият образа, ще покажат еволюцията на героя, ще демонстрират по най-ярък начин високата идея на произведението.

Представте си Егор Буличов, който е носител на основната идея на едноименната пиеса на Максим Горки, без майсторското показване на героя в няколко много типични, напрегнати възлови моменти на неговия жизнен път. Или — нека оставим настрана класическите примери — представте си главния герой на „Любов“ Марин Великов, без тези няколко много характерни многозначителни сцени на отношението му към Донка, към работническата аудитория (Димо Найденов живо пресъздава тази сцена), към кварталните гости, към семейство Шипченски и пр., които го открояват като образ и сочат развитието му като характер.

Незадоволително е „показана“ и главната героиня на пиесата — дъщерята на Витан Лазаров, Лили. Замисълът е ясен и много хубав. Пред нас е образът на честна, любеща млада жена, отгледана обаче в тесния и душен „земен рай“ на Витан Лазаров с всичките вредни последици от това: Лили е малодушна, несамостоятелна, крехка. Тя не познава живота, не е подготвена за неговите понякога груби обрати.

В първото действие авторът ни я показва като пълна противоположност на нейния мъж, когото тя всъщност не познава, за идейния облик на когото тя няма и представа „Не, обичах те и свирях — изповядва тя. — От щастие не ми остана време да се попитам: кой е всъщност моя мъж? Освен музиката и любовта ми, какво го вълнува? С какво друго живее той човек?“

Тези отношения се разкриват още в първите страници на драмата. И ако има нещо, което да ни интересва най-много в първото действие то е: какво ще стане по-нататък с тази неестествена съпругеска двойка, с тази любов, изградена на пясък? Какъв път ще поеме Лили, след като суровият живот така безперемонно е разкрил пред очите ѝ истинския образ на нейния мъж — един последователен и твърд комунист-конспиратор?

Малко преди да бъде спусната завесата след първото действие ние виждаме как бащата отвежда своята смутена, оскърбена, разбита дъщеря. Накъде ще тръгне тя? Ще продължи ли да обича Сава, в когото в известен смисъл се е излъгала, който се е разкрил пред очите ѝ в такава необичайна светлина? Или тя ще остане върна на суровия и фалшив ред на нещата в „земния рай“ на баща си?

Имайки предвид честната натура на Лили, силните ѝ чувства към Сава, ние с основание допускаме, че за нея ще започнат тежки и напрегнати дни на борба за своето щастие, за своето изравняване като човек, като достоен другар на Сава Величков. Така или иначе не в неизвестността на по-нататъшната съдба на Лили е заложен и трябва да бъде заложен драматизмът на произведението. Драматизмът е преди всичко в борбата, която непременно ще поведе Лили със себе си и с околните, независимо от изхода на тази борба. Няма ли картината на тая борба — няма драма.

Когато завесата се вдига за втори път, ние виждаме Лили след две години и шест месеца. Борбата, която същност съставя драмата на Лили, се е извършила някъде зад спуснатата завеса, извън нашия поглед. Авторът, който не е пожелал да рязгърне пред очите ни една човешка драма, вдига завесата, за да видим само нейните резултати. Какво е станало с милата, наивната, слабата и любеща Лили? Оказва се, че тя е останала върна на любовта си. Оказва се, че е укрепила волево, че е израснала идейно. Водила е през това време успешна борба с баща си и, подпомогната от самия ход на политическите и военните събития, е успяла да поразклати неговите закостенели, фалшиви принципи за „неутралитет“. Изучавала е руски език, за да следи радиопредаванията на Москва. Изпращала е цигари на арестувания градинар бай Васил.

От къде научаваме всичко това? От нея, от самата Лили, от нейните думи. Но в една драма са важни не голите думи, дори и тогава когато те сами по себе си са правдива, а главно делата, действията. И ние, за съжаление, оставаме почти равнодушни към нравствените и идейни победи на Лили, скрити за нас от автора, победи, за които той най-вече информира чрез устата на героинята си в последното действие. И това пренебрежение към основния закон на драмата не остава безнаказано за автора дори в самия толкова драматичен финал на пиесата. Уверен, че читателите и зрителите са повярвали в изравняването на героинята му, авторът ѝ дава револвер в ръце, за да го насочи тя срещу своя брат-главорез. А проникновеният читател и зрител се усмивхват на това място, което според замисъла на автора сигурно е трябвало да бъде изпълнено с най-високо напрежение.

Любовната и семейна драма на Лили и Сава е лишена от напрежение между другото и поради слабата разработка на образа на Сава Величков. Сава няма черти на драматичен герой. Той не интригува читателя почти с нищо: нито с някаква вътрешна борба, нито с някакъв драматизъм на отношенията към жена си. Неговата сдържаност към Лили граничи с равнодушието. За нас е ясно, че една раздяла с Лили не би потресла ни най-малко Сава Величков, който повече съжалява жена си, отколкото да я обича, който е така трогателно снисходителен към нея, който е чужд на каквото и да било раздвоение („Ние, Лили, сме свободни хора и всеки сам определя пътя си“).

Не, „Тревога“ не е още майсторско произведение. Пиесата е някак празна, липсва в нея драматургически пълнеж. „Тревога“ — това е една прекрасна, но някак набързо осъществена идея, драма, в която се извисява само едно финално, истинско драматическо действие. Но то е много хубаво, много силно, много богато, по Орлин Василевски конфликтно действие.

Последното действие — това е картината на пълната разруха в семейството на Витан Лазаров. Витан е загубил сина си, който се е превърнал във вулгарен убиец и мародер. В известен смисъл той е загубил и дъщеря си, поела окончателно пътя на своя мъж-комунист. Рухнали са измамните мечти на Витан Лазаров за уреждане на изолиран семеен „земен рай“ сред бушуващото наоколо море от кървави обществени стълкновения. Във финалната сцена са се изправили настръхнали в смъртна вражда един срещу друг Сава Величков заедно със Славка срещу Борис Витанов. Изправили са се един срещу друг брат и сестра. Майката стои там потресена от злодеяния на сина си. Знаменателна, силна сцена, изпълнена с дълбок социален смисъл! Такива са драматичните конфликти на този неспокоен писател — катастрофални, изострени до последен предел. А особено ценно е това, че при всичката жива, неповторима индивидуалност на частния — личен или семеен — конфликт, Орлин Василев смотва да се издигне до силно и широко-обхватно социално-историческо обобщение. Конфликтите на Орлин Василев са жива, художествена, талантлива характеристика на историческия и политическия момент, на социалните и нравствени особености на съответния откъс от време.

При всичките си недостатъци, които са резултат главно на неовладяно драматургическо майсторство „Тревога“ си остава ценно, талантливо произведение на новата ни драматургия.

Работата върху „Тревога“ се оказва много полезна за по-нататъшната дейност на Орлин Василев в областта на драматургията. След „Тревога“ дойде „Любов“, след „Любов“ — „Щастие“. Това е път на все по-голяма зрялост на творческите замисли, на все по-задълбочено обхващане на важни събития от живота, на все по-високо художествено майсторство.

[3. Пиеса за комунистическата любов

Погледнато откъм композиционната страна на произведението пиесата „Любов“ показва голямо сходство с „Тревога“. И тук пиесата започва със силно изведената на преден план любовна и семейна драма на едно семейство — Марин Великов и Донка. И тук постепенно любовната и семейна драма отстъпва на заден план пред поставянето и разрешаването на една по-широка идейно-нравствена проблема — проблемата за комунистическата любов към човека.

Сюжетно пиесата „Любов“ е изградена около отношенията на Марин и Донка, а проблемно, ако може да се направи такова разграничение, тя е центрирана около отношенията на Димо и Марин. От трето действие нататък чрез Димо Найденов авторът малко пресилено въвежда Донка в разрешаването на централната проблема за социалистическия хуманизъм. Първоначалният семеен конфликт, така подчертано изведен от автора в началото на пиесата на преден план, се поглъща впоследствие от големия нравствено-идеен конфликт, превръща се в негова частича. Неговото разрешение в края на пиесата се превръща просто в следствие от разрешаването на централния конфликт. В това се разкрива известна сюжетна и композиционна несъразмерност на произведението.

Но нека започнем с това, с което започва пиесата.

Някога, в годините на фашизма, са се събрали, за да вървят рамо до рамо революционният поет Марин Великов и будната текстилна работничка Донка Найденова. Хубава, светла е била дружбата им, въпреки лагерите, мизерията, страданията. И ето, дошла е победата. Марин е изкочил някъде по върховете на новата държава. „Но ти вместо надолу към класата, бързаш нагоре — към службата! — съди го Донкиният баща Димо Найденов в един остър диалог. — И резултатите са налице! Няма защо да се сърдите никому!“

Да, резултатите са налице! Донка, изгубила самочувствието на равноправен и самостоятелен другар на Марин, е останала в къщи, за да осигурява условия за работа на изпадналия в творческа и изобщо в нравствена криза поет. Обърканият се Марин Великов търси изход там, където не може да го намери: в заминаване в Италия, в отдалечение от истинските извори на творческото въздухение. Завързал е и интрижка с Глория Шипченска, госпожица от бившия хайлайф, свързана с чуждото разузнаване. Любовта, старото бойно дружество между Марин и Донка висят на косъм.

Няколко последователни тласъка отрезвяват малко Марин Великов. Това са острите сблъсъци с бащата на Донка — стария комунист, прекрасния, цялостния човек Димо Найденов. Това е един открит разговор с поукрепналата от присъствието на баща си Донка. Смутът в душата на Марин се засилва след посещението му в дома на Шипченски, дето той с живото си класово чувство е доловил чуждата, вражеската атмосфера. Това посещение всъщност е повратният момент в поведението на Марин. Окончателното решение идва с разкритието, което прави Държавна сигурност. Глория се е оказала шпионка. Тя е откраднала важни данни от кабинета на Великов, който косвено се е оказал помагач. Марин Великов, който в основата си е честен човек и комунист, е разтърсен нравствено из основи. Страшното положение, в което е изпаднал, му отваря очите, за да измери трезво собственото си падение, прекрасните качества на Донка, благодарството на другарите си комунисти, величието на средата, към която принадлежи.

Както се вижда, в пиесата са поставени за художествено разрешение извънредно важни, актуални въпроси. В тях няма нищо отвлечено. Те са изтръгнати от самите недра на нашата неспокойна действителност, за тяхното правилно, честно разрешение жадуват немалко хора в нашия живот.

Но пиесата на Орлин Василев развълнува нашите читатели и зрители не само с художественото тълкуване на този кръг от въпроси. Самите тези въпроси, цялото произведение е подчинено на една високо хуманна в съвременния смисъл на думата идея — нашата велика всепобеждаваща идея за комунистическата любов към човека. Комунистическият хуманизъм — ето идейно-нравствената атмосфера на драмата „Любов“, ето нейният основен патос и главният извор на силното ѝ въздействие върху читатели и зрители.

Ако сравним макар и бегло първото действие на „Тревога“ с първото действие на „Любов“ не може да не забележим голямата крачка, която е направил Орлин Василев в драматургическото майсторство. Защото майсторството на първото действие е трудно майсторство.

Завесата се вдига и ние още в първите разговори и действия на героите разкриваме най-важното — започналата се разруха в дома на Великови. Някогашният революционерен поет и видна фигура в съвременната литература Марин Великов е в творческа и нравствена криза. Отчуждил се е от жена си, от семейството си, от другарите си. Той мъчително търси някакво „ново начало“, иска да се запиlese някъде далеч („Искам да погледна — на себе си, на тебе, на живота ни — в отдалечение“ — говори той на Донка). А Донка — комунистката, работничката, правдивият, честен, принципен човек — е започнала да се обезличава в това „ново“ семейство, стилът на живот в което се диктува от Марин Великов. Тя, умната, опитна работничка, не работи. Стои си в къщи, за да създава „подходящи, добри условия“, „благоприятна атмосфера“ за „висшите“, „необикновени“ занимания на поета Марин Великов. Тя се е примирила дори с отстраняването на детето, което с присъствието си щяло да пречи на творчеството на разглезилата се, капризен поет. Донка вече почти се е примирила със съдбата си на прислужница на главозамаания си „знаменит“ съпруг. Като честен, всеотдаен и малко наивен човек, тя е повярвала в неизмеримата дистанция между себе си — недоучената работничка — и него — рядкото съкровище за народа и партията. За читателя, за зрителя е ясно, че Марин Великов е успял вече да внуши на жена си „какво представлява тя“ в сравнение с него. Макар и не грубо той ѝ е втълпил вече чувството за необразованост, за недоученост, за малocenност. „Не живея ли според твоите напътствия? Не чета ли, не уча ли? Не правя ли всичко, всичко на тебе да е добре!“ — говори тя в първата сцена на тяхното обяснение. Смутена, тревожна, отчаяна Донка отправя към него, „по-умния, по-опитния“ тревожни въпроси: „Какво става с нас? Какво се промени в тебе? Защо бягах? Защо се затваряш? Така ли трябва да живеят двама другари? И все така ли ще е занапред?“

Така още в първото действие пред нас се разкрива една жизнено правдива, типична драма. Ние сме пред един конфликт, толкова актуален и възбуждащ. „Госпожица“ Глория още с първата си поява буди силно нашите подозрения. Дали пък тя не е причина за настъпилото разпадане в това семейство? Чистата и възторжена Петранка — сестрата на поета — е вътрешно настръхнала срещу брат си. На всичкото отгоре — този многозначителен, силно интригуващ диалог между нея и Чавдар. И заедно с бай Димо ние недоумяваме — „какви са тия... психологически кълчища?“ ... Явно е, че тук има нещо нередно, лошо и то е важно, много важно и, както е при значителните произведения, то не засяга само семейство Великови, а още много семейства.

Завесата след първо действие пада. Ние сме се запознали с живи, интересни герои. Дълбоко сме се заинтересували от тяхната по-нататъшна съдба. Би трябвало да се отбележи, че „Любов“ е най-фабулната, най-сюжетната, най-интригуващата в хубавия смисъл на думата пиеса на Орлин Василев.

Да продължим по първата, семейно-любовната линия, която и без това с първото действие е грабнала нашето внимание.

Някои обвиняват Орлин Василев, че, поставяйки проблемата за любовта в съвременното семейство, не го е разрешил, по тяхно разбиране, радикално. Според тях връщането на Марин Великов в семейството, при Донка, е неубедителен компромис, изкуствено и тенденциозно благополучен завършек, направен според предписанията на един предпазлив и ограничен тезис. Такива критики имат за основа някаква не конкретна, а универсална, уж „широка“ постановка на въпроса: щом единият от съпрузите е дерайлирал от семейството, щом той е изгубил интерес към своя довчерашен другар, няма вече такива фактори, които да възстановят нарушената дружба. Във връщането на Марин в семейството някои виждат насилване на жизнената правда. Такава „широтата“ и „свобода“ на възгледите за любовта и семейството издава само тяхната фактическа ограниченост.

Кой може да формулира проблемата за любовта или за семейството, като включи всички възможни случаи, в които тя се изяснява и разрешава? Това не е по силите и на най-гениалния схематик. Няма такава универсална схема, която да подбира всичките възможни, разнообразни варианти на любовните и семейни конфликти. Възражения като горните, струва ми се, претендират да са изградени върху такава универсална схема.

Правдивостта или неправдивостта на сюжетното развитие в драмата „Любов“ може да се разкрие не от някаква обща позиция за любовта и семейството, а въз основа

на конкретен анализ, на конкретния, своеобразен, неповторим и все пак толкова типичен конфликт в пиесата, въз основа на конкретните, своеобразни, неповторими и все пак толкова типични характери в пиесата. Цялата работа е там — при обстоятелствата, които ни предлага авторът, правдиво и логично ли е Марин Великов да се завърне в семейството. Погледнато общо — това е правдиво и логично, защото откъсването на Марин Великов от семейството е **частен случай** от неговото цялостно откъсване от средата и атмосферата, в която той може да вирее — от другарите, от партията, от класата. Откъсването на Марин Великов от семейството е една от проявите на общата нравствена криза, която изживява той, един от изразите на заблуденията, в които е затънал този в основата си честен човек. Ето защо е естествено и правдиво неговото общо нравствено отрезвяване да отвори очите му за действителната стойност на всички ценности, на които той за един период е дал гръб, за които е бил спял: и за другарите, и за партията, и за обществения си дълг на писател, и за истинските качества на Донка. Ето, това е един от многобройните възможни варианти на проблемата за семейството и любовта. Разрешението на проблемата в случая е подчинено не на никаква предвзета теза, а на логиката в развитието на конкретния сюжет, обусловен от логиката на развитието и взаимоотношенията на характерите. Могат да съществуват и съществуват в живота и в други пиеси, други случаи-варианти на разрешаване на проблемата за семейството и любовта. Те ще се разрешават по други начини, по друга логика. Към съвременното реалистично изкуство ние имаме само едно предварително изискване, на което трябва да се подчиняват необозримо многообразните случаи: сюжетите, конфликтите, при всичкото си индивидуално разнообразие и своеобразие, при всичката си необозримост и неизчислимост да се разрешават в името и по посоката на един висок морал, по посока на човечното, етичното, прекрасното, така както го разбират комунистите. Само неизлюпилите се из буржоазните представи интелегенти могат да твърдят, че това широко предварително изискване слага печата на тезисността върху художествените произведения. Тезисността в отделните произведения идва не от изискванията на човечните и светли норми на комунистическата нравственост, а от ограничеността на концепциите на отделни автори.

Това е вярно като обща характеристика на конфликта в семейството на Марин Великов, но това не значи, че всичко в художественото осъществяване на този конфликт е приемливо и удовлетворително. Най-общото възражение, което може да се направи се свежда към това, че **драмата между двамата съпрузи е лишена от достатъчно силни и сериозни свои, вътрешни стимули за развитие**. На нея, така да се каже, липсва **свой, вътрешен**, достатъчно силен мотор, за да я движи самостоятелно. Налага се убеждението, че ако не са тласъците отвън (активната намеса на Димо Найденов, и особено неволното замесване на Марин Великов в делата на чуждата агентка Глория Шипченска и последващата намеса на Държавна сигурност), конфликтът между Марин и Донка си остава един недостатъчно самостоятелен (от драматургическа гледна точка) конфликт, т. е. един конфликт, който не съдържа в себе си достатъчно силни свои, вътрешни стимули за развитие и разрешение. Защо това е така? Това е така главно поради недостатъчно пълната обрисовка на образа на Марин Великов, поради незадълбочеността в изобразяването на неговата голяма душевна драма.

Наблюдавайки в първо действие печалната картина на семейните отношения между Марин и Донка, ние се питаме: какво може да възстанови разрухата в това семейство? Скъсването на отношенията между Марин и Глория? Но не в тези отношения е главното и не тяхното скъсване ще поправи положението у Великови. Връзката с Глория е само една от проявите в поведението на хлъзгащия се все надолу Марин Великов. За нас е ясно, ние разбираме, че дълбоката причина е характерът на Великов, процесът на дегенериране на този характер. Но този характер, както казахме вече, не е изобразен с нужната сила, задълбоченост и мотивираност.

Преди всичко защо става всичко това с Марин Великов, кои са причините — социални, психологически за това плъзгане по нанадолниците?

Трябва да се съжaliaва, че талантливият автор е избрал една декларативна форма, за да ни даде отговор на тези тревожни въпроси. Този отговор се съдържа в речта на партийния секретар Драган и в самокритиката на Марин в последното действие. „Стореното от него — разяснява Драган — се явява най-естествен резултат от откъсването му от здравия живот на класата и от непосредствената активна работа в организацията. На това се дължи и общото западане на неговата творческа работа.“ Такова разяснение, естествено, не може да замени убедителното драматургично и сценично изоброжение.

По-убедително, макар и все така декларативно Марин Великов проследява все от същата трибуна на партийното събрание „кривулиците“, по които се е „изкълчила“ душата му. Оказва се, че това изкълчване си има своите солидни предпоставки в една доста себична, себелюбива натура. „Достатъчно е да призная — казва той — че по

време на терора аз положих доста грижи да запазя по някакъв начин живота си, скъпоценния си живот за бъдещето! Че кой би възпял подвига на героите, ако загина аз и другите като мене. . . И само тая мисъл показва доколко съзнанието ми е било оплетено от коренищата на най-злите бурени!“

Едва в края ние узнаваме, че Марин е един много сложен, противоречив, труден характер, че това е един тежък случай. Накрая ние разбираме, че драмата на този човек е многократно по-сложна и по-тежка, отколкото е показано това непосредствено в трите предшествувачи действия.

Ще се поправи ли този Марин Великов след суровия урок, който му е преподавал нашият нов живот? Оправдан ли е неговият оптимизъм, неговият възроден вид в последната картина на гарата? Авторът ни убеждава в това и ние имаме толкова много основания да му вярваме. Логично е Марин Великов да се поправи, защото у него живее здравото начало. Той не е лишен от морални устои, на които да се опре, за да върви напред като човек и творец. Такава е и логиката на нашия живот — към по-доброто, към висшето. Тук пак се разкрива високият морал на писателя и на нашето ново, социалистическо-реалистическо изкуство, неговият висок социалистически хуманизъм.

И все пак необходима е била по-задълбочена подготовка за тези разрешения във финала на пиесата. Специално драмата на Марин Великов се е нуждала от по-сериозно, по-силно разкритие.

Драматизмът в отношенията между двамата съпрузи се притъпява до известна степен и от положението на Донка в конфликта, от нейната позиция. Ако не са външните тласъци, за които стана дума по-горе, конфликтът между Марин и Донка прави впечатление на един почти предreshен конфликт. Донкината капитулация пред знаменития съпруг едва ли не предreshава изхода. Нас ни е жал за Донка — чистия, хубав, всеотдаен човек. Но от тази позиция тя не е в състояние да бъде равностоен антагонист в изобразяваната семейна драма. Донка, която не си поставя вече други задачи спрямо Марин, освен това да му служи, да му създава благоприятни условия за работа, да живее „според неговите напътствия“, да прави „всичко, всичко за да му е добре“ — тя дори няма реална представа за неговото падение, нито пък сили, за да му въздейства, да го поправи, да го респектира.

И така, конфликтът е реален, разрешението му — логично, но мотивировката недостатъчна, поради недостатъчната психологическа разработка на характерите на героите.

*

„Не мога да разбера къде са корените на това наше раздвоение“ — пита в крайно изумление цялостният, монолитният човек Димо Найденов.

Димо Найденов, разбира се, познава своята дъщеря, знае нейните черти на достоен човек и смел борец. Сега той вижда проявите на тези черти в нова обстановка, при нови условия. Донка е енергичен обществен деец в квартала и по всички личи — сърце и душа на целия този отряд от скромни и безшумни строители на социализма. Тя стои високо в очите на хора като Драголов и бай Стамен и когато те описват нейните квартални подвизи, бащата слуша с удоволствие, лукаво се удивлява: „Олеле-олеле! Как съм могъл да създам такова страшилище!“

Някои обявяват художника Крумов само за „колоритна фигура“, смятат го за излишен. Крумов не е излишен. Чрез този подчертано заострен и даже донякъде шаржиран образ, авторът държи будно вниманието срещу някои типични слабости в средата на творците на художествени произведения. Освен това Крумов е необходим и от гледна точка на композицията на произведението. Ако не е обзърканият Крумов, в разговор с когото Донка разкрива характера си откъм най-хубавите страни, ако не са преди това бай Стамен, Драголов, Иван, сред които и чрез които Донка се откроява така ярко като човек и гражданин, тогава не би бил възможен следващият извънредно важен диалог между Димо и Донка.

Димо наблюдава сцената с Крумов, слуша правдивите, енергични думи на дъщеря си, отправени към художника, и постепенно го овладява тревожна мисъл-загадка, която той, цялостният човек, не може да си обясни.

„Димо — Не мога да разбера! . . . Не мога да разбера къде са корените на това наше раздвоение! . . . Гледаш го. . . един, цялостен човек! А в същност — като да е слепен от две различни половинки. Едната половина — за обществения живот, другата — за домашния, за семейния живот. В обществената си работа тоя човек ще прояви и разум, и воля — цяла стратегия и тактика ще разгърне! Когато стане нужда — влиза в открит, честен бой с другаря си. Намира сили и да го надвие — и да го укрепи; да го събори — и да го издигне, да го въодушеви за новия му правилен път! . . . Но дойде ли работата до собствения съпруг или съпруга — същия този човек забравя и принципи, и воля, и разум, и комунизъм — става някаква. . . **дрипа!** . . . А кажи ми ти мене, защо можем да правим чудесни клубове, язовири, заводи, градини, можем да

съществяваме най-грандиозни планове, а още не можем да създадем добри, радостни, щастливи семейства? Едни и същи хора — едното могат, другото не могат! Кажй!“

Струва ми се, че от този момент Орлин Василев дава гръб на подхванатата и развита донякъде важна идея на пиесата за любовта, брака и семейството и подхваща друга, не по-маловажна идея и линия. Не че в произведението не съществува свързаност между двете проблеми. Работата е там, че те не са органически споени, а затова и композиционно не са правилно разположени в пиесата. Орлин Василев измества просто първата линия за сметка на втората, затулва първата си идея, с която така силно е заангажирал вече вниманието на читателя и зрителя, с една друга важна и възбуждаща идея.

Всъщност какво иска Димо от своята дъщеря? Да бъде принципа, цялостна. Към съпруга си, към неговите грешки и заблуждения да проявява същата принципност, воля, категоричност, строгост и настойчивост, каквито проявява при други случаи към други хора. „Еднакво! Еднакво, мила моя, отношение трябва — наставлява Димо дъщеря си. — И делата на съпрузите си ще ценим като делата на всички останали другари! И съпругът си ще посрещнем, както посрещна ей този съборкан художник!“

Без съмнение това е един уместен апел за висока комунистическа принципност. Към съпруга, към любимия трябва да се предявяват същите строги морални изисквания, както към всеки друг член на обществото.

„Димо — ... Затова се радвам, че не си влюбена например в другаря инженер, в архитекта!“

Донка — (с неуверена усмивка, в очакване на удар). — Защо?

Димо — (Защото народът имаше да чака язовира — вода за полетата и електричество за заводите! С помощта на любов като твоята той ще стане. . . сложен! В кавички! (прави жест като че поставя кавички от двете страни на думата). Ще му кажат хората: другарю, язовирната ти стена не е здрава! Не върши работа! Той ще се дръпне и ще избяга от заседанието като разплакана ученичка! . . . А ти влюбената! — ще го посрещнеш в обятията си: милият ми! Много ли те наскърбиха? Остави ги тия „елементарни“ хора! (слага кавички). Те знаят само да искат от „сложната“ душа! Ела, да те скрия в тишината! Ако пък ти не харесват тия условия (обмахва хола), бягай под палмите!)

Донка — (с горчива усмивка) — Има такова нещо. . .“

Да, има такова нещо. . . Естествено, тези думи важат не само за инженера, но и за поета, художника, който е престанал да изпълнява обществено-ценната си дейност. Съпругата, любимата на такъв поет, разбира се, е длъжна да воюва за твореца, който е отстъпил от високите си обществен дълг. Тя трябва да се бори за връщането му в строя.

Но уместен ли е апелът и упрекът на Димо Найденов при всички случаи? Случат с неговата дъщеря не е ли по-специален, по-сложен?

Донка е загубила любовта на мъжа си. Нейният мъж не просто е престанал да работи, а се е откъснал от нея, престанал е да я обича, да се интересува от нея. Донка е загубила любовта, за нея воюва тя със слабите си сили и в стремежа си да върне любовта на Марин се е превърнала в „дрипа“. При това Марин, който търпи неуспехи в своята творческа работа, за разлика от примера с инженера, не бяга „в обятията на жена си“, за да търси утеха, а е избягал и от жена си. Но умният и всичко знаещ баща на Донка не ѝ помага по тази посока. Той, Димо, е загрижен главно за друго — за спасяването на „един ценен другар“. В името на тази задача той се мъчи да мобилизира душевно и своята дъщеря, праща я в партията, при другарите му. За бай Димо Донка е така виновна за затыването на Марин, както са виновни Чавдар и Петранка. Всички тях, в името на един и същ принцип („спасяването на един ценен другар“), ръководен от една и съща грижа, той обвинява в незаинтересованост към съдбата на един дерайлирал „ценен другар“. Димо Найденов сякаш не вижда **особеното** положение, в което се намира неговата дъщеря. В тези места на пиесата явно е нарушена логиката в поведението на умния, проникателния, тактичния и сърдечния бай Димо. В този пункт Орлин Василев е гласнал своя герой по малко фалшив път.

Донка с цялото си поведение, с всичките си думи и действия поставя в пиесата горещата и тежка проблема — как да се спаси семейството, как да се възвърне отново загубената любов. Баща ѝ Димо Найденов, по волята на смутения от тежестта и сложността на проблемата автор, сякаш равнодушен към истинската болка на детето си, измества нещата към друга, не по-малко важна, но все пак друга област — комунистическата любов към човека.

Димо Найденов праща дъщеря си в партията, за да бие тя там тревога. Но какво ще иска Донка от партията? Да се намеси и да накара Марин да я обича? Надали би могла да направи това партията. От партията Донка би могла да поиска само онова, за което говори баща ѝ — да се помогне „на един ценен другар“, за да може да вземе той пак мястото си като член на новото общество. Но общото гражданско и нравствено

възраждане на Марин означава ли непременно и връщането му в семейството, възраждане на угасналата любов? Най-вероятно, най-логично е да означава, защото няма съмнение, че любовната и семейна драма на Марин е, както вече казахме, частен случай от неговата обща гражданска и нравствена драма. Неговото откъсване от семейството е до най-голяма степен последствие от откъсването му от новия живот, от здравата комунистическа атмосфера.

Но нима не би била права тогава Донка да бие по първопричината, за да се възползува, така да се каже, от следствието — да поиска от партията „спасяването на един ценен другар“ с надежда че... това ще означава възвръщане и на любовта? Не е ли много сложна и преднамерена тази „тактика“? Или може би Донка след съdboносния разговор с баща си вече не се интересува от съдбата на своето семейство и на своята любов и осъществява вече друга своя вътрешна задача — „спасяването на един ценен другар“?

Както се вижда, връзката между двете проблеми, между двата идейни центъра на произведението е несъмнена. За съжаление тези проблеми не са свързани в произвеждането органически в сюжета. В този момент е явно нарушена логиката в развитието на сюжета на тази силна драма. Това безспорно е слабо място в съдържанието на произведението. В един момент двамата главни герои на произведението — Димо и Донка — започват да говорят на различни езици.

Жестока и неопровержима правда се крие в горчивите думи на Донка: „То не е клуб, татко... Нито язовир... Семейството е по-друго нещо... Други някакви закони действуват!“

Да, други някакви закони! Сложни закони, малко по-различни от ония, по които се строят язовири, които направляват поведението ни в обществото, които ни правят принципи и енергични, когато например се налага да се издействуват за бабичката стъпка от комисарството. Авторът явно се е смутил от сложността на тези закони и просто ги е заобиколил и, трябва да се признае, много майсторски ги е заобиколил, така майсторски, че цялостното силно въздействие на пиесата си остава несъмнено.

Орлин Василев е трябвало да търси и правилно е потърсил дълбоките причини за падението на Марин Великов. Той правилно във връзка с това поставя и проблемата за комунистическия хуманизъм на централно място в пиесата. Той обаче не е докрай убедителен, когато зад голямата проблема потгува сложността и трудността на семейния и любовния въпрос. Чрез Димо Найденов авторът поставя на Донка задачи, които не са напълно в съгласие с обстоятелствата, в които се намира и в които трябва да действува тя.

*

Една от най-ярките отлики на таланта на Орлин Василев се състои в неговото умение да подбере, да измъкне от самите недра на живота най-парливата, най-възпелуватата проблема и да я разгърне в живи образи, така че проблемата да действува с еднаква сила както на ума, така и на сърцето, която да мобилизира в еднаква степен и волята, и чувствата.

Всички в пиесата „Любов“ водят борба за спасяването на един член на обществото, който може да бъде много ценен. Димо Найденов става главен изразител на тази честна, чужда на всякаква жалост, на всякакъв сентиментализъм нова, комунистическа грижа за човека. Неговата благородна мисъл: „Раненият другар не се оставя на полесражението за гавра на врага“ насочва поведението на Донка, на Петрана, на Чавдар, на другарите от партийната организация. Комунистическа обич към човека! Как хубаво, силно, просто я проявява бай Димо спрямо Марин! Без поза, без преднамерено доброжелателство, без затаяна неприязнь!

Бай Димо е безспорно най-жизнено правдивият, най-пълнокръвният и най-обаятелният герой на съвременната ни драматургия. Той е толкова по-ценен, защото е пример на съвременен положителен герой, за създаването на който са предложени досега от теорията и критиката толкова много рецепти. Жизнен, разнообразен и в същото време пределно ясен, бай Димо изпълва пиесата и сцената. Димо Найденов е цялостна, здрава натура. Когато е необходимо той е смел, твърд и непреклонен — това знаем още от загатаната в пиесата негова биография. Но как ни най-малко не се натрапва той с тези си високи качества. Неговият героизъм е неотделим от скромността му. Нали той, директорът на текстилния комбинат, доизносва старите ризи на жена си, а с купона, който му се полага, купува плат за дрешки на внучката си. Когато Марин му напомня доста тържествено за това, че те с него някога са „делили живот и смърт“ бай Димо се хваща за главата: „Ой-ой-ой! Живот — смърт! — Големи думи!“

Бай Димо е вдъхновен поет в работата си. Какъв ентузиаст е той! Как само увещава Петранка да следва за текстилка! Обича работата си, хората, живота. Весел, едва ли не вдетинен, той пее песничката: „Ехо, ехо, безкрай на шир и дълж“, препасал детска престилчица, имитиращ децата в детския дом на комбината. Да, особено обаятелен е този

жизнен оптимизъм на бай Димо, за който той сам говори в оня вълнуващ монолог в края на първо действие: „Всеки ден върху мене връхлитат най-малко по стотина ядове — бурени от стария свят! Шипесте трънаци! Набиват се в очите, в ушите (показва с разпирени пръсти), дано пробият до сърцето, дано отровят радостта ми от живота. „Е, Димо — питам се аз — струва ли си да загубиш заради бурените дори една капчица от радостта си? Не, Димо, не си струва! Та ти видя смъртта — знаеш какво пренеприятно нещо е тя! А смъртта пак ще похлопа — и втория път няма измъкване! Скуби братко бурените и живей с препълнено от свободната сърце!... „Наздраве, дъще! За радостта, че живеем в новия свят и че се борим с бурените на стария свят!“

В прекрасния образ на бай Димо е намерило олицетворението си нещо много българско, много народно, национално. Героичен, прост, умен, остроумен, опитен, на места така добряшки тактичен и хитър — и всичко това върху основата на един цялостен, чист, комунистически характер. Между впрочем, бай Димо е жив, нагледен отговор на един доста натрапничав въпрос в съвременната теория на изкуството, и специално на литературата — възможен ли е безупречен положителен герой, герой, без видими отрицателни качества. Без да изчерпва сложната проблема за положителния герой, Димо Найденов с внушителното си присъствие в съвременната българска литература дава поучителен отговор на въпроса.

Когато е нужно Димо Найденов е пряк, остър, ако щете и груб в преценките си. Но тази негова праволинейност не изключва неговата човешка деликатност, неговия мъдър бащински такт, там където съществува опасност някой добър човек наоколо да остане оскъбен. Особено богат в това отношение е краят на първо действие, където няколко майсторски сцени (отношението на бай Димо последователно към Марин, към Чавдар и към Донка) се разкрива благородното сърце на стария комунист. Какъв мил хитрец е той с този свой възторг от прекрасните кюфтенца, които е приготвила разплаканата негова дъщеря, с тези такива човечни шегички с тирбушона („А бе, Чавдаре, не можах да я разбера тая дума: тирбушон ли се казва, тарбишон ли, тирбушон, търбишон, тирбишон?..“)

„Чавдар — Тирбушон! Тегли тапа!... френска дума!“

Димо — А-а, френска! Кога пък всички го изучихте тоя френски!... Сега ще я тирна аз тапата!“

И пак едно тънко, толкова характерно за тоя българин подмятане — за френския език, т. е. за кълчищата, в които се е оплел зет му, за Донка, която е „клюмнала нос“ пред бедата. И в цялата тази сложност на отношението на бай Димо към околните той си остава цялостен, единен, неповторим характер — човек, който разбира до край всички, който съвсем естествено стои над всички, който обича всички, които заслужават обич, в това число и заблудилия се Марин.

По новому обича своя брат и Петранка — новата девойка. Образът на Петранка, не централен, но толкова важен за разкриване основната идея на пиесата е успех за Орлин Василев. В кратки, но силно изразителни сцени е набелязан един характер. Например разговорът ѝ с бай Димо, тревожните ѝ, малко наивни и разкриващи толкова чистота размишления над проблемата за „стария и новия брак“, особено онова честно, страстно, изпълнено с толкова болка и възмущение избухване на девойката срещу нейния брат в заплата на Донка: „Не я докосвай! Не се допирай до нея!... Както Донке, не го слушай! Той те лъже. Лъже, че те обича! Той си има любовница и ходи нощем из градините!“

Хубав образ по замисъл е и Чавдар — нов човек, представител на новата държава, съдържан, търпелив, принципен, човек на суровата действена комунистическа обич и на омразата към враговете, която не познава компромиси. Като индивидуален образ, като характер обаче Чавдар се е нуждаел от доработка. За сега в лицето на Чавдар ние повече констатираме хубавия замисъл на автора, чертите, които му са приписани, но тези черти не са още присъщи на един характер, на герой с индивидуален неповторим облик. За сега Чавдар е в доста голяма степен служебно лице, със служебни функции в производението.

С въвеждането на няколко епизодични герои — Стамен, Драголов, Иван, Николай — Орлин Василев е имал хубавия замисъл да покаже безпътния подвиг на най-обикновените хора, строители на социализма у нас, на „винтовете и бурмичките“ в огромната машина на изграждащата се нова държава. Без съмнение това е само по себе си ценна линия в пиесата. Но тази линия би трябвало да бъде повече органически споена със съдържанието на пиесата, с нейната основна линия. За сега линията на кварталните строители идва малко отстрани и стои някак изолирана в живия организъм на производението. Тя е доста пространна, за да мине като съпътстващ епизод, подчинен органично на основната идея. Тази сцена би трябвало да се разреши по-икономично, с повече ярка и не толкова с цел да се въведе една нова линия в пиесата, ѝ се дел да се решават самостоятелни задачи, а главно за да се открият по-ярко образите на Марин и Донка. Например такъв вътрешно необходим съпътстващ епизод в производението е сцената с майстор Танас в последната картина на гарата. Този епизод е даден с явно чувство за ярка и е разположен по генералната линия на драмата: съдбата на Марин Великов.

На герои като Димо Найденов, Донка, Петра, Чавдар, а до най-голяма степен и Марин авторът противопоставя света на Венера и Глория Шипченски, на Загор и Джексън. В пиесата остро са противопоставени два свята, два морала, два типа коренно противоположни взаимоотношения. От тази съпоставка с голяма яркост се откроява благородната идея на това произведение — величистото, красотата на новата, комунистическата любов, на новия хуманизъм.

Какво характеризира отношенията между Загор и Глория, Загор и Венера, Венера и Глория? Това е цинизмът и дивният зоологически индивидуализъм. Всеки гледа себе си, враждебен на околните крои собствените си сметки, плете собствената си мрежа. Големият успех на Орлин Василев се състои в това, че е разкрил отвратителните черти на този свят в живи човешки характери.

Фалш, открай докрай фалш! Това са призрци, опустошени хора. Плановите им са фалшиви, действията им са фалшиви, комплиментите им са фалшиви, страданията, сълзите им са фалшиви. Никой на никого не вярва. В този свят царят принципът — човек за човека е вълк. Нежностите и утешението на Загор към Венера Шипченска са лицемерни до цинизъм. Тя от своя страна е на ясно за качеството на неговите любезности и грижи. „Ти си мръсник, Жорж!“ — говори Венера на божия служител Загор. Спрямо Глория пасторът е същият студен егоист, хищник. След като мазните увещания и ласките не са дали резултат, той, изгубил такт и търпение, показва хищническите си нокти, реве зверски срещу обезверената си жертва: „Ако ли продължаваш да се дърпаш (с вик). Тука! (Блъсва я на канаето). Нищожна пионка до края на живота си!“ Загор е сполучливо характеризираан чрез речта, чрез тази лицемерна употреба на разни евангелски и библиейски притчи и премъдрости. Загор е толкова фалшив, че сам се забавлява с лицемерието си — дотолкова е свикнал с него. Служейки си с текстове от „светото писание“, божият служител сам издевателствува над тяхната „святост“ и „мъдрост“.

Лицемерие и разголен цинизъм характеризират отношенията между майката и дъщерята. „Моля те, Лори, не го оставяй да се опомни. Вкарай го, майка, по-скоро в леглото!“ — дава Венера своите „майчински“ съвети. Дъщерята пък от своя страна при друг случай грабва един стол и едва не го стоварва върху главата на майка си. Над цялата тази дегенерираща компания стои Джексън — плантаторът, владеецът на техните съдби.

Принципно нова е позицията на автора при изображението на отрицателните герои. Това е позиция на зрял писател-социалистически реалист. Новаторството на метода се състои в това, че с вяро око е доловена реалната съдба на представителите на една класа в определен исторически момент. Съдбата им е изобразена в развитие, образите им са разгопени безпоощадно, така че ние сме на ясно не само за днешното им състояние, но и за неизбежната им гибел.

Външно погледнато положението, в което се намира например Венера Шипченска, е трагично положение: разпродава покъщината си, дъщеря ѝ е излъгана от американския военен, единственото ѝ дете се държи хулигански с нея. Тя се измъчва, плаче. И все пак на нас не ни е жал за нея. Напротив, — постъпките ѝ, поведението ѝ предизвикват смях. Защо? Това е смехът, който винаги, съвсем естествено предизвиква старото, отживялото, негодното, реакционното. Но тук е от особена важност позицията на автора, неговата идейност, методите му на типизация, начинът, по който осветлява и заостря образите. Това е позиция на писател-комунист — непримирим враг на тези вредни остатъци от стария свят. Техните мъки и нещастия не предизвикват жалост не затова или поне не само за това, че новият читател или зрители е обвзет от жажда за отмъщение към един враждебен свят, а главно защото тяхното постепенно изчезване, умиране означава освежаване на атмосферата, разчистване пътя за растежа на новото, защото тяхното изчезване, умиране е всъщност другата страна на оздравителния обществен процес, с който се характеризира раждането на новото, здравото, красивото в живота. Как могат новите хора да изпитват жал над такива „страдания“ и над такава „смърт“. И колко е важна ролята на писателя в случая, неговата позиция, присъдата му!

Докато „Тревога“ беше един ценен опит, едно многообещаващо начало, „Любов“ окончателно утвърди Орлин Василев като талантлив, оригинален драматург. С нея той спечели сърцата на многобройни читатели и зрители. И отзивчивият писател не закъсня да оправдае очакванията. След „Любов“ той написа пиесата „Щастие“, която не с по-малка сила развълнува публиката, която като всяко значително произведение предизвиква остри коментари и спорове, която с успех представя новата ни драматургия на сцените на някои братски страни.

4. Пътят към щастието

Върху един ярък контраст между пролог и съдържание пиесата „Щастие“ се изгражда, откроява се не само смислово, но и емоционално. На колко вълнуващи мисли и чувства ни навежда този контраст, какъв поток от сложни, тягостни и светли настроения струи от него. Безгрижна младост с толкова любов, вяра, безкористие, светли надежди! И ето — минават двайсет години. Писателят вдига завесата, за да видим толкова печални опустошения в същото онова радостно островче на младостта, любовта и щастието. Вместо обляната от слънце горска поляна, с мамещите в далечината сини планини, пред погледа ни е мрачната квартира на Атински. Вместо възторжената, весела като птичка девойка, пред нас е Невяна с посивелите коси, с помръкналото лице, където са оставили следите си толкова жестоки измами и разочарования. До нея, в един от ъглите на тази неприветлива шивачница е Венцеслав Атински — бившият човек и поет — опустошен, смачкан в мелницата на живота, потънал всичко светло, което някога е блещукало в душата му, поел хлъзгавия път на егоизма и подлостта. В тази същата стая ние се срещаме и с третия от младите търсачи на щастие — Николай — някогашният влюбен мечтател, а по-късно „полицейски медик“, както пресилено иронизира той себе си, генералски зет, тръгнал по лекия и недостоеен път на „голямата кариера“ и все неуспяващ да потуши в себе си бунтуващите се честни пориви на младостта си.

Наистина какви жестоки опустошения сред милата младежка компания от търсачи на щастие! Авторът не е икономисал от жестокостите на живота, от неговата безпощадност и сложност. Контрастната картина е нарисувана плътно, неподправено, със смели реалистични краски и с определено страстно емоционално отношение, което веднага се предава на читателя, на зрителя. Какво повече? За един, бих казал, не социалистически реалист това би било достатъчно — тази „ирония на съдбата“, тази надсмешка на „отвратителния живот“ над наивните мечтатели. Но за писателя-социалистически реалист така нарисуваната картина не е самоцел. Той търси по-дълбоко, търси да се домогне до скритите социални пружини на тази сурова жизнена логика, до вътрешните сериозни мотиви, които определят поведението, съдбата на героите. Успех за Орлин Василев е, че той разрешава тази трудна задача по пътя на най-тежкото съпротивление, т. е. не се изхитрява да подмени логиката на характерите с логиката на събитията, вътрешните мотиви на личното поведение — само със социалните мотиви на епохата. Голямата социална задача той разрешава чрез неповторимите, своеобразни лични жизнени задачи на своите герои. Събитията на онова време, лъхът на епохата се отразяват в характерите на героите, без да накръпват тяхната неповторимост и своеобразие.

В основата на „Щастие“ клоукач един голям социален конфликт. Нима има индивидуална човешка съдба в пиесата, която да не е проекция на този конфликт? Ние имаме всички основания да кажем, че ако не бяха тези жестоки и подли две десетилетия на фашистко господство Невяна би била щастлива със своя Дамян. Почвата под краката на честния, но нестабилен по характер доктор Гаврилов не би била така ронлива. Сигурно и Венцеслав Атински не би стигнал до такова осекотяване. У по-слабите натури гнилата атмосфера на буржоазния строй постепенно е убивала гражданската смелост, човешкото достойнство, подхранвала е индивидуализма и еснафския стремеж към лично благополучие. Пиесата на Орлин Василев е силно, страстно обвинение срещу една порочна действителност, която убива човешкото у човека, която прекъсва по-слабите воли, която осакатява по-колебливите характери.

Още в пролога ние се срещаме с оформящи се характери.

Авторът сякаш ни казва: ето чистите, светли младежи, възторжените търсачи на щастие. Порадвайте се на високите им пориви, на кристалната им честност, на готовността им да служат на народа, на човечеството, на една възвишена идея. Вижте ги какви са прекрасни, влюбени в живота, във всичко красиво, как са уверени в тържеството на правдата. Изключение тук е само Венцеслав. При това авторът ни запознава с героите си навън, на открито, на хубавата горска поляна, от която се открива прекрасното родно ширине, със сини планини в далечината. В душите на младежите е светло, радостно, празнично. Сърцата им преливат от любов, от увереност, че идеалът е така близко осъществим, че не е така трудно да се открие и разбие златната клетка, в която е заключена птицата на щастието.

И още сред тази толкова поетична обстановка, при това възвишено настроение на младите хора, предвидливият писател-реалист майсторски, с явно чувство за художествена мярка загатва, че тези възторжени младежи не са еднакви, че още отсега се набелязват отделни характери, съдби, които по-късно, в трудностите на живота, ярко ще се разграничат.

Ето го Дамян. Като всички и той е възторжен и влюбен в живота. Но този живот е преподал вече първите си сурови уроци на младия дърводелски работник, придържа здраво нозете му до коравата земя, изострил е погледа му за житейските работи, не му

позволява да излита в неопределни посоки. Тежкия живот го е направил по-мъдър и му е посочил най-вярната посока за търсене на щастieto. И тук, още на горската поляна, сякаш на шега, като че ли съвсем случайно започва един симптоматичен спор между Дамян и Венцеслав, който спор по-късно ще очертае два противоположни възгледа за живота, два пътя за търсене на щастieto, ще издълбае пропаст между тях, която с нищо не може да се запълни.

За Дамян личното щастие е немислимо без щастieto на околните, на народа, на човечеството. Венцеслав, дори в тези най-чисти, най-безкористни години не може да съчетае мечтата за личното с общественото щастие. Страстният призив за всеобщо щастие му звучи като агитация. Той само за миг, неволно се е поддал на въздействието на красивата Дамянова мечта. Само за миг — и след това вече егоистичното у него е преодоляло, неутрализирано е това въздействие. По-късно, когато пътищата се разделят окончателно, студеният егоизъм ще измести дори и неволните пориви на борбата за всеобщо щастие. В опустялото сърце на Атински ще останат само редките приливи на някакво смътно угризение, мимолетните страхливи бодвания на някаква гузна съвест.

Още тук, на горската поляна, ние долавяме в каква посока ще поеме своя жизнен път и Николай — добрият, честен, способен, но слаб младеж. По своите жизнени позиции той е някъде между Дамян и Венцеслав, по-близо до Дамян. Той иска да стане знаменит лекар, да поведе борба срещу ония скрити, коварни сили, които „подкопават здравето, унищожават радостта и щастieto на хората“. Къде е източникът на страстното желание на добрия младеж да се бори срещу болестите? У дома му. Неговата любима майка от месеци е прикована на легло, лекарите са безсилни да ѝ помогнат. На пръв поглед като че ли няма какво да се възрази срещу такова чисто, синовно желание. „Сериозно желание“ — казва Невяна, след като е изслушала мечтата на Николай.

Да, сериозно желание. И все пак хоризонтът на мечтата е тесен. Такава мечта започва от самия мечтател, от най-близките му наоколо и не отива по-далеч.

Какво е желанието на Невяна, на хубавото умно, мъдро девойче, в което са влюбени всички?

„Дамян — А ти се изхитри, не каза желанието си.

Невяна — Ти го знаеш... Аз искам да бъда с тебе — цял живот... (слага глава на коляното му). И дните да са все такива светли, щастливи...“

На трезвите предупреждения на Дамян за предстоящи тежки, страшни събития, за кръв и изпитания, тя отговаря с непреклонност, със смела готовност да понесе всичко.

*

И ето ни двацет години по-късно. Да видим как изглеждат някогашните млади мечтатели, какво е направил от тях животът и... авторът.

Не знам главно върху кой образ е било насочено вниманието на автора, но най-зрелият резултат на усилията му е доктор Гаврилов. Прекрасен, сложно очертан, истински драматичен, конфликтен характер.

Какъв човек е доктор Гаврилов? Той е започнал като ученолюбив и по основа добър младеж из народа, един от ония младежи, които при някогашните условия нямаха душевни сили да превъзмогнат житейските трудности и честно, без срамни компромиси, в открит бой с многобройните препятствия да си извоюват някакво място в жестокия свят на капитализма. Честолюбието, жизнелюбието, съединени със слабостта на характера не им позволяваха да дадат гръб на изострените лични амбиции и да поведат борба за щастieto на всички, за генерално разчитане на сметките със строя на несправедливостите и социалното неравенство. С цената на недостойни компромиси, но и на тежки вътрешни угризения Гаврилов е постигнал високо място по обществената стълба на онова общество. Той живее богато, той е генералски зет, той е знаменитост в медицината, ръководител на първостепенна клиника. Но гузната съвест нито за момент не го оставя на покойствие, него — добрия, честен в основата на характера си човек, който като младеж е почувствувал красотата на комунистическите идеи и не е смогнал да изтръгне докрай из съзнанието си тяхното неотразимо въздействие. Той е постоянно раздвоен, непрекъснато напрек — от една страна, да не би да нагази съвсем в блалото, та фашистите да го сметнат за своя човек и от друга страна, да не разруши с лекомислено волнодумство, с необмислени действия изграденото с толкова усилия. Гаврилов се е вкопчал като удавник в една спасителна сламка — „неутралитет“, „аполитичната“ позиция на лекаря, за когото „всички са пациенти“, нямащи ни класа, ни политически убеждения, ни професия. Една фалшива позиция, в която той дълбоко в душата си не вярва.

Тази жизнена позиция на Гаврилов определя поведението му, отношенията му с околните. Той презира жена си — пустата и развратна приятелка на хитлеристите Шефи, нейния баща генерал, нейния отвратителен свят изобщо. Той обича, уважава, разбира своите честни и принципи служители — сестра Дилова и Герган, но зорко пази дистанция между себе си и тях, скрит зад ненадеждния щит на лекарския аполитизъм. Най-откровен

е той пред Невяна, неговата „първа и последна обич“. Пред нея Гаврилов захвърля всички маски, залъгалки и безпощадно, злобно, като че ли с някакво наслаждение, се самобичува.

Доктор Гаврилов е истински жив, дълбоко конфликтен драматичен герой. Той е в непрекъсната борба със средата, в която се е озовал и, най-важното, в непрекъсната вътрешна душевна борба. Гаврилов е много типичен представител на известна част от нашата предишна дребнобуржоазна интелигенция, измъкнат е майсторски, цял-целиничек от оня живот, затова и душевната му драма е такава убедителна, реална, вълнуваща. Авторът не бърза с развързката на тази драма. Тя стига кулминацията едновременно с момента на най-високото напрежение в основния конфликт на пиесата, тя изобщо е част от този конфликт, неделима е от него.

Още в пролога Невяна се очертава като централен образ на пиесата. Такава е тя по мястото, което заема в произведението. Образът на Невяна е най-внушителен и вълнуващ след момента, когато тя узнава за пристигането на Дамян, когато избухва с нова сила нейната любов, потисканите, само тлеещи до тогава пориви за разкъсването на веригите, които са я оковавали, за излизане из задушата, в която я е държал Атински.

Във втора картина ние би трябвало да разберем, да почувствуваме драмата на Невяна: как е прекарала тя тези двайсет години, кои са онези сериозни обстоятелства, които са я върпимчили в хомота на отвратителното съжителство с Атински, защо е търпела тя това робство, какво става в душата ѝ.

Авторът дава отговор на тези интригуващи читателя и зрителя въпроси. В съдържания, студен диалог между нея и Атински, особено в оня силно вълнуващ, откровен неин разговор с Леонид и Евгения, и още в редица сцени е разкрито доста от онова, което е ставало и което става в душата ѝ. И все пак показаното не е достатъчно нито за общата характеристика на Невяна, нито за разкриването на преживяната и преживявана от нея драма. Всичко това не е достатъчно, като се има предвид начинът, по който е подхванат този образ в пролога, като се има предвид и онова, което вече се подчерта — централното място на Невяна в произведението.

Много обща е преди всичко мотивировката на нейното някогашно свързване с Атински („От ужас, от слабост, от безизходност“). Но да приемем за основателни тези неизвестни и не много ясни за нас мотиви на ужаса, слабостта и безизходността. Какво е характеризирало линията на поведение на Невяна през изтеклите две десетилетия спрямо Атински и неговата отвратителна еснафска и егоистична среда? Оказва се — търпението. „Задушавах се, но търпях — говори тя на децата си. С търпение трябваше да се отплащам за благородната им жертва“. Ние имаме предвид всичката тежест на обстоятелствата, които са се струпали върху Невяна, особено обвързаността с нейните „скъпи вериги“ — децата: Ирина, Леонид, Евгения. И все пак за нас е трудно да свържем тази трайна двайсетгодишна линия на търпение и примирение с образа на Невяна, такъв, какъвто е подхванат той в пролога, и дори такъв, какъвто се разкрива той след втора картина. При всичката си отчужденост от Атински Невяна, оказва се, е пазила от пълно разпадане това гнило съжителство. Всичко това, разбира се, е възможно, но не е достатъчно мотивирано.

Веста за идването на Дамян извежда Невяна из състоянието на търпение и примирение. Оттам нататък тя започва да действа. Започва борба против Атински, за Дамян, за погубеното чистие. Но ако не беше се явил Дамян? Мотивите идват отвън. Невяна е героиня без свои достатъчно силни вътрешни потиви и мотиви. Друг е например доктор Гаврилов — истински драматичен герой. У него кипи борба, мотивите на която са заложени у самия него, която го води по определена посока.

След пролога ние се срещаме с Атински като с окончателно и безнадеждно дерайлирал писател и човек. Този егоист и маниак е загубил дори естествено то си бащино чувство. Той разговаря озлобено и враждебно с Леонид, с малката, толкова прекрасна и чиста Евгения. В неговото отношение към рождените му деца няма капчица топлота и сърдечност. Хладно, с някаква чудовищна ирония той изказва предположенията си за евентуалното арестуване на Леонид. Нравствено Атински е паднал толкова низко, че няма реално чувство за смисъла на Невяниния денонощен каторжен труд, благодарение на който има хляб за децата и коняк за певеца на „огнените страсти“.

Още в началото на трета картина за нас вече е ясна непроходимата пропаст между Атински, превърнал се в нравствен урод, и благородното негово семейство — Невяна, Ирина, Леонид, Евгения. Той до такава степен се е провалил, че не е годен да види малко от малко какво представлява спрямо домашните си и какво са домашните му спрямо него. Угаснала е всяка искрица на срам и честолюбие. Той например живее с някакво налудничаво убеждение, че не те принасят жертви за него, а той е благородникът, който се жертвува за тях. Ето един разговор с Гаврилов.

„Атински — Празна работа... Проявяваш най-чисто душевно благородство, правиш жертва след жертва, но то трябва да има и хора и сърца, които да разберат твоето

благородство, да приемат с благодарност жертвите ти. . . Че аз — ти знаеш — заради Невяна се откажа от света, от пътешествията. Париж не можах да видя, Атина, Акропола. . . Пирамидите. . . Майка си без време уморих! Писар! Библиотечен плък! Старите ти костюми да износвам. . .“

И малко по-долу:

„Атински (сочи след дъщеря си). — Поне децата да ти доставят радост. А то — дребни, ограничени, делнични интереси. Никакъв порив към героичното, към великото, към красотата! Майчино то възпитание. . .“

Както се вижда, в съзнанието на Атински всички понятия са обърнати с главата надолу. Той е изгубил способността да различава в живота, в семейството си реалната стойност на нещата, на събитията. Широтата на духовния поглед той нарича ограниченост, душевното благородство, открития стремеж към красивото и героичното — дребнавост и делничност.

И все пак в дъното на душата на Атински мъждука някаква искра, която само в моменти на най-силни и тежки потресения започва да гори. Такъв момент например е съобщението на доктор Гаврилов, че Дамян е жив.

„Атински — Какво бърбориш ти? Какъв е тоя полумъртъв герой?

Невяна — Кого ще възкресяваш?

Гаврилов — Дамян. . . Нашият. . . твоят Дамян е жив. Предаден, заловен и пребит.

(Невяна замира. Атински е същисан)

Пратиha ми го от дирекцията. . . Дамян загива, Невяно! С моя помощ загива. И какво мога да направя, когато го пазят и под прозорците, и пред вратата, и вътре в стаята? А? Кажете ми мои стари приятели? Негови и мои другари? Ти писателю? . . .

(Атински тръгва подплашен към кабинета си)

Венцеславе! . . (Вика). Венцеславе! . . .

Атински (извърща се, кръска) — Защо викаш? Защо викаш? Не ме разстройвайте повече! Каквото е търсил — намерил го. Кой му е крив? Да не съм го направил аз комунист? Да не съм го пратил аз света да оправя?

Гаврилов — Венци!

Атински — Какво Венци? Какво Венци? Що идеш тука? Терзанията си да носиш? Съвсем да ме разсипеш! (Излиза).

Гаврилов — Писател. . . Избяга. Скри се в дупката си“.

Какви чувства са се надигнали у Атински? Съвест? Страх? Озлобление? И едното, и другото, и третото! Раздвигва се макар и рядко съвестта у Атински, угризенията за извършените подлости, страха, че ще настъпи минутата, когато всички около него ще му поискат сметка. А този страх е примесен със злостата му срещу комунистите, срещу ония, които са се заели „да оправят света“. С тях Атински отдавна и безвъзвратно е скъсал. Не случайно още като юноша сърцето му е било чуждо на тяхната жертвоготовност, на идеализма им.

В пета картина ние сме свидетели на неговото най-голямо тържество — получил е съобщение, че драмата му „Аргонавти“ ще се играе в театъра. И тази сцена е забележителна по своя силен драматизъм, по обобщаващата си сила.

Атински пристига с пияната компания — хитлеристкия главорез фон Таненбаум, „кучката“ Шефи и някакъв пиян техен събрат. В това почтено общество тържествуващият Атински обявява своя писателски триумф. Това той сваща като триумф над членовете на своето семейство — тези презрени пивачки, шлосери и звънари. „Те искат да пиша за шивачките — обръща се той към Таненбаум — Verstehen Sie? За шлосерите, звънарите!“ Това, което фактически е негово трагедия, негово най-голямо падение — злостната отчужденост от шлосерите, шивачките, от народа — Атински смята за своя добродетел. Той се смята за победител. А по това време истинският победител вече идва. Идва Дамян. Водят го децата на Атински. Идва партията, победата.

И ето го в последната картина Атински на съд пред партията — пред Дамян, пред Невяна и достойните ѝ деца, пред възродения доктор Гаврилов. Атински е смазан, унищожен. От какво са предизвикани неговите глухи ридания? Най-вече от това, че така безжалостно е разкъсана цялата мрежа от подлости и лъжки, в които е живял двайсет години певецът на „огнените страсти“. Поради това, че е рухнала окончателно и без това несигурната почва под краката му и той безпомощно е увиснал във въздуха.

Появата на Дамян, червените пламъци от хвърлените във въздуха оръжейни складове — това е изгревът на новия свят, тържеството на новите хора, на ония, които са търсили частното по кръжавите, най-трудните, но най-верните пътища. Рухналият Атински, закрил очи, залита към своята бърлога, където той може би окончателно ще свърши, той — загиналият още приживе възхвалител на насилието над народа. И неговото загиване се превръща във вълнуващ символ — загива старият, порочен свят.

Драмата на Атински естетически е най-силна в края на пиесата. Струва ми се, тя би могла да бъде още по-силна и в останалите моменти. Това би било възможно при условие, че Атински би бил изобразен по-сложно, по-конфликтно, с по-широка амплитуда на неговите вътрешни противоречия. В изобразението на автора от пролога нататък — Атински е едва ли не един изрод, открай докрай открито враждебен към народ, към другари, към родни деца. Поведението му е издържано в една почти права, неизменна линия на маниакална злоба, на протастко неразбиране на всички, което става около него. Неговите литературни занимания на теми из античността са не сякаш писателски занятия, не все пак някакво писателско веруване, а маниацини на един смахнат псевдописател. Затова дори приемането на драмата му в театъра идва като изненада за читателя. Като изненада идват и неговите думи към Невяна, когато тя в пета картина дава вид, че се радва на неговия успех с пиесата. („Ти... ти радваш ли се? Невяно!“ — пита като че ли в някаква радостна изненада Атински. И след малко: „Аз, Невяно... Аз — помниш? Детелинките!... Разковничето! Когато — за щастие...“)

Трудно е да се свържат тези проявяващи, макар и на пианско умиление, с облика на Атински, такъв какъвто е обрисван той в цялото произведение. Авторът просто е изпуснал възможността за създаване на един по-сложен, по-дълбок, а затова и по-типичен образ, който да синтезира по-убедително особеностите на някои буржоазни писатели и изобщо художници — бегълци от живота, чужденци сред своя народ, врагове на неговите борби и на честните усилия на напредничащата народна интелигенция. Ако Атински беше даден като по-значителна фигура, с по-сложни вътрешни изживявания, с по-голяма тежест поне в своята среда, тогава неговото обобщаващо значение би било по-силно, конфликтът със заобикалящите го щеще да е по-значителен, крушението му накрая по-силно и поучително. При такава трактовка на образа на Атински, струва ми се, би се открила в по-голяма дълбочина и драмата на Невяна. По-убедително биха се мотивирали някои нейни постъпки, за които вече говорихме, а и нейното отърсване из дупчатата средна Атински, нейният бунт срещу светана Атински, а може би и срещу влиянието, което е оказал той върху нея (сега няма и помен от такова влияние), биха се показали много по-силно. В малко по-друг аспект (това „малко“ в изкуството значи много!) биха се очертали и отношенията между баща и деца. Изобщо драматизмът в отношенията на цялото това толкова интересно семейство Атински би изключил на по-високо равнище, би зазвучал по-внушително.

За съжаление тази слабост в разработката на образа на Атински беше задълбочена в интерпретацията на някои изпълнители на ролята в наши театри. В някои изпълнения Атински съвсем опростява и се превръща просто в един писателствуващ маниак, един озлобен бездарник. А по тази линия се губи много от значимостта на един от най-интересните образи на съвременната ни драматургия. При такава трактовка изчезва голямата поука, защото с образа на Атински Орлин Василев отново, безспорно по-остро и по-силно отколкото с образа на Мария Великов от „Любов“ поставя важния проблем за съдбата на твореца, който се е откъснал от живота на народа, който иска да твори изкуство в разрез с най-напредничащите идеи на своето време. Ето защо при бъдеща литературна и сценична трактовка този интересен образ би трябвало да се заостри не по-линията на опростачването и оманияването на Атински, а чрез акцентуването му като сложен трагичен образ, образ на не лишен от дарби творец, опропастил се, рухнал в края на краищата поради антинародната, античужденска линия на живот и творчество.

*

В една рецензия за „Щастие“ беше писано, че напрежението в пиесата се дължащо не на конфликтността, а на „много хитро и ловко сплетената в тъканта на пиесата интрига, а именно интригата около съдбата на Дамян“. Такова мнение показва пълно неразбиране на същността на пиесата „Щастие“.

Надали ще се намери свестен читател или зрител, който възмущавайки се само от това — ще спасят ли или няма да спасят Дамян — да остане равнодушен например към драмата на доктор Гаврилов, към възмущаващия процес на неговото идейно и нравствено възвръщане; към препреchenото от толкова мъки и страдания разкръпяване на Невяна; към силно и остро изобразената трагедия на Атински; към драматичните конфликтни взаимоотношения в неговото семейство, а всичко това пък като пряк резултат от най-големия социален конфликт на епохата, който тътне открай докрай в пиесата — конфликтът между два смъртно враждебни обществени лагера.

По-вярно би било да се каже обратното: че една от най-характерните особености на „Щастие“ се състои именно в това, че основната идея на автора се разрешава не толкова в заплитането и разплитането на някаква занимателна интрига, колкото в драматичната съдба на действащите лица, развиващи се към възход или към падение.

„Щастие“ е най-обобщаващата, най-синтезираната, бих казал, най-символната пиеса на Орлин Василев, на нашата драматургия изобщо. Нямаме ние друга пиеса, в която

героите, оставайки си живи хора, толкова широко да обобщават цели социални категории, а в съвкупност да дават ярката картина и да предават горещата, своеобразна атмосфера на една епоха. Рядък случай на пиеса у нас, в която сполучливо, органически да се съчетава жизнената правдивост с една подчертана проблемност. Дамян се спасява, Гаврилов скъсва с Шефи, Невяга с Атински, но това не са сюжетни линии в обикновения смисъл на думата и не те са най-интересното в пиесата. Най-важното са съдбите на героите по пътя на търсенето на щастие. Най-щастлив е Дамян. И тогава, когато лежи смазан, полумъртъв в кабинета на Гаврилов, той е най-щастлив от всички. Борбата за комунистическото щастие — ето душата на тази пиеса.

Малко е да се каже, че „Щастие“ е една конфликтна пиеса. Тя цялата кипи от конфликти. Това е някаква демонстрация на драматургическата конфликтност.

Последната, шестата картина е моментът, в който се разрешава не само основният конфликт, но и всички частни конфликти. Това е момент на генерално, бурно разчитане на всички сметки. Развитието на всяка драма стига до своя логически завършек, всяка ситуация логически се изяснява. Колебливите позиции се определят. Всяка борба, вътрешна или външна, стига до победа или поражение. Всички линии на пиесата водят до този естествен финал. В такъв, изпълнен с голямо напрежение конфликт, се разкрива като на длан дълбоко социалният смисъл на личните връзки и взаимоотношения в пиесата. Пред върховния критерий на социално-политическата борба и на дълга към народа излизат най-е и рухvat изкуствените, гнили лични, семейни, съпругески, синовни връзки и взаимоотношения. Децата се обявяват срещу изродения си баща. Те, представителите на новото поколение, органически чужди на фалша и лицемерието, задават палещи въпроси на майка си за нейната неестествена връзка с Атински — техния роден баща — когото те не уважават. Самите те, децата на Атински, водят в къщи Дамян — загубеното щастие на майка си.

За яркото изявяване на конфликта е от особена важност появата на Дамян, този спидичен, но с такова огромно значение за развитието на действието герой. Дамян не е просто един от някогашната славна компания. Той не е просто типичен образ на комунист. Дамян в пиесата се издига до символно обобщение. В негово лице се явява партията, която смазва с моралната си сила онези, които „са омърсили живота си“, която вдъхва кураж на слабите, но честни хора, която укрепва воите и сочи близката победа. В светлината на Дамяновата смелост, вяра, сила, принципност и чистота всеки от околните измерва извървяния от него път през тези двацет години, преценява стойността на поведението си, измерва моралния си и граждански ръст. Невяна смело разкъсва веригите на двацетгодишното си робуване с Атински и излиза на простор, на въздух. Гаврилов намира сили да разсече заплетения възел на противоречията, скъсва с порочния свят на Шефи и възроден се нарежда в редиците на борците, на хората с чиста съвест. През изтеклите двацет години някои от търсачите на щастие, поради страх от живота, са кривнали да го дирят по погрешни посоки и са претърпели тежки разочарования. Сега е дошъл Дамян, дошла е партията, за да рухнат пред нейната правда илюзорността и фалшът на всички други пътища за търсене и намиране на щастие. До него никога няма да достигнат, никога няма да го познаят хората от света на Шефи, на които Гаврилов е дал окончателно гръб. Никога няма да познаят това щастие и безнадеждно банкрутиралият Атински.

Динамичната, устремна линия на развитие и разрешение на основния конфликт е грубо нарушено от една картина — четвъртата поред — която стои като чуждо тяло в тъканта на пиесата. Трябва да се съжалява, че „Щастие“, която в композиционно отношение би могла да бъде забележително строино произведение, е разводнена и развълчана от тази картина, която е толкова малко нужна за развитието на основния конфликт — дотолкова, доколкото Невяна трябва да съобщи на отговорен партий функционер за положението на Дамян. Разбира се, една картина може и да не бъде тясно споена с главния сюжет на произведението. Тя би могла например да бъде една допълнителна илюстрация на атмосферата, която пресъздава авторът. Тя може да представя героите в някакви нови положения, с цел да бъде задълбочена тяхната характеристика. В случая обаче Орлин Василев не е успял нито в едно, нито в друго. Това, което виждаме в четвъртата картина, е доста слабо като събрание на една бойна група в най-страшните дни на съпротивата. Образът на Максим — старият партий функционер — не се е удал на автора. Ние разбираме стремежа на Орлин Василев — да направи всичко, за да избегне шаблона, да изнесе на преден план човешките черти на стария конспиратор. Отишло се е обаче в другата крайност — образът е добил мелодраматични оттенъци. На това уж много отговорно събрание на бойната група Максим дреме, пуца реплики в някакъв унес, след това пее „Ален мак“ и се рее заедно с баба Радка в социалистическото бъдеще. Четвъртата картина е чужда на самия стил на пиесата — динамичен, напрегнат, стремителен. Тя е единствена, която стои като прилепена отвън към стройната снага на произведението.

Без тази излишна картина „Щастие“ е наистина стройно произведение от гледище на драматургическото майсторство — най-зрялата творба на Орлин Василев.

В тази драма е преодоляна очебийната липса на композиционна завършеност, на последователност в развитието на характерите — слабости така характерни за „Тревога“. В „Щастие“ е прогонена до най-голяма степен декларативността, информативността, които развалят финала на „Любов“. В „Щастие“ повече, отколкото в другите драми, Орлин Василев разкрива една ценна особеност на драматургията си, една силна страна на творчеството си изобщо, която може би е на-яркият белег на неговата творческа оригиналност, на своеобразието на таланта му. Става дума за онова веднага биещо на очи единство на високи граждански размисли, на развълнувани търсения на правдата, на щастieto в живота с поезията, с патоса на истинското изкуство.

У Орлин Василев предварителният замисъл, ръководната идея обикновено рязко се откриват и даже леко могат да бъдат формулирани. Поради това него често го грози опасността от тезисност, от гол рационализъм, от преднамерено поставяне и разрешаване на проблеми. Работата е там, че в своите сполучливи творби писателят винаги смогва да слее в единство идеите, размислите с поезията — у него се получават именно развълнувани поетически размисли, художествено, поетично претворени идейни концепции. Ето защо, разсъждавайки, даже философствувайки за любовта, за щастieto, за живота авторът си остава в сферата на значителното, силно въздействащо изкуство.

Тази насока на таланта на Орлин Василев го тласка към силно обобщаване на образите. Орлин Василев е писател вътрешно, органически чужд на каквото и да било копиране на жизнената правда, което толкова често ни се представя за най-последователен реализъм. Неговият реализъм е силно извисен, много от образите му по своята обобщеност и синтетичност стават едва ли не символи на широки социални категории от хора. И ако не се почувствува поезията на такива образи, лесно би могло да се хвърли обвинение в схематизъм. Но поезията, на места високата поезия, на творби като „Щастие“, „Любов“, „Тревога“ е налице и тя, съединена, по-право, неотделима от неспокойната, буйна, търеща, хуманна размисъл на писателя, съставя най-отличителната страна на неговата драматургия, на творчеството му изобщо.

С драмите си „Тревога“, „Любов“ и „Щастие“ Орлин Василев зае челно, неоспорвано място в съвременната ни драматургия. С тях той спечели сърцата на многобройни читатели и зрители. Читатели и зрители обикнаха писателя за неговата остра актуалност, за смелостта му да извежда на преден план важни, вълнуващи широк кръг съвременни идейни и нравствени проблеми, за способността му да дава своите идейно-художествени решения смело, бойко, в остра завладяваща конфликтност, за високата идейност и благородна хуманност в трактовката на проблемите, за чистия, енергичен стил и език, накратко — за значителното художествено равнище на драмите му.



ПО ВЪПРОСИТЕ НА РЕАЛИЗМА

ОТГОВОРИ НА Я. ЕЛСБЕРГ — ЛЕНИНГРАД

Въпрос: Как да разбираме понятието **реализъм**? Възможно ли е и до каква степен е възможно правдивото отражение на действителността и в произведенията на изкуството, които принадлежат към други направления в изкуството?

Отговор: Под реализъм аз разбирам творческия метод и направлението, сформирали се в определени исторически условия и изменяли се по съществен начин в различните исторически етапи. На мене, както и на редица учени, се струва, че реализмът в Западна Европа се заражда за пръв път в епохата на Възраждането, като получава тогава своята най-мощна изява в творчеството на Шекспир.

Една от коренните отличителни черти на реализма се заключава в своеобразието на подхода към създаване на типичен характер. Като се освобождава от митологичните представи за човешката личност и воля, реализмът дохожда до изобразяване на характера в неговата най-дълбока индивидуализация, в неговото **саморазвитие**, докато в предшестващите епохи литературата, създавайки характери, излизаше от по-рано „дадени“ естетични норми, определящи от себе си идеалното, възвишеното, или безобразното.

Реализмът даде най-дълбокото и правдиво изображение на действителността. Но правдивото отразяване на действителността е присъщо и на нереалистичните литературни направления (затова е и нецелесъобразно понятието „реализъм“ да се употребява в смисъл на „жизнена правда“). Нима например нямаме правдиво отразяване на определени страни от действителността и на човешките преживявания в приказките и новелите на такъв писател като Тик? Възможно е обаче да се посочат и такива явления от изкуството, по своему оригинални, в които изопачението на действителността тържествува над частиците жизнена правда, потиска ги и унищожава (такива например са произведенията на Кафка, канонизирани от буржоазната ирационална и идеалистическа естетика; у Кафка изобразяването на страха и несигурността на малкия човек в своето съществуване при експлоататорския строй се превръща в проповед на духовно отчаяние, бесплодност на всяка борба против този строй). Разбира се, изясняване степента на правдивост на това или онова произведение изисква всеки път специален и внимателен анализ.

Въпрос: Приложими ли са принципите на социалистическия реализъм еднакво към всички родове и жанрове на художественото творчество? Какво влияние оказват националните културни традиции върху развитието на реализма?

Отговор: Социалистическият реализъм е по-нататъшен етап в развитието на реалистичното изкуство, възприел и продължил най-добрите традиции на цялото предишно художествено развитие на човечеството, включвайки и всичко най-добро от наследството на нереалистичното изкуство.

Относителното тегло на реализма, многообразието на неговите форми непрестанно възрастваха, особено в течение на XIX-XX векове. Достатъчно е да се назоват такива произведения като „Ана Каренина“, драмите на Ибсен, „Въстанието на анге-

лите“ на Анатол Франс, пиесите на Шоу, романите на Томас Ман, за да си представим широтата и вместителността на реализма. В социалистическия реализъм, ако разбираме под това световното художествено направление, което във всяка национална литература се проявява по съвършено своеобразен начин, при многообразието на теченията и формите се явява нещо много повече. В това отношение достатъчно е да се назоват такива имена като Горки, Маяковски, Шолохов, Твардовски, Брехт, Арагон, Лакснес, чието „Атомна станция“, според мен, притежава характерните черти на социалистическия реализъм.

Напълно вероятно е, вътре в социалистическия реализъм по-нататък да се оформят течения, чиито сигурност и названия сега съвсем не можем да предугадаем.

Въпрос: Какво е най-характерно за днешното състояние на марксистическата естетика? Какви са нейните най-важни предстоящи задачи?

Отговор: Струва ми се, че марксистко-ленинската естетика в светлината на задачите, поставени пред науката, пред теорията от историческия XX конгрес на КПСС, трябва преди всичко да преодолее абстрактността, догматизма, откъсването на конкретното изучаване и различните области на изкуството, от художествената практика.

Марксистко-ленинската естетика задължава по новому да се осветят всички спорни въпроси, поставени от естетическата наука на миналото, като се държи при това сметка за дълбокото своеобразие на историческата съдба на различните видове изкуства и техния съвременен етап на развитие.

Най-актуални проблеми в теорията на литературата, като част на естетиката, аз считам:

1) въпросите за изграждане на теория на литературата във връзка с проблемата за проследяване на историческите изменения на видовете, жанровете и другите категории;

2) въпросите за общите и вътрешно специфични закономерности на литературното развитие;

3) въпросите на реализма, в частност на социалистическия реализъм.

ОТГОВОРИ НА В. ГЛИГОРИЧ — БЕЛГРАД

Въпрос: Какъв смисъл, според Вас, трябва да се влага в понятието „реализъм“? Може ли и до каква степен може да се постига правдиво отражение на действителността и в онези художествени творби, които отнасяме към други литературни направления?

Отговор: Нямам намерение да се впускам в създаване на дефиниция на реализма. В реалистичното художествено творчество винаги съм виждал отражение на истината за обществото, живота и човека. Във взаимодействието между живия човек и живата действителност се създава основата на онова литературно течение, което наричаме реализъм. Животът се мени, следователно и това течение е обществено-политически обусловено — обусловено е от развитието на обществото и се развива в него, обусловено е следователно от развитието на знанието и умението изобщо. Днес не може да ни задоволи реализмът на XIX в., защото се е изменила структурата на обществото, а във връзка с това и психиката на човека. Реализмът е идеал, който непрекъснато се осъществява и непрекъснато се допълва. Той не остава само в рамките, в които са го поставили литературните историци. Реализъм откриваме и в произведенията, принадлежащи към епохата на романтизма.

Оправдание за реализма аз намирам в отражението на действителността, доколкото тя е от значение за човека. Всичко онова, което е човешкият род и е от съществено значение за неговия живот, се обхваща от реализма. Бих казал, че източникът на неговото художествено творчество се намира в благородните човешки стремления. В изкуството аз винаги търся човека, направен не само от кръв и месо, но и човека с душа.

В критическата си дейност винаги съм се противопоставял на онези произведения, в които се изтъква личното преживяване за сметка на общочовешкото, болезненото и животинското за сметка на благородното и хуманното, изкуствената схема и измамните видения за сметка на живота, за сметка на жизнената правда, за сметка на човека и обществото.

Въпрос: Какви по-съществени изменения в принципите на реализма е наложила съвременната историческа действителност? Какъв отпечатък дават националните културни условия върху развитието на реализма?

Отговор: Като се изключат някои общи и основни положения, съвременният реализъм не може да бъде уеднаквен с реализма на XIX в. Богатството на оттенъци в художествения метод, което повлече след себе си обособяването на различните литературни течения от края на миналия век, както и новите проблеми за защита на хуманизма и хуманността, придружени от забележителни открития, непременно ще създадат нов етап в развитието на реализма. Във всяка отделна страна перспективите за развитието на реализма, с оглед на посочените съставки, са до известна степен различни, а в социалистическите страни тези перспективи са вдъхновявани от новия, социалистическия хуманизъм. Ето защо писателите от различните страни имат за задача да разкрият неговите специфични черти. Само взети вкупом, като едно цяло, всички тези отделни моменти ще ни дадат относително пълна картина на нашата епоха и на нашите усилия да схванем и насочим тази епоха към победата на хуманизма и прогреса.

Въпрос: Как да се схваща творческата свобода в литературата? По какво се различават свободата от своеволието на творческата личност?

Отговор: Свободата на художественото творчество е първото условие за създаване на големи художествени произведения. Но свободата трябва да се схване правилно: не като самоволно натрапване на личното, индивидуалното, в разрез с обективната действителност. Според марксизма свободата е осъзната необходимост и дейност, обусловена от това съзнание. Свободата в изкуството е несъвместима както с администрирането, така и със своеволните и безотговорни схващания за основните задачи на изкуството.

Въпрос: Какво, според Вас, е най-характерно за днешното състояние на марксистическата литературна наука? Какви са най-важните ѝ предстоящи задачи?

Отговор: Според мен ето какво характеризира съвременната марксистическа теория на литературата: убеждението, че марксистическият метод е най-добрият и единствено правилен метод за разрешаване на литературните проблеми, често пъти се проявява като убеждение, че марксистическата теория на литературата е нещо напълно изградено и завършено. Обаче предстои още много работа, за да се изгради тази теория както от историческо, така и от теоретично гледище. От историческо гледище трябва да се направи преценка на всички домарксови литературни теории. От теоретично гледище трябва да бъдат поставени и разрешени всички литературни проблеми, и то не само в противовес на многобройните мистични и ирационалистически буржоазни теории, но и в противовес на някои лъжемарксистически уклони, насочени към предварително определяне на правилата, които художественото творчество трябва строго да съблюдава. Между тези уклони несъмнено спада и схващането, според което красотата — това било „нашият живот“, или пък, че при социализма можело да съществува единствено „оптимистичната трагедия“.

Въпрос: В какво се изразяват различията между реализма и модернизма в съвременната югославска литература и имат ли те идеологически предпоставки?

Отговор: У нас се водят дискусии върху различни литературни проблеми и литературни школи, въз основа на свободата на мненията. По тези въпроси ще ви осведоми Драган Йеремич, един от редакторите и сътрудниците на сп. „Савременик“, когото вече сте поканили да пише на тази тема.

ТВОРЧЕСКА АНКЕТА



ГАНКА НАЙДЕНОВА-СТОИЛОВА

В ТВОРЧЕСКАТА ЛАБОРАТОРИЯ НА ПИСАТЕЛЯ Д. ТАЛЕВ

Самонаблюденията на творческата личност дават най-ценните данни, чрез които можем да надзърнем в една област, недостатъчно проучена, и да поставим на здрави научни основи изследванията върху творческия процес. Книги като „Разговорите на Гьоте с Екерман“, „Дневниците“ на Фр. Хебел или „Моя живот в изкуство“ на Станиславски представляват богат източник колкото за изследователя на личното дело на тези творци, толкова и за учения, който иска да установи общите закономерности в творческия процес. Най-сетне такива лични изповеди на значителни творци са винаги здрава и силна храна за всяко младо дарование.

Редом с тези непосредствени признания на самия художник още през втората половина на миналия век в литературната наука се чуват гласове да се използват показанията на живи съвременни писатели. През последното десетилетие на XIX век се появяват вече първите анкети, които изхождат от експерименталната медицина и индивидуалната психология. Разбира се, тези изследвания остават в плен на идеалистическото схващане за личността, откъснато от конкретно-историческата ѝ зависимост.

Литературни анкети не закъсняват да се появят и у нас. Проф. Ив. Д. Шишманов и неговият ученик проф. М. Арнаудов, учени със завидна ерудиция и с правилно разбиране за значението на фактическия материал във всяка наука, предприемат няколко значителни опити за анкети с видни техни съвременни писатели. Първ проф. М. Арнаудов провежда такава анкета с П. К. Яворов и с П. П. Славейков през лятото на 1911 г.

Анкетата с П. П. Славейков¹ включва само две срещи с поета и остава недовършена поради неговото заминаване за Италия и скорошната му смърт. Същата участ има анкетата с П. К. Яворов², макар че обхваща значително по-голям материал от шест свиждания. Въпросите, засегнати и в тая анкета, безспорно не са могли да се разпрострат върху целия сложен комплекс от проблеми, които би ни представила една завършена психография на Яворов. Все пак тази анкета остава един от най-ценните източници за живота и делото на поета. В нея е запазено нещо от непосредствения начин на мислене, от темперамента и интимния глас на живия човек. Заслуга пак на проф. Арнаудов е, че запазва и самонаблюденията на творческия процес у друг негов виден съвременен лирик — Кирил Христов³.

През пролетта на 1915 г. проф. Ив. Д. Шишманов започва анкетата си с народния поет Ив. Вазов — едно дело, замислено и подхванато в голям мащаб. Богатите материали от тази анкета остават обаче необработени и нескрепени в онова цялостно изследване, което е съществувало в замисъла на големия учен — този път поради неговата собствена смърт⁴.

Извънредно ценен материал представляват в тая редица анкети непубликуваните „Срещи и разговори с Йовков“ на проф. Сп. Казанджиев⁵.

Този здрава и хубава традиция у нас обаче напоследък беше напълно занемарена. При това постиженията на съвременната марксистическа естетика и психология създават широка и сигурна почва за такива анкети. Научната психология ни дава възможност

¹ Проф. М. Арнаудов, Из живота и творчеството на Пенчо Славейков. Изповеди и показания на поета. Сп. Съвременник, 1921, г. I, кн. I.

² Д-р М. Арнаудов, Към психографията на П. К. Яворов. Съобщения на поета и наблюдения. Годишник на Соф. Университет за 1915 и 1916 год.

³ Непубликуваният ръкопис на тази анкета се съхранява в Института за българска литература при БАН.

⁴ Проф. Ив. Д. Шишманов, Иван Вазов. Спомени и документи. Под редакцията на проф. М. Арнаудов, издание на БАН, София, 1930 год.

⁵ Извадки от тях бяха печатани в „Литературен фронт“, г. XI, бр. 45 от 10. XI. 1955 г.

да погледнем на творческия процес от цялостния комплекс на личността¹, в изграждането на която се сформират и всички онези нейни взаимосвързани страни като мироглед, характер, темперамент, въображение, познавателни, емоционални, волеви процеси и пр., които участвуват активно в творческия процес. С личност човек не се ражда. Тя се изгражда като „съвкупност на обществени отношения“². Същото се отнася и до способностите, дадени винаги като една възможност за развитие, а не като някаква предопределеност. Анкетата трябва да се стреми да открие сложното диалектическо единство в сформирането на творческата личност и в развитието на творческия процес. При това тя трябва да има предвид, че работи с конкретен човек, който единствен, по думите на Белинский, „дава реалност и на чувството и на ума, и на волята, и на гения“³. Тъй като повече това се отнася до една творческа личност, която в художественото пресъздаване на действителността влага нещо неповторимо свое и творческо. Като се стреми да следи субективните пътища на мисълта и чувството, по които авторът е стигнал до своето дело, анкетата трябва да държи сметка и за обективните постижения в това дело. Тъкмо чрез съпоставянето на субективната насоченост на писателя и обективния резултат се разкриват основните закономерности в творческия процес на даден писател.

★

Нашата анкета с Д. Талев започна на 27 октомври 1956 год., когато се състоя първата среща в дома на писателя. Тя се водеше по предварително установен план, според който беше изработен и въпросникът. Разбира се, редът на въпросите не можеше да бъде спазен в абсолютна последователност, защото трябваше да се използва и самоинициативата на писателя и неговата склонност в някои моменти към по-интимни саморазкрития.

Д. Талев се отнесе с особена отзивчивост към анкетата. Съзнателен творец, той сам проявяваше склонност да се заглежда в поставените въпроси, да търси продължително и настойчиво в себе си всичко онова, което би допринесло за тяхното всестранно осветление. Макар че току-що бе минал една тежка операция, Талев показваше изключителна упоритост и работоспособност. Срещите траеха по 3—4 часа. Понякога цветът на лицето му се променяше и дълбоки сенки на умора лягаха по лицето му, но сам той искаше непременно да разясни подхванатия въпрос до край. И в самия начин, по който той се отнасяше към анкетата, се проявяваха някои от основните черти на неговата творческа индивидуалност:

„У мене има известна педантичност в отношението ми към всека⁴ работа — разказваше сам Д. Талев. — Искам до край да се изпиша. Взискателен съм и към работата на другите и когато видя у некого проява на небрежност, това нещо може да ме докара до вбесяване.“

Талев говори ясно, в тембъра му има звънка нота на метал. Той веднага се насочваше към сърцевината на поставения въпрос и го следваше в непрекъсната сложна нишка от пояснения, без да се отклони в друга посока. Правеше впечатление свежестта на неговата памет. Всички данни, които беше дал на неочаквано зададени въпроси, дори от времето на най-ранните му публикации, при проверка се оказаха абсолютно точни. В разказа си за миналото той си спомняше не само подробно случки и събития, но и имената на участващите в тях лица, възпроизвеждаше особености от техния физически и духовен образ, дори от начина на говора им.

Въпросите на анкетата продължаваха да го занимават и след нашата среща и в някои случаи след няколко такива срещи той се връщаше да дообясни нещо, останало според него бедно откъм доказателствен материал. Писателят се отнасяше с изключителна сериозност към задачите на анкетата. „Най-сетне аз съм писател и съм написал нещичко. Требва да се разясни как е създадено.“ Въпреки скромността, дори стеснителността на човека, творецът имаше ясно и определено съзнание за своето дело и може би тъкмо това съзнание му налагаше изключителното чувство на дълг пред съвременниците и потомството, с което се отнасяше към всеки въпрос, засягащ това дело.

Талев умее да разказва. По собственото му признание той е школувал това свое умение още като дете в народното сладкодумие. Когато разказваше някоя случка от детинството си, писателят я предаваше така майсторски, че тя се превръщаше в художествена импровизация. Той проявяваше особено живо чувство за хумор, макар че сам твърдеше: „Никога не съм имал желание да напиша хумористичен разказ. Привлича ме повече онова, което клокочи, което гори в душата на човека.“

¹ Вж. С. Л. Рубинштейн, Основы общей психологии, Москва, 1946.

² К. Маркс, Тезиси о Фейербахе, Госполитиздат, 1950, стр. 57.

³ В. Г. Белинский, Взгляд на русскую литературу 1864 года, Соч., т. III, ГИХЛ, 1948, стр. 662.

⁴ Непосредствено цитираните отговори на писателя са предадени по западно-българското наречие.

Планът на анкетата се установи в окончателен вид едва след първите десетина срещи с писателя, когато беше вече натрупан значителен материал и проблемите, извъни в едри линии, даваха възможност да се види общата канавка и мястото на отделните въпроси в нея. По този начин се очертаха четири основни дяла.

Първият от тях обхваща въпроси, засягащи изграждането на цялостната творческа личност. Проследява се всичко, което създава и влияе по някакъв начин върху тая личност, търси се постепенното развитие на отделните ѝ компоненти.

Вторият дял има за предмет самия творчески процес. Като се простира върху творби от различни периоди на творчеството на писателя, с конкретни въпроси върху творческа история, замисъл, сюжет, образи и пр., анкетата се опитва да установи специфичното в творческия процес на писателя Д. Талев.

Третият дял се спира върху работата на писателя по езиково-стилното дооформяване на творбата. Въз основа на допълнителни промени в текста на запазените ръкописи и на указания на писателя върху възникващите въпроси прави се опит да се установи доколко тези поправки са плод на езиково-стилно дооформяване или на нови творчески търсения в сюжет, идеи и образи. Към този дял спада и проблемата за нови преработки на някои творби.

Най-сетне четвъртият дял свързва въпросите от трите дяла на анкетата с обективно съществуващото творческо дело на писателя, за да се доловят вътрешните закономерни зависимости между субективната целенасоченост и обективния резултат.

*

Димитър Талев е роден¹ по собствените му указания на 1 септември (ст. ст.) 1898 г. в гр. Прилеп.

Още отначало се опитваме да насочим мисълта на писателя към такива биографични данни, които хвърлят по-пълно осветление върху неговия творчески път и тази линия се стараехме да поддържаме през цялата първа част на анкетата. Поставяме въпроса доколко Прилеп е влязъл в неговото творчество.

„Прилеп е типичен македонски град — отговаря Талев. — Впрочем по онова време всички македонски градове си приличаха. Приличаха си те и по своя външен вид, и по своя характер. Почти всеки град в Македония е разположен в малка котловина, заградена с планини. Приличаха си тия градове и по населението, по архитектурата на къщите, по бита в тех. Но имаше, разбира се, и известна разлика. В някои македонски градове като в Кукуш например, турците беха по-малобройни. В тех имаше по една турска махала. Може би, затова турците беха принудени там да бъдат по-меки, да се държат по-добре с раята. Характерно за Прилеп беше, че в него имаше много турци. При население около 14,000 души почти половината беха турци. Чувствувах се техното присъствие на господари. Между тях имаше и много лоши турци.

Друго характерно за Прилеп е, че той е един от големите градове на Македония. Жив просветен център, той е дал много от учителите в цялата страна — в Битоля, Скопие, Солун. Естествено, когато съм описвал в романите си просветната борба, аз съм имал предвид до голяма степен Прилеп.

Също отделни елементи както от външния вид на града, така и от неговия бит са минали в моите описания на македонския град. В „Железния светилник“ например се говори за два пазара — ат-пазар и житния пазар. Такива два пазара имаше в Прилеп. Говори се там и за часовник. А в Прилеп имаше голем стар часовник, майсторско дело по направата си. В Прилеп естествено съм имал възможност да почерпя най-много елементи от непосредствени наблюдения. Но същевременно трябва да подчертая, че когато създавах в романите си живота на един македонски град като моята Преспа, аз търсех да представя средния македонски град, търсех общото, характерното за той град. Затова съм се стремил да използвам тъкмо онова от Прилеп, което е общо ако не за всички, поне за повече градове. В Прилеп например имаше няколко турски махали. В повечето македонски градове, както казах, имаше само една. В моята Преспа има също една турска махала. Но много от нейния външен вид, от нейния бит съм наблюдавал именно в Прилеп. . .“

Да се установи това „много“ от непосредствените впечатления на писателя би било възможно само при конкретна работа с неговите творби. Затова този въпрос принадлежи вече към втория дял на анкетата, докато задачата на първия дял се ограничава да следи общите едри линии на взаимодействието в изграждането на творческата личност. От решаващо значение безспорно тук е семейната среда, в която тези взаимодействия са особено интензивни още от най-ранна възраст.

¹ Писателят има кръщелно свидетелство с печата на Българската екзархия, което се съхранява в архивата му.

Д. Талев се ражда и отрасва в семейството на занаятчията железар Тале Палисламов. „По майка аз съм стар гражданин, по баща — селянин, — разказва Талев. — Майка ми с целия си душевен строеж, така да се каже, представляваше за мене града, баща ми — селото.“

Писателят сам не пропуска да отбележи връзката между този факт от личната му биография със семейната среда на героя му Лазар Глаушев от „Железният светилник“.

Дядото на поета по баща придонял от полското село Светомитрани в Пелагония. Нищо от миналото на рода нито по бащина, нито по майчина линия не се налага в спомена на писателя. Интересен е само въпросът за прякора на дядото Палисламов, тъй като също наведжда към известни моменти от неговите последни романи. „Паликупа“ или „Палислама“ наричали прилепани придоншиите в града селяни, като в този прякор подчертавали известно пренебрежение към селския елемент. Когато Талев описва в „Железният светилник“ отношението на преспанци към новодошлия селянин Стоян Глаушев, един пример за това отношение писателят е имал и в прякора на собственото си семейство.

Бащата бил известен майстор-железар в града и околията. Наричали го затова майстор Тале. Прочути били особено секирите му. „Той беше типичен еснаф от оная епоха — разказва писателят, — честен, добросъвестен и много ученолюбив. „Учените ке възраст, учените ке отвъзраст“ — обичаше да повтаря той. И тази почит към науката у бащата не е била без значение за сина, както признава сам той в анкетата.

Майстор Тале посещавал за кратко време килийно училище, едва пишел и водел тефтерите си на смесица от черковнославянски и новобългарски. Честен патриот, но много сантиментален и мек, той не бил създаден за героични подвизи. Писателят си спомня, че когато веднаж турците арестували по-големия му брат, бащата плакал като дете. Налозите, които ВМОРО разхвърляла по членовете си, бащата плащал редовно.

Когато изказахме известни наши впечатления, че в образа на Стоян Глаушев от „Железният светилник“ се съдържа някои явни черти на сходство с образа на баща му, Талев решително отказа: „Не, не ми е дохождало никога на ум. В образа на Стоян Глаушев аз съм искал да създам типа на нашенския селянин. Той е по-друг от баща ми. Сантименталността, може би е обща, но у Стоян Глаушев има една плахост на новодошлия в града. Баща ми беше вече роден в града, той нямаше това чувство. Той беше мек, сантиментален, но и лют, избухлив, когато се разсърдеше.“

„Майка ми беше душевно по-богата от баща ми и решително по-силен характер“ — продължава разказа си писателят и трябва да подчертаем, че винаги, когато заговорва за нея иначе острият му поглед се залива от мекота и металичката нотка в гласа му се стопява в необичайна топлина. Така чухме да говори Талев само за майка си и за Македония.

„Човек със замах, с необикновена сила и храброст, с безкрайна, неутолена жажда за знание, макар и неграмотна“ — така рисува писателят образа на своята майка и той привежда като доказателства за тези нейни черти няколко случки от живота ѝ, врятели се дълбоко в неговото съзнание.

В образа на майка си писателят изтъква и една черта, свързана с нейния душевен строеж на гражданка: „У майка ми имаше подчертана политичност, усет към обноска, към известна етикеция. (Аз поддържам, че в нашия стар бит има етикеция). Все ще посрещне, ще изпрати с хубави думи — пък нали беше и сладкодумна, умееше да каже нещо хубаво. Имаше случаи, на празници, когато у нас се събираха много гости. Нашите бежа кумове и идваха много кумци. Майка ми умееше да посрещне, да ги нагости — имаме и необоходимите съдове за такива случаи — и аз чувствавах, че гостите си отиваха доволни. Тя притежаваше усет и за уредба в къщи — изобщо у нея имаше известна изтънченост.

Тя се стараеше да внедри и у мене този усет към изискана обноска, грижила се е да се държа добре на трапезата. Беше буден, светъл човек. Същевременно, както вече казах, ми е давала пример за смелост, за устойчивост в бедата. Много често в тежки мигове на живота съм си спомнял за нея. Винаги в нея съм чувствувал една здрава опора — морална и материална.“

Талев признава, че известни черти от нея са влезли в образа на Султана от „Железният светилник“. „Но — подчертава той, — **само известни черти:** нейната смелост, замахът ѝ, силата на характера. Иначе образът на Султана е много различен от майка ми. Майка ми беше по-нежна, по-топла, по-богата по душевен строеж.“

Тук писателят отваря една скоба, за да поясни своя творчески подход към действителността:

„Аз нямам прототип нито за един от образите на романите си. Те са създадени безспорно от много елементи на живота, но нито един от тях в своята цялост не съществува в живота такъв, какъвто е у мене.“

Майката на писателя, както имаме случай да установим от по-късни разговори, дава на творчеството му нещо повече от прототип на един образ. В нея той вижда нравствените контури на човешката личност. „Човешкото“ добива чрез нея своя конкретен образ. „Тя беше обичана и почитана от близки и далечни — говореше писателят. — Където се завърже възел, ще я викат тя да го развърже.“

Във всички прекрасни образи на жени и майки, които Талев създава в разказите и романите си, има частица от този образ на собствената майка, който според признанието на писателя е затвърдил у него увереността: „Жената по своята природа е по-благородна. У нея има големи творчески залежи. Тя е създала голяма част от народното творчество. Жената има по-дълбоко чувство за топлина, за онова, което създава хармония в живота“.

Тук трябва само да отбележим един въпрос, на който ще се спрем обстойно във втория дял на анкетата при разглеждане на творческия процес. Талев признаваше, че героите му, макар и да нямат прототипи, са съчетание на много елементи от живота, но винаги, когато се опитвахме да установим тези отделни елементи във връзка с някои конкретни хора, у него се надигаше някакво вътрешно противодействие, нещо се бунтуваше срещу тая дисекция на образа. Постепенно ни стана ясно, че това се дължи на неговото отношение към създадения вече художествен образ като към една индивидуалност, чиято жизнена сплав не се поддава на разлагане, защото в нея пулсира вече собствен неповторим живот.

Същото отношение проявяваше той и към собствената си личност.

На въпроса ни какви физически и духовни черти смята, че е получил в наследство от майка и баща, изобщо от семейство и род, Талев отговаря:

„В миналото на рода ми, както вече казах, няма нищо, което да спира вниманието. Били са всички най-обикновени, прости хора от народа. Физически решително приличам на баща си. По характер и темперамент съм некаква смесица между баща си и майка си. Впрочем в темперамента на хората от онзи край има нещо общо — известна припиреност, избукливост, известна горещина на чувството. Мъчно мога да твърдя за некакви определени наследствени черти, защото чувствавам да се преплита онова, което съм получил по наследство, с онова, което е въздействувало върху мене от страна на най-близките в обичуването ми с тях.“

За майка си писателят също твърдеше при друг случай: „Какво съм наследил от нея не зная, но сигурно — един добър пример.“

Влиянието на семейната атмосфера в годините на ранното детство е от решително въздействие за целия бъдещ живот на човека. Известно е какво тежко бреме ляга върху детската душа в семейства, гдето липсва хармония, какъвто е случаят например с писателя Гаршин. „Аз чувствавах, че майка ми и баща ми са уважавани, почитани — разказва Талев — при тях постоянно идваха хора за съвет и това създаваше у мене некаква гордост, некакво чувство на сигурност и спокойствие.“

С това чувство на спокойствие в семейството за детето отрано се свързва друго контрастно чувство за живота, който започва отвъд прага на родната къща.

Първите спомени на писателя, доколкото паметта му отделя нещо от здрача на ранното детство, са от Илинденското въстание. Тогава той още няма навършени 5 години. Прилеп, като голям равнинен град, не взема участие във въстанието. Но той е на 25—26 км от Крушево, гдето се развиват големи действия и тяхното ехо стига до Прилеп. Тези свои първи детски впечатления Талев определя с една дума — „тревога, едно чувство, което до скоро усещах съвсем живо у себе си винаги, когато си спомням за онези дни“.

„В нашата къща имаше една вътрешна стая, без прозорец навън. В нея се влизаше през друга стая и единственият ът прозорец гледаше пак към тая стая. Заприиждаха съседни, започнаха да носят вещи, вързопи и да ги струпуват в тази стая. Това трая почти една седмица. Минаваха със сериозни смутени лица, по които имаше също тревога. После нашите зазидаха с тухли вратата и прозореца и ги замазаха с пресна мазилка. Още виждам очертанията на тая пресна мазилка.“

Портата навън беше почти винаги заключена, всички имаха постоянната грижа да бъде винаги заключена. И все пак аз се виждам на отворената порта и надничам през нея към улицата. Там минава гъста тълпа от аскер, която тече, тече, тече. Мъже с черно облекло, с дълги бради отминават, стъпките им отекват нагоре по улицата и пак това чувство на тревога.

После изведнаж се виждам на горния етаж на къщата ни. Там имаме стая с прозорец, обрнат на запад към планината. Гледам през прозореца и във вечерния здрач далеч през високите тополи (в Македония има много тополи) на тъмния хоризонт виждам зарево. Аз не знаех какво е това и изведнаж в тъмнината зад мене се чува гласът на баща ми: „Крушово гори!“ Той беше влезъл навярно без да го забележа и гласът му прозвуча некак ненадейно. Като се обърнах, различих в здрача и други лица.“

Прагът на родната къща се превръща по такъв начин в раздел между два свята. Отвъд него започва несигурността, тревогата, в която детето долавя първите контури на робския живот.

В тази възраст, в която започват да се формират основните психологически черти на личността¹, а някои преживявания остават ярки следи в целия бъдещ живот на човека², тези ранни впечатления като че ли определят една основна насока в творчеството на бъдещия писател. Не случайно тъкмо те се отделят като първи впечатления от допира с външния свят.

От тревогата на тези детски години в паметта на писателя се пази и друг спомен: Студен ден. Чуват се гърмежи. Скоро узнават, че в града се води сражение. Турците открили двама войводи в една къща и ги оградили. Единият от тях, Шакир, бил много прочут. На края войводите се предали с надежда, че ще бъде пощаден живота им. Надвечер майстор Тале се връща в къщи и синът запомня добре въздишката му: „Ах, Шакир, изодоха го!“

Впрочем в къщата на Талеви детето диша твърде революционен въздух. Най-големият брат Георги, по-възрастен от писателя повече от двадесет години и учител в града, е член на ръководството на революционната организация. При него идват селяни от цялата околия, в къщата се правят обиски и арести. „Веднаж заварих в една стая у дома цела чета — разказва Талев. — Но у нас и децата беха посветени в тайната на революционната организация, знаеха, че трябва да пазят четата.“

В едно задно отделение на Талевата къща през тези години живее и Даме, слуга от училището и някогашен четник, чиито разкази действуват в същата насока. „Даме беше човек на организацията — разказва писателят. — Много често, като се навечеряхме, братята ми ме пращаха да го повикам. Макар че ме беше страх да мина през двора към онова отделение на къщата, дето той живееше, бързах да го повикам. Той разказваше интересно за сраженията, които е водила четата.“

Нашата съвременна психология подчертава, че подобен революционен въздух влияе най-много върху емотивността и въображението на детето. И действително, в крехката физика на бъдещия писател се развива чувствителност, твърде интензивна за нежното здраве. Детето често страда от главоболие. „Много сънувах. И сънищата ми беха винаги страшни, кошмарни — признава писателят. — Нервната ми система, види се, е била много изопната. Понекога избухвах в писъци посред нощ.“

Още в тази ранна възраст детето проявява голяма впечатлителност. Особено характерна е в случая и интензивността на въображението. „Вътрешната зрителна сила у мене е голяма, може би за сметка на външната — подчертава сам писателят. — Като дете съм извиквал цели сцени пред очите си и съм ги разигравал. Така се забавлявах: особено вечер. Метна завивката над очите си, котката мърка до мене и започвам да си извиквам цели сцени. По тоя начин съм си възпроизвеждал в картини и всички разкази на Даме за сраженията. И аз съм ги виждал като нещо действително.“

Нищо чудно, че понякога тези вътрешни образи и картини стигат още в най-ранна възраст до халюцинации. „Аз съм страдал много от това — признава сам писателят. — Преди да мога да си дисциплинирам въображението, често съм страдал от подобен род халюцинации.“

Талев си спомня следния случай: една вечер отива с баща си при болен съсед. Връщат се през комшулука в тяхната градина. Изведнаж детето се дръпва от ръката на баща си: „Видех как по една от стените минава човек и се прехвърля“.

Такива представи детето получава и посред бял ден. „Чуя ли за великден агне да заблеще, аз вече си представям в картини съдбата му, майка му и какво ли не още като жива действителност.“

В това „вътрешно зрение“³, както го нарича сам писателят, се съдържат първите наивни прояви на онези творческа работа на въображението, която ще се извършва по-късно у писателя. Сам той чувствава тази връзка: „Колко много ми помага сега това вътрешно зрение“ — признава той. Разбира се, както ще видим, тази способност минава през много и много степени на развитие.

Към тези ранни прояви, които ще останат от голямо значение за бъдещия творец, спада и една определена страст да слуша и разказва. Тая страст, която произлиза от изискванията на същото жадно, възбудено въображение, писателят смята, че е придобил от майка си:

¹ Вж. А. Н. Леонтьев, Психическое развитие ребенка в дошкольном возрасте, „Вопросы психологии ребенка дошкольного возраста“, АПН, М. 1948.

² Вж. Н. К. Крупская, Воспитание ребенка-дошкольника, Учпедгиз, М. 1939, стр. 12.

³ „Вътрешното зрение“ у Талев потвърждава Павловското учение за взаимоотношението между двете сигнални системи в художествения човешки тип, у когото преобладаващо значение има първата сигнална система. На този въпрос ще се спрем по-обстойно във втория дял на анкетата.

„Тя умееше да разказва. Разказваше така увлекателно, че аз я слушах захласнат. Но и другите така я слушаха. Вечер, се приседна до нея и „Хайде, нено, разкажи ми нещо!“ В Прилеп ние казвахме „нено“ на майка ни. Любовта на майка ми към разказа се превърна у мене в страст. Отначало обичах много да слушам, после започнах и сам да разказвам.“

Страстта на детето към разказа била толкова силна, че го карала към известни простъпки, за които получавал в къщи и наказания. Вечер той бягал от дома си и отивал в други къщи, дето се събирали да работят нощем тютюн или друго нещо, и се разказвали интересни истории. Веднаж детето така се прихласнало, че не се прибрало цяла нощ, а в къщи близките му се изплашили много: „Представете си, в турско време дете да не се прибере цяла нощ“ — подчертава писателят.

„Народното сладкодумие“ заляга в основата на творческите стремежи у писателя. „Народът притежава изкуството на това сладкодумие. У нас имаше големи майстори на разказа. Аз съм ги слушал, възхищавал съм се от тях и те са породили за пръв път у мене желанието — да мога да разказвам като тях.“

Когато детето се опитва за пръв път само да разказва, то се стреми да подражава на народното сладкодумие, а половин век по-късно авторът на „Железният светилник“ „Преспанските камбани“ и „Илинден“ признава пред нас колко много дължи неговият личен стил на това сладкодумие. И тук сякш се потвърждава още веднаж мнението на Горки, че всяко значително изкуство има корените си дълбоко в народа.

Впрочем, въпреки страстта си към разказа, детето не проявява отначало голяма склонност към книгата. Увличат го повече игрите на улицата.

„Требва да призная, — разказва Талев, — че до II отделение аз не обичах да чета. Бех лош ученик. Учителят ми Йордан Ацев беше другар на големия ми брат, идваше често в къщи. Беше съдържан, кротък човек, но един ден предизвиках гнева му. Това беше през учебната 1906—1907 г. В читанката ни за II отделение имаше един много дълъг и мъчен урок „Живко и сестричето му“. Вдигна ме учителят да го прочета, а аз: „Жи-жив-ко-ко“ — почнах да сричам. Учителят кипна и ми удари една здрава плесница. Помня, че беше среда, а среда и събота след обед не учехме. Учителят ни беше и библиотекар на училището и тъкмо през тези дни след обед раздаваше на учениците книги. Аз, разбира се, никога не се бех вестил. Сега той ми нареди да отида след обед в библиотеката. Той извади от рафтовете едно тънко книжле и ми го подаде. Прочетох го и в събота след обед взех друго. Продължих така и постепенно се пристраих към книгата. Започнах да търся и други книги — деверът на сестра ми имаше голяма библиотека и вземах редовно книги и от неговата библиотека. И мога да кажа — усмихва се Талев, — че тая плесница ме направи писател.“

Страстта към книгата завладява така детето, че вече осъмва над книгата. „Свия се при газената лампа и така чета до късна нощ, а понякога през късите летни нощи до разсъмване.“

В тая горещина на увлечението се проявява вече отрано една характерна черта на темперамента на писателя. Не бива да се подценява ролята на страстта, която определя волевата насоченост на човека. „Под страст се разбира ярко изразено активно емоционално състояние, силно влияещо на съзнанието и дейността на човека, което го овладява за продължително време, понякога за цял живот.“¹ Страстта е „съществена сила на човека, енергично стремяща се към своя предмет“², тя е едно от главните подбуждения към действие.³

Като такава действена сила възприема и сам писателят Талев тая своя страст към книгата в твърдението си „тая плесница ме направи писател“. Страстта към книгата се свързва у него скоро с другата страст — да разказва. Така отделните елементи се свързват в сложно диалектическо единство и градят постепенно личността.

„Постепенно, както казах — споделя с нас Талев, — у мене се зароди желание сам да разказвам. Всичко, каквото прочета, искам да го разкажа на когото. Чета много, чета до припадък Майн Рид и после събирам децата да им преразказвам прочетеното.“

Почти едновременно с тази жажда да разказва у детето се проявяват първите наклонности на едно творческо въображение. „Аз преразказвах прочетеното, но понекога, без да зная как, се увличах в свои построения и измислици.“

Сега вече книгите дават също материал за „вътрешно зрение“. „Като си затворех нощем очите, виждах ясно цели сцени от романите на Майн Рид, пътувах из джунглите, съзерцавах най-екзотични пейзажи от Африка.“

¹ Н. Д. Левитов. Вопросы психологии характера, М. 1952, стр. 37.

² К. Маркс и Ф. Энгелс, Соч. т. III, стр. 644.

³ Там т. XIV, стр. 667.

Когато започва да разказва съдържанието на прочетеното пред децата, неволно се намесват в разказа и картини от собственото „вътрешно зрение“ на детето. „Някои деца, които също бежа чели тези книги, забележаха тая моя склонност и започнаха да ме избочават в лъжа. Особено имаше един Ицето, много ме преследваше да ме избочих. А аз съчинявах и други истории — имаше у мене некаква потребност да измислям, може би, се дължеше на много четене.“

В тази непреодолима склонност към измислицата, колкото и присъща на децата изобщо в дадена възраст, се проявява вече страст, която надхвърля обикновените граници.

Може би, от една страна отношението на децата към неговите разкази, а сигурно и по-богатият вътрешен свят на самото дете, го карат да не намира удовлетворение в обикновените детски игри. „Все искаха нещо по-особено да играем. Обикновените игри на ашици, марки и пр. лесно ми досадаха. Затварях се по цели дни сам в двора, правех пушки, обикалях всички покриви. Но към обикновените детски игри немах вкус.“

Склонността на въображението към творчески построения се проявява особено ясно в училището.

Един ден Талев отива в училище и заявява на съучениците си, че е измислил кораб, с който може да се отиде на северния полюс. Описва им желязната му конструкция, как ще бъде натоварен половината с въглища, с остър нос, който ще разбива ледовете. Учителят влиза. Децата, може би, в желанието си пак да го избочичат, извикват веднага:

„Учителю, тоя пък се хвали, че е измислил кораб, с който може да се отиде на северния полюс.“

„Учителят ни Ацев — разказва Талев, — беше много интересен човек и добър педагог. Той веднага взе сериозен вид: „Кораб ли? Много интересно. Я го нарисуй на черната дъска!“ Благите му сини очи се спреха с доверие на мене. „Добре, добре, — каза той след като нарисувх кораба, — ти с тоя кораб нема да стигнеш на северния полюс, но хубаво е да мислите, да мечтаете за нещо големо, да извършите нещо големо...“

Тези думи на учителя се врязват така дълбоко в паметта на детето, че след половин век зрелият вече писател си спомня с благодарност за тях. По-късно, когато Талев разгърна творческия си път, за нас стана ясно, че животът ги е превърнал за него в една голяма истина.

Всеки случай детето действително мечтае упорито, а възбуденото въображение успява да превърне тези мечти във все по-ярка действителност именно чрез „вътрешното зрение“. Постепенно тая възбуда на въображението създава голяма напрегнатост на нервната система. Писателят си спомня за дни на прекалена възбуденост. „Извиках тоя свят, а после той те повлече. И все по-нататък, все по-нататък до изстъпление. Горещо ми е било. Изпотявал съм се.“

Напрегнатата емоционалност, усилената дейност на въображението в крехката физика на детето намират обаче щастливо противодействие в един здрав принцип на семейното възпитание — трудът. Твърде рано бащата го въвежда в своя железарски дюкян. „Той ме подготвяше еднакво за работник и майстор — разказва писателят. — Събота и среда след обед немахме занятия в училище и тогава аз редовно бех на дюкяна. Също и през ваканциите. Шом се наобедвам и веднага там. Нашите родители сметаха, че ако детето не работи, ще се изхайлази. Но и там ми беше интересно. Наблюдавах отблизо работата. Баща ми даваше и чук в ръцете, караше ме да духам на духалото. В тая работилница владееше хубава, творческа атмосфера. Особено в пазарни дни се събираше народ от целата околия.“

Наблизо в чаршията има и казанджийница, гдето детето също обича да се заглежда. Целия тоя живот на чаршията, така прекрасно пресъздаден в „Железният светилник“, писателят опознава добре именно през тези години. Той сам е участвувал в този живот, бил е частица от неговото пестро многообразие, общувал е с хората му. На въпроса ни дали по-късно е изучавал отново този живот, за да може да го нарисува с такава непосредствена сила, той отговаря: „Не. Впечатленията у мене са заседнали от тогава. После вече въображението е могло свободно да гради от запазените в паметта елементи на действителния живот“.

Изглежда, че бащата, който е гледал на физическия труд като на необходимост за възпитанието на човека изобщо, в дадения случай е целил чрез него съзнателно въздействие върху неговия характер. Писателят си спомня следната интересна случка: веднаж бащата го оставил да пази дюкяна. Било лятно време, всички калфи и цираци били на полето, в дюкяна нямало никой друг освен него и баща му. Като останало само, детето с присъщата си склонност се замечало. Почнало да мисли как ще направи много по-голям дюкян, във въображението му се мяркали машини. И така замислен в тия неща изведнаж бил изненадан от завръщането на баща си. „Добре ли пази дюкяна? — запитал го той. — Никой ли не дойде?“ — „Никой“ — отговорило детето. Тогава баща му казал: „Ела тук“ — и го извел навън, гдето на тезяха пред дюкяна били наредени на показ раз-

лични железарски предмети. Детето със страх видяло, че една част била изпразнена. По-късно то разбрало, че бащата искал да изпита по този начин бдителността му и на- рочно го оставил сам в дюкяна, а същевременно наредил калфи от съседни дюкяни да идват и вземат по нещо, за да разбере, дали синът му ще ги види.

В работилницата на баща си Талев получава не само непосредствени впечатления от самия занаят. Той навлиза в психиката на тогавашния еснаф с неговата упорита трудова дисциплина, честност и доверие. „Баща ми беше много добросъвестен и честен работник и може би тогава у мене се кали устойчивостта ми на труд. Аз никога не изоставям наполовина започната работа.“

Така трудовият принцип в простия железарски дюкян на майстор Тале закрепва волевата устойчивост и целеустременост у подрастващия писател и създава необходи- мото равновесие между емоционални и волеви качества. Нежното дете с крехка физика и напрегнат душевен живот постепенно укрепва в жилава, издръжлив юноша.

Трудовият принцип впрочем е бил една от характерните черти и на семейния бит в дома на Талеви. „Изобщо в нашата къща трудът се ценеше много — подчертава писа- телят. — Но това беше общо за всички прилепчани. Прилепчаните са много трудолюбиви.“

През лятната ваканция от I за II прогимназиален клас Талев чиракува и в чужд дърводелски дюкян. След ранната смърт на бащата (1908 г.) материална опора на семей- ството остава вторият му брат Алекс, търговец на железарски стоки. „Той ме държеше много строго — спомня си писателят. — През ваканцията ме изпрати да чиракувам в дюкяна на един свой клиент — дърводелец. Започнах с детски интерес към работата, но скоро разбрах, че мастойрът съвсем няма намерение да ме учи на занаят. Той ме пра- щаше тук-там, караше ме да мета, да нося вода. Всъщност бех слуга. Разтъжих се доста. Стоях няколко седмици и един следобед избегах.“

Въпреки душевното съзвучие с майката, което привързва отрано писателя по-силно към нея, той е дълбоко разтърсен от загубата на баща си. Скръбта по него е толкова голяма, че го подтиква да напише едно от първите си стихотворения. Редом с него пише и друго против турците. „Потик за тия стихотворения — разказва Талев, — получих от Вазов. Зацел се бех в некая негова сборка и знаей, че нещо особено ме трогна. Не раз- бирах още що е ритъм. Опитвах се да налучкам ритмичните думи. Наредих думите горе-долу в редове и преписах двете стихотворения в най-хубавата си тетрадка.“

Тези два напълно детински опита, каквито са правила много и много други деца, не са важни като показалец за началото на някаква творческа дейност. Но те са интересен документ все пак, че дори в подражението си на друг поет той посята да изрази лични свои преживявания. Има и нещо друго, което е особено съществено. Тук се намесва по собствено признание на писателя за пръв път една нова сила в неговото развитие — литературата. Още в този ранен досег с нея блесва една творческа искра — свидетелство за нейното по-нататъшно изключително значение в градежа на творческата личност.

По една случайност през същата тая 1908 г. Д. Талев има и първата си действителна среща с един български писател. През м. август в Прилеп пристига Българският наро- ден театър. „Посрещането на Българския театър — спомня си Талев, — се превърна във всенародно тържество. Театърът водеше със себе си и военна музика. В двора на учили- щето се събра много народ. Между гостите ми направи впечатление фигурата на един човек със строго, сериозно лице, цел отпуснат на бастуната си.“

„Това е поет“ — пошепва му негов другар Кирил Кузманов, у когото Пенчо Славей- ков е настанен да гостува — и фигурата и името на Славейков се запечатват дълбоко в спомена на детето. По някаква странна игра на случая Д. Талев се среща почти еднове- рменно с авторите на „Под игото“ и „Кървава песен“ — две творби, към които и днес той храни особена почит.

Колко голямо е за него значението от досега му с тях става ясно, когато три години по-късно в ръцете му случайно попада романът „Под игото“. „Бех във II клас на прогим- назията, — разказва Талев, когато открих в книгата на брат си „Под игото“. Обичах да се ровя там и току изведнаж намирам между тях такава книга. Тя беше една от забран- ените в Турция книги. И като я пипах, прочетох я на един дъх. После я разказвах страницата по страница на другарите си.“

„Под игото“ държи в плен години поред въображението на юношата. Когато през следната година преди изпита за III клас, учениците са разпуснати и излизат да учат на- вън, на полето, Талев им разказва пак страницата по страница Вазовия роман. Още една година по-късно в Солунската гимназия той пише под негово влияние първия си роман и когато го прочита на другаря си Крум Николов, последният възкликва: „Ами това е „Под игото“!“ С „Под игото“, както ще видим, са свързани и други случаи от живота и развитието на младежа през следващите години. „Ако има една книга, която е била мой учител в ранната ми младост, това е „Под игото“ — признава писателят.

„Под игото“, четено тайно, с всичкия примамлив вкус на забранения плод в една страна, останала да живее под същото иго, сред един народ, който води същите епически борби за освобождение, се свързва в дълбока вътрешна връзка с първите впечатления

на детето от тревогата на Илинденското въстание, с по-късните престрелки и гонения, с обиски в собствената къща и арести на братята му. Творбата на големия писател-реалист се слива с непосредствената действителност наоколо и първият поглед на бъдещия писател открива в литературата дълбоката правда на живота. Това са първи решителни познания, които запазват непосредствената си сила за цял един творчески живот.

По същото време Талев прави и втория си опит в поезията. Бил ученик във втори прогимназиален клас. Една нощ турците убили цяло едно българско семейство — майка с четири деца. Бащата бил в Америка. Едно от убитите деца било съученик на Талев в същия клас. Сутринта всички деца от класа отишли да видят нещастieto в къщата на техния съученик. Видели труповете, кръвта, ужаса и детските души били дълбоко потресени. Тогава целият клас решил да се измисли за този случай песен. Текстът бил възложен на Талев, а мелодията — на съученика му Петър Спасов.

Още преди да завърши учебната 1911—1912 година в къщи започва да се обсъжда въпросът къде да продължи образованието си. Големият брат предлага да го изпратят в Роберт колеж в Цариград. Надделява обаче становището на втория брат, търговеца, който смята, че там ще струва много скъпо. Най-сетне решават да бъде изпратен в Солунската гимназия. Един ден братът му подава да занесе някакво заявление до директора на училището. По пътя Талев го прочита. „То беше молба да се издаде свидетелството ми за III клас на името Димитър Талев“. Прякорът Палисламов, напомнящ за селския произход на бащата, е отстранен от името на юношата, който трябва да влезе вече в широкия свят. „Но аз и до днес съжалявам за него — признава писателят — в него има нещо хубаво, защото е свързан с народа.“

В края на м. август 1912 г. Димитър Талев напуска родния си град на път за Солун. Прилеп, с всичката романтика на своето минало, с героичните си борби по черковния въпрос, с първите впечатления от тихата семейна атмосфера и тревожния робски живот, с многоцветната картина от бита на неговите хора, ще отседне здраво в паметта на бъдещия писател, който ще посеща често към богатата съкровищница на този живот. Пред него е Солун, Битоля, Скопие, София, Стара-Загора, Загреб, Виена — низ от години на скитничество, понякога на глад, на войни, на вътрешно брожение, от което бавно и мъчително ще израсне съзнанието за едно призвание.

Зад него в Прилеп остава родната къща, майката и нейната винаги топла грижа — остава неговото детство.



ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ — ОТГОВОРИ НА ВЪПРОСИ НА СЪВЕТСКИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕД Д. Ф. МАРКОВ

1. Какви стихове съм писал преди увлечението в символизма. Каква е юношеската ми поезия?

Като всеки начинаещ поет (1903 — 1904), имах не една, а няколко тетрадки със стихове. Това бяха стихове в народен героичен дух, писани под влиянието на Ботев, Вазов, П. Р. Славейков. Малка част от тях можах да възстановя в сборника Стихотворения от 1954 година. В 1905 г. се прехвърлих от Пловдив в София с намерение да следвам и едновременно да се издържа със собствен труд. Тук останах при един познат съученик, който по-късно отнесе тия стихове със себе си и дълго време в провинциалните вестници срещам напечатани някои от тях с неговото име. . .

В 1905 година ми направи силно впечатление стихотворението на Пушкин „Вещий Олег“ в превод на Пенчо Славейков. Пушкин и Лермонтов станаха мои любими поети. Тяхната поезия беше от такова високо качество, че не можеше да се подражава. Почнах да я превеждам, отначало несръчно. В 1907 година четох превода на Лермонтовия „Демон“ пред студентска аудитория. Впечатлението беше насърчително.

Пушкин и Лермонтов съм превеждал обикновено при трудни обстоятелства (в ареста, на фронта, в болницата, в заточение), с чувство на любов и благодарност към техния гений.

Тук изниква въпросът: защо не съм останал верен на любовта си към поезията на Пушкин и Лермонтов? Как да се обясни моето и на други български поети от тоя период (1905—1915) увлечение в символизма?

2. Поетите-символисти бяха от беден и дребнобуржоазен произход. В София те се събираха кой без диплом, без служба, без връзки, изобщо без средства. Вечер замръкваша без квартира, изкарваша дребни пари от коректорска работа, преводи, рецензии. Ненавиждаха буржоазната обществена действителност, политическия разврат, царската камарила. Официалната критика не ги признаваше. Тя искаше от тях да сълазат „по-близо до живота“, т. е. да признаят буржоазната действителност и буржоазните идеали, които оставаха без апологети. За буржоазната критика (Н. Атанасов и др.) те бяха саможивци, „протестанти“, „свърхчовеци“. Възщност те бяха скромни хора, търсеха по-уединено място, за да останат незабелязани. Не се афишираха, водеха отчаяна борба за съществуване.

Нито един от нас не принадлежеше към буржоазните партии. Напротив, интересът ни към социалистическите партии (широки и тесни социалисти, особено към последните) растеше заедно с развитието на историческите събития. За нас беше празник, когато щяха да говорят на публично събрание Г. Кирков, В. Коларов или Благоев.

Вазовата поезия ни се струваше остаряла, шаблонна, шовинистична. Благоев и И. Бакалов я отричаха докато ние смятахме, че сме носители на нова поезия с по-съвършена форма и ново съдържание. Влиянието не само на Траянов и на Яворов, но още повече на френските и руските символисти тук играе голяма роля. Това влияние ни завари в началото на нашето поетическо творчество (20-22 години) и то беше според мен оправдано, като се вземе предвид липсата на голяма обществена сила (болшевишката партия и голяма личност (като Горки в Русия), които да влияят върху развитието на младите поети. Сектантското схващане върху литературното наследство като литература „буржоазна“, която подлежи на унищожаване, ние не можехме да приемем. Без да бяхме чели за отношението на Маркс и Енгелс към класицизма, към Балзак и реалистите от 19 век, на Ленин към Толстой и Горки, ние (разбирам и себе си) реагирахме срещу това схващане. Когато по-късно (след Октомврийската революция) тия дълбоки идеи на основоположниците на комунизма ни станаха известни, за нас вече нямаше причини да бъдем „в опозиция“.

И тъй, обективно другата символизъм като школа може да е бил в служба на буржоазията, у нас обаче това не може да се каже: българската буржоазия в този период не се интересуваше от поезия и изкуство, а от печалби и завоевания. Едва по-късно, след Първата световна война, тя сметна, че е неподготвена на идеологичния фронт и се помъчи да си създаде писателско ядро и литературни органи („Златорог“, „Завети“ и др.), обаче беше късно: фронтът беше вече зает от пролетарската и антифашистката литература, която през 30-те години взе доминиращо положение.

Субективно нашата, на символистите, поезия (разбира се, не на всички символисти) също не можеше да служи на буржоазията, щом обективно ние не бяхме с нея и не можехме да служим на нейните интереси. Тя засягаше лични чувства, природни картини, митологически легенди, не за да отвлече вниманието на читателите от обществените борби, а за да се запази от обществената поквара и да изрази презрението си към нерадостната действителност.

3. Дали съм се увеличал до периода на Първата световна война от някои трудове по философия и естетика, какви именно и какво е било тяхното въздействие върху мен?

В периода 1905 — 1912 аз се увеличах от философия (курсът на проф. Георгов по история на философията), като особено ме заинтересува античната гръцка философия и нейната близост с митологията. Философията на Платон бе особено привлекателна (теорията му за самостоятелния живот на „идеите“). Писал съм за него статия (в „Препореч“, 1910), в която се опитвам да се освободя от неговото влияние. Влиянието на Аристотел („Етика“, „Политика“) мога да смятам за по-трайно, заедно с интереса ми към съвременната философия. Струва ми се, че до Балканската война — между-сюзническата (1913) — в която участвах като редник, в мирогледа ми се кръстосват естетическо-идеалистически и демократически схващания. От тоя момент историческата действителност почва да ме тласка към отрезвяване от идеализма, към марксистическо обяснение на историята.

В моя роман („Детство, младост и война“) аз показвам как животът ми от първите съзнателни моменти се преплита с исторически случки, моменти и събития от обществено и национално значение и по-малко с лични преживявания. Оттук може да се направи заключение, че животът ме е научил повече, отколкото домашното възпитание, училището и книгите. Към този „пантеистически“ период се отнасят някои мои стихотворения („Върби“, „Блато“ и други), които отразяват идеята за „единство на всичко съществуващо“.

4. Кога започва у мен преходът от идеалистически блуждения към реално познаване на действителността? Първата национална катастрофа — 1913 година — ме убеди в несъстоятелността на буржоазната държава. Едновременно тя ни върна (пое-

тите-символисти) към народа и неговата съдба. Идеята за народа влиза вече в нашето творчество, макар и в не съвсем чист вид. Някои шовинистични тенденции могат да се срещнат дори у Смирненски. Обаче участието ни в Първата световна война беше решаващо.

Животът на фронта, броженето между войниците, военните съдилища, смъртните присъди ясно говореха за нова национална катастрофа. Всички я очакваха и никои не можеше да я предотврати.

Февруарската буржоазна революция в Русия постепенно убеди войнишките маси, че тя не може да донесе мир. Дойде Октомврийската революция. Декретът за мир още на втория ден след завземане на властта убеди поробените войнишки маси в силата и значението на революцията. Впечатлението от това събитие беше толкова силно, че властта трябваше да вземе извънредни мерки, за да го премълчи и прикрие неговите последици.

Що се отнася лично до мен, мисля, че никое събитие до тогава не беше ме развълнувало тъй дълбоко, както победата на Октомври. Аз си представях, че то означаваше края на всички мерзости, войни и грабежи, насилия и експлоатация на капиталистическата система с такава пламенност на въображението, че сега съм благодарен на съдбата за детето мога, пред 38-годишнината на Октомври, да кажа, че чувства, които ме вълнуваха тогава, са били резултат на правилно разбиране на историческите съдбини на човечеството.

Разбира се, идеалистическите останки все още продължават да съжителствуват с новото познание на живота, както къклицата не се изчиства лесно от пшеницата. Особено в поезията те продължават в известен смисъл и до днес. Но това не е ли присъщо на всички поети от нашето поколение? И наши и съветски? Ако щете то е богатство на опит в художественото творчество, особено по отношение на формата.

5. Запознаването ми със съветската литература (1920), на първо място с Маяковски и Блок, с Всенин и други поети, нямаше отначало този възторжен характер, с който посрещнах Октомврийската революция. Причината за това, струва ми се, не е трудно да се разбере. Още тогава преведох някои стихотворения от Казин. Колкото и да беше трудно да следя развитието на съветската литература от оня период (А. Толстой, Шолохов, Фадеев, Гладков, Федин, Леонов), при наличиността на фашистки терор, аз разбрах, че и тук ние навлизаме в нова епоха. Стана ми ясно, че мой дълг от сега нататък е защитата с всички средства на съветския строй и съветската култура, че за тази велика задача струва си човек да отдаде силите си и живота си.

Разбира се, като фар в тъмнината ми служеше творчеството и дейността на М. Горки, неговата борба с реакцията и борбата му за мир.

В началото на 30-те години аз вече живеях със съветската литература и нейните проблеми така отблизо, както с българската. Почувствах сили да стана не само неин ученик, но и неин глашатаят.

София. 10 септември 1955 г.



НЕИЗВЕСТНИ ПИСМА НА ЯВОРОВ ДО Д-Р К. КРЪСТЕВ

Този цикъл от писма на Яворов засяга един особено съществен момент от неговия творчески път. Годината, прекарана в Поморие, е време на непрекъснат творчески растеж. Тогава именно са написани и замислени някои от най-значителните творби на поета като „Калиопа“, „Арменци“, „Край огнището“, „Градушка“ и др. Анхиалските тетрадки на Яворов отбелязват почти всеки ден нови стихотворения, все нови и нови поетически замисли, свидетелство за необикновен творчески кипнеж.

Първата книжка на сп. Мисъл от новия век започва с „Калиопа“. Д-р Кръстев и П. П. Славейков проявяват вече личен интерес към новото блестящо дарование и с особена широта му дават заслуженото място в своето списание. Те влизат в писмена връзка с непознатия телеграфист, уреждат преместването му в София. Това щедро признание безспорно допринася за разцвет на творческите сили у младия поет. Според собствените му думи „през тази година, 1900, половината от червената сбирка „Стихотворения“ са написани. Същата година, на края, издадох сбирката. Вече преди появяването ѝ, в няколко месеца, аз станах най-популярния поет в България.“ (Д-р М. Арnaudов, „Към психографията на П. К. Яворов“, София 1916, стр. 25).

Първото от тези писма представя особен интерес за биографията на поета. То е отговор на възторженото писмо, с което за пръв път д-р Кръстев поздравява Яворов за лирическата поема „Калиопа“. Това първо писмо на д-р Кръстев не е запазено, но единадесет години по-късно поетът си спомня точната му дата, а навярно също така точно и съдържанието. „В това време — разказва той пред проф. М. Арnaudов — получавам една отворена карта, датирана от 26 декемврий, в която се казва приблизително това: — „Тази вечер другарите четохме вашата поема **Калиопа**. За оная не знам каква форма, за она не знам кой дъх. . . нашите най-сърдечни поздравления“. Д-р К. Кръстев отдолу. Можеш ли си въобрази ефекта на това? Ако Кръстев е направил нещо за мен, то е в тази картичка.“ („Към психографията на П. К. Яворов“ стр. 24).

После връзките на поета с кръга „Мисъл“ стават все по-близки: „... Но Кръстев не забравя вече да ми пише за всяко нещо, и не само да ми пише, но и коректура да ми праща. . .“ — разказва по-нататък Яворов (стр. 25). Всички тези спомени на поета се документират за пръв път именно чрез тези неизвестни до днес писма. Но тези писма разкриват не само интересни страни от отношенията на Яворов с кръга „Мисъл“. Те съдържат твърде много от вътрешния образ на младия Яворов с неговата изключителна скромност, която остава характерна черта за целия му творчески път. В тези няколко писма е запазен далечен лъх от младостта на един творчески живот, от самата творческа пролет на поета, в която младите сили неудържимо бликат и създават красивите любовни трели на „Калиопа“, ведра та утринна свежест на „Минзухар“, жизнения колорит в пролетната картина на стихотворението „Май“. Но тъкмо в това стихотворение началната майска картина се сменя от образа на отрудения селяк и от безкрайното „зло“ в живота на съвременното общество, както „Калиопа“ е последвана от изпитите, бледни лица на изгнаниците „Арменци“. Сред звъна на великденските камбани се чува стихийният бунт, в който селските маси се надигат у нас срещу десятъка. Яворов веднага е подет от революционната вълна и отразява възторженото си отношение към народните бунтове в стихотворението „Сизиф“:

Пазете се! И вижте. . . Не знаете ли страх?
Сизиф скала подига! — Къде ли ще помери?
И, ако той я метне, Олимп ще рухне в прах,
от тътен чак небето над нас ще затреperi. . .

Писмото на Яворов до д-р Кръстев от 21 май 1900 г. удостоверява за пръв път, че Яворов е изпращал това стихотворение на кръга „Мисъл“, гдето то е отречено като „тъмно отчасти“ и остава непубликувано поради твърде категорично изявената тенденция. Поетът е принуден да изменя пред покровителите си смисъла на своята творба, да го измества в индивидуален план, който вече напомня бъдещето му стихотворение „Нагоре към върха“ от „Безсъници“. По такъв начин тъкмо последното от тези писма разкрива зад външния примирителен тон зараждащите се дълбоки противоречия в отношенията на поета с кръга „Мисъл“ и в собствения му творчески път. Тук вече се заплитат първите нишки на една дълбоко конфликтна бъдеща драма.

Всички писма се публикуват по текста на оригиналите, запазени в архивния фонд на д-р Кръстев (Архивен институт при БАН).

1

Уважаеми г-н д-р Кръстев,

Понеже отсъствувах от Ахилео 25 дни¹, едва днес получих и четох отвореното Ви писъмце от 26 м. месец. Нека Ви изповядам — безгранично е неочакваното щастие, което ми доставиха тия няколко Ваши реда; — не намирам думи, с които да Ви благодаря. През миналата 99 г. изпратих в редакцията на „Мисъл“ много стихотворения, а малко от тях се напечатаха². И виждах аз, че доброжелател бди над труда ми като мълчаливо ми посочва слабите страни на моята работа. Защото, препрочитайки непоместените в „Мисъл“ стихотворения, аз откривах в тях до смешност слаби неща, които не се подават на преработване даже. А веднаж познатите грешки рядко се повтарят. Прочее с радост съзнавам благотворното влияние, което редакцията на „Мисъл“ има върху ми. И всякога с благодарност ще очаквам най-голяма възискателност спрямо нещата, които ще изпращам за списанието.

Като се ползувам от случая да изпратя преписаните наотделно няколко стихотворения³, някои от които може би да бъде одобрено за печатане, оставам

винаги признателен Вам П. Крачолов

Ахилео⁴, 19 януарий — 1900 г.

2

Уважаеми г-н д-р Кръстев,

Още в началото на месец декемврий, като ми се изпрати покана за записване абонати⁵, се помъчих да абонирам няколцина тук, ала желанието ми удари о камък. Ахилео, както и съседното градче Месемврия, е център изключително гръцки; само по правител. учреждения човек може да разбере, че се намира в България. Но и от 20-те души чиновници, заедно с 3 основни и 4 класни учители, нема нито един поне да пожелае и се абонира, защото всеки получава и чете само вестника на партията, към която принадлежи сам — и то може би само затова, че едни от такива вестници се изпращат безплатно, а други — че трябва непременно. . . И никой не получава никакво литературно списание; всички се оплакват, че средствата им са скромни — разбира се, когато работата се касае за нещо пътнo. Оставих чиновниците и се обърнах към учителите. В класното уч-ще ми казаха, че министерството „можелo“ да абонира библиотеката им, а в основното — че получавали „Учил. преглед“, „Учител“, „Съзнание“ и не помня какво още. Днес, в гостилницата, гл. учител ми поиска новата книжка от „Мисъл“. Казах му да чете „Училищен преглед“. Трябва да се признае, че е подвиг, който изисква не малка пожертвувателност, да се предприеме у нас издаването на едно добро литературно списание.

Напразно рових из тетрадките си да намеря нещо за пред хората. Нямам нищо друго освен вестникарски антрефилета в стихове и празни декламации вроде „Към морето“ и др., каквито не малко вече с една забележителна охота съм преписвал и изпращал на редакцията. По тая причина за сега нищо не мога да изпратя. Обаче смятам, че през идущия месец ще ми бъде възможно да пратя една лирич. поема⁶. Както виждате, Вашето скъпо за мене отворено писъмце не остана без последствие, при всичко, че добре знаа посланицата, какво, който много бърза, много рискува да се спъне. Ако „Милица“ не излезе сполучлива, кажете, че толкова ми стигат силите, а не — че не съм се старал да Ви не заставя да се каете за похвалата си относително „Калиопа“. Казвам това, за да се оправдая предварително, защото много се боя, че съмненията ми не са без основа.

Впрочем последната дума ще има моят колкото по-строг, толкова по-обичен „цензор“ господин Славейков.

Получих повърнатите 8 лева. Благодаря. Добре — че богу не е скимнало да направи прозорчета, през които да се гледа в душите ни. Инак вчера, след като получих писмото Ви, всякой, който ме срещнеше, би се пукнал от смях.

С поздрав

признателния Ви
П. Крачолов

Ахиело, 17 февруарий — 1900 г.

3

Уважаеми г-н д-р Кръстев,

Най-сърдечно благодаря г-ну Славейкову за бележките -уроци, които ми дава по случай „Милица“. Наистина аз бях почнал да разполагам с прилагателните в езика ни като някой княз с държавните съкровища, да разтягам педя-мисъл в километър-върволица стихове и т. н. Чиракът ще се старае да се възползува от упътванията на добрия майстор.

Едва смея да се обърна с благодарност към Вас за вниманието, което ми оказвате, защото ме мъчи мисълта, че не го заслужавам, а още повече, че надали ще смогна да го оправдая.

Срам ме е да говоря за „Милица“.⁷

Наизуст учих етюда⁸ за г-на Влайкова и проумях, че много малко нещо имам, че много нещо ми трябва. Подирях уроци и в другите етюди и критики, обаче музиката на езика ме накара да забравя за какво бях разгънал книгата; — при второ четене ще търся поука и в точките.

За второто полугодие на „Мисъл“ ще представя на благосклонните учители новите си упражнения.

Сега изпращам едно стихотворение „Минзухар“⁹, а за да не бъде празна втората страница на листа, прибавих и друго¹⁰, в което — за чудо на света — целувките... хвъркат, разбира се, дотогава, докогато крилата им бъдат опърлени от огъня, който ще огрее минзухара по-добре, отколкото го беше огряло слънцето.

С поздрав

признателния Ви
Яворов

Ахиело, 11 април — 1900 г.

4

Уважаеми г-н д-р Кръстев,

Повръщам стихотворението поправено¹¹. Доколко е сполучлива поправката на предпоследния куплет, в свързка с която направих малко изменение и в последния — не зная. В писъмцето си погрешно именувяхте „Минзухар“ — „Теменуга“; а дали не е по-добре „Теменуга“? Редакцията ще реши.

Ще нарека април месец ялов, защото сега не мога да изпратя повече от едно стихотворение — „Великден“. Никакъв що-годе по сърце сюжетец ми не попадна. Ако цялото стихотворение „Великден“ — или по-голямата му част — не е лошо, бих молил да ми се кажат с едно отворено писъмце номерата на стиховете, които трябва да се поправят.

Чета руски. Имам Пушкина, Лермонтова, Некрасова и Надсона¹². Миналата година си доставих около 20 томчета от „Bibl. Nationale“¹³ — съчинения на франц. поети, но не ми остава свободно време да уча езика.

С поздрав
признателния Ви
П. Крачолов

Ахиело, 28 април — 1900 г.

Уважаеми г-н д-р Кръстев,

Моето съгласие¹⁴ да бъда преместен близо до голям град, за да се ползвам от всичко добро, което може да ми даде такъво едно място, и да имам повече време за поволна работа? Че това винаги ми е било едно желание, една мечта, осъществимостта на която ми се мяркаше като далечна възможност. Сега ми е първи път, дето чувствавам недостатък от силна дума за дълбока благодарност.

Доколкото ми стигне сила, ще се старая да преработя посочените места в „Мечта“¹⁵ и „Великден“. Това многоглаголство. Когато работя, като че ли някаква мания ме обзема непременно да напълня втъплено число строфи. Дано туй е всичко друго, но не и стихоплетство, защото тогава лошо, че няма спасение.

„Сизиф“¹⁶, „народът“, е осакатен в самия си зачатък, че, тъй да се каже, идентифицирах съдбата на единичата с участа на множеството. А животът на личността мен се вижда в повечето случаи малко сизифовски: догробен труд, съпрежен с всевъзможни физически и морални самоизтезания — догробно търкаляне на огромния камък, уж да бъде закрепен наврх урвата, гдето може да се почине (ако това е искал Сизиф) — да се постигне малка възможност за едно относително спокойствие — и щастие, след уморителен живот — стръмен път. А по волята на боговете — по наложителността на условията, не се събират двата развързани края, или пък — тъкмо бъдат кръстосани и остане да се направи възела, биват по нещастна случайност изтървани и — от дългогодишен труд не остава нищо — камъкът пак лежи при полите на урвата. И на всичко това, макар много косвено, съм направил причина „духовната слепота“, невежеството — нещо, което не може да се твърди сериозно, защото ще значи — да се смесват следствия и причини. По-нататък вече следва краят, който отговаря на фалшивото начало.

Един приятел ми изпрати последните две книжки на „Звезда“. При четене на бележките, особено в кн. V¹⁷, изпитах същото чувство, което изпитва човек, когато се срамува за другите; че там има неща, казани току тъй — само да са казани, защото могат да се наредят хубави думи. Разбира се, не мога да не оценя благородната цел на автора, чийто са бележките, но все пак критики от подобен род не са препоръчителни, защото, ако човек има по-слаб ангел, могат да му подействуват като отрова, вместо като подкрепителна напивка.

Признателния Ви
П. Крачолов

P. S. Преписана на отделно, изпращам нова IV строфа за „В-ден“¹⁸, ако е удовлетворителна, моля да се постави пред старата в коректурата знак плюс, ако ли не — един голям минус, за да се опитам в друга.

гр. Ахиело, 21 май — 1900 г.

Същия

*

1. Както става известно от новооткрити документи, Яворов заминава за Чирпан внезапно на 25. XII. 1899 г., защото получава известие за смъртта на зетя му Д. Антонов и от там иска продължение на отпуска си поради заболяване (Вж. материалите в Яворов архив).

2. През 1899 г. в „Мисъл“ са отпечатани следните стихотворения на Яворов: „Свърнах стадо, пиле Радо“ (кн. I, стр. 50 в „Албум от лирически песни“); „Като звездица светла...“ (кн. II, стр. 187—188 в „Албум от лирически песни“); „Сънувах те...“ (кн. IV, стр. 388); „Буря“ (кн. V, стр. 504); „Пролетна песен“ (кн. VIII и IX, стр. 177).

3. Тези стихотворения са били сигурно „Арменци“ и трите „Есенни мотиви“ („Дни, намръщени, мъгливи“, „Мъгли и дъжд...“ и „Духна вятър от усой“).

4. Яворов редовно пише вместо Анхило — Ахиело. Тази форма тогава се среща и в пощенските печати на писмата.

5. Абонати на сп. „Мисъл“.

6. Яворов е започнал да работи над новата лирическа поема „Милица“ след 19 ануари 1900 г., окрилен от успеха на „Калиопа“. Връзката с този успех ясно прозира зад самите думи на поета: „Ако „Милица“ не излезе сполучлива, кажете, че толкова ми стигат силите, а не — че не съм се старал да Ви не застава да се кае за похвалата си относително „Калиопа“...“

7. Поемата „Милица“ остава неотпечатана. Няколко месеца по-късно вече в София Яворов се засма отново с нейната обработка. В първата си сборка („Стихотворения“, Варна 1901 г.) Яворов публикува тази нова редакция под заглавие „Етюд“ (стр. 40—46). В критиката си на първата сборка на поета д-р Кръстев не забравя да изтъкне между слабите страни на Яворовата поезия и поемата „Забравена“: „... Но фалшивите тонове („Забравена“) — пише той, — никой не видя и не чу...“ („Мисъл“, г. XII, 1902, кн. XI, стр. 624).

8. Става дума за етюда на д-р Кръстев върху Т. Г. Влайков „Веселин като беле-трист“ от „Етюди и критики“ (издава Т. Ф. Чилев, София, 1894, стр. 184). В архива на Яворов се пази един екземпляр от тази книга с автографа на д-р Кръстев: На автора на „Калиопа“ д-р К. Кръстев, София, 7. IV. 900. В съдържанието на книгата тъкмо този етюд „Веселин като беле-трист“ е отбелязан от Яворов със знак тире.

9. Яворовото стихотворение „Минзухар“ е отпечатано заедно с „Есенни мотиви“ в „Албум от лирически песни“ („Мисъл“, год. X, кн. V, май 1900, стр. 260).

10. Това „друго“ е било сигурно стихотворението, записано в Анхиалският бележ-ник (№ 1) на поета по дата най-близо до „Минзухар“. Датата 22. III. 1900 стои под едно непубликувано до днес стихотворение, което и по съдържание отговаря на беглите данни, отбелязани от поета в писмото му до д-р Кръстев:

Минува полунощ. Луната
блести усмихната, лъчиста.
И на прозорци на стъклата
акацията гъстолиста
хвърля сянка треперлива,
сянка чудна сякаш жива.
А в стаичката полутъмна
се млада девойка спотаява...
И ту въздиша с огън пълна,
ту шепот тих се там раздава;
ту целувчица крилата
хвъркне, стресне тишината...

11. Поправката не може да се отнася до стихотворението „Минзухар“, защото още първият ръкопис от 28. II. 900 г. не показва никакви изменения от печатния текст. По същите причини тя не се отнася и до трите „Есенни мотиви“ отпечатани едновременно с „Минзухар“. Много вероятно е тази поправка да засяга другото стихотворение, изпра-тено заедно с „Минзухар“, което остава неотпечатано.

12. Съчиненията на Пушкин, Лермонтов и Некрасов Яворов си набавя още като телеграфист в Чирпан. Те са запазени в библиотеката на поета: А. С. Пушкин, Соци-нения, полное собрание в одном томе, С.-Петербург 1894; Сочинения М. Ю. Лер-монтова, полное собрание в одном томе, С.-Петербург 1895; Полное собрание стихо-творений Н. А. Некрасова в двух томах, пятое издание, С.-Петербург 1890. Стихо-творенията на Надсона не са запазени.

13. Bibliotheque Nationale започва да излиза в Париж през 1865 г. и продължава до 1905 г. В поредиците на нейните номера излизат не само някои от най-значителните творби на френската литература, но също известни произведения на другите литератури. В Яворовата библиотека е запазен само № XXIV от тази библиотека, който съдържа Гьотевия „Вертер“ (Goethe, Werther, Trad. d'Aubry 1900).

14. Яворов пише това писмо в отговор на едно също неизвестно до днес писмо на д-р Кръстев от 16 май 1900 г. „Исках да Ви питам, — пише Кръстев, — не би ли ис-кали да напуснете Вашия затиен край за някое по-питомно място, защото вий имате нужда не само от природа, но и от хора... Вашият шеф, Стоянович, е наклонен да Ви даде някое по-добро място, дето да няма и мн(ого) работа, за да поработите над и за себе си, за таланта си. Не бих Ви желал да бъдете в някой от „големите“ наши градове, но близко до тях, за да се ползвате само от доброто им, от книгите им, хората им. Ако нямате нищо против, пишете ми да говоря със Стоянович.“ (Оригиналът от писмото се пази в Яворовия архив, а черновата — в архивния фонд на д-р Кръстев).

15. Отнася се до забележката на д-р Кръстев в споменатото писмо: „Мечтата е добра, ако и да е многоглаголив (особено V стрфа).“ Яворов действително изпраща нова редакция на тази строфа, с която стихотворението се публикува.

16. В същото писмо д-р Кръстев пише за стихотворението „Сизиф“, изпратено заедно с „Великден“ и „Мечта“, но останало непубликувано: „Сизиф е напротив тъмен отчасти, може би защото не е точно митическия Сизиф, но повече от неопределеност в отношението Ви спрямо „народа“. За да проверя, разбирам ли Ви добре, опитайте се в проза, ако обичате, да разясните в какво точно виждате паралела между Сизиф и народа и какво сте искали да кажете.“ Пояснението, което Яворов дава, е от особено значение, за да разберем отношенията, които се създават между младия поет и неговите покровители. Яворов безспорно не е искрен в твърдението си, че „Сизиф“, „народът“, бил осакатен в самия си зачатък, защото идентифицирал съдбата на единицата с участието на множеството. Неговият „Сизиф“ е същият образ на народа, който познаваме вече от „Пролетната жалба на орача“ и „На един песимист“ — трудовият, безмилостно ограбван народ, който добива нова борческа отсянка, хвърлена от селските бунтове срещу десетъка.

17. Ю. С. Маринополски пише два отзива за Яворов в кн. IV и V на сп. „Звезда“. Става дума за втората критика (год. I, кн. V, май 1900, стр. 312), в която Маринополски изтъква: „... Няма поет в България, който с такава сила да пленява духа както П. К. Яворов. Ако младата наша надежда окрепне, ний ще доживеем да видим благородните български сърца сгряни от един огън да се преливат от едно чувство — състраданието, що тъй обилно се лее от стиховете на поета.

Тази е най-голямата надежда, която възбужда нашата поезия.“

18. В цитираното вече писмо д-р Кръстев пише: „Вашият „Великден“ съвсем не е Ваш в последната строфа: иска, струва ми се, малко други финал — пак чувство на тъга и безвъзвратност, но не тъй поантирано, изречено, а по-неясно, чисто чувство, в присъщата нему неопределеност.“

В отговор на тази критика Яворов изпраща нова редакция на последната строфа от „Великден“, с която е публикувано стихотворението в „Мисъл“.

С ъ б щ а в а : г а н к а н а й д е н о в а - с т о и л о в а



ГОДИШНИНИ

ГОЧО ГОЧЕВ

ПОБЕДА НА РЕАЛИЗМА

През декември миналата година нашата страна чествува стогодишнината на родния театър. В столицата тая бележита годишнина можеше да бъде ознаменувана навярно и по-тържествено, да видим от сцената в скъпи за всички ни образи най-изтъкнатите представители на съвременния ни театър. Бяха дошли толкова много чужденци, видни театрални дейци на своите страни! Високата оценка, която те дадоха на това бележито столетие, заслужаваше малко по-друг юбилей. В юбилейната постановка на „Иванко“, с изключение на П. Герганова, не бяха използвани най-големите наши артисти. А празникът задължава към такъв подбор... Навярно текущите грижи на театралното всекидневие, когато всеки е зает повече със себе си, неволно подцениха тържеството... Но понякога огорчението е спътник и на най-светлите ни дни.

Всичко това, разбира се, не може да помрачи в съзнанието на народа уважението към делото на българския театър. Българският народ тачи делото на своя театър, който в продължение на много десетилетия буди у него най-светли мисли и чувства. Обича народът своя театър, защото бе спътник в неволите и радостите му... защото в най-мрачните години на фашизма не искаше да предаде своите борчески идеали.

★

Петвековното робство забави нашето обществено и културно развитие. Веригите на феодализма гнет, на безправиято не позволиха пълното разгръщане творческите сили на народа. Само в народната песен и танци, в изкуството на резбарите и майсторите-зидари народът ни показа една част от своя творчески гений...

Но идва българското Възраждане. Това са години на бурен подем не само на ико-

номическия и обществено-политическия живот, но и на националната ни култура. Още първите нейни прояви имат подчертано обществено-революционно съдържание, свързани са с великата идея за освобождение на народа.

Зората на българския възрожденски театър не блести с гения на Ботевата лирика, с реалистичната дарба на Караеловата белетристика и публицистика... Преди сто години това изкуство беше в пелените си, — съвсем сурово, примитивно, не почувствувало благотворното влияние на едно специално образование. Освен това театралното изкуство иска своя специална техника, сграда, други удобства... Но всички тия и много други сериозни препятствия, свързани с най-ранното развитие на българския театър, не му попречиха още в първите дни той да стане сериозна обществена сила, да намери своето достойно място в политическото и художествено възпитание на своя народ... Закаждиялата за честно, пламенно слово народна душа, характерът на самото изкуство — непосредствено и силно, защото е изкуство на живия човек — актьора, ентусиазмът на първите пионери, всичко това определя голямата идейно-естетическа роля на възрожденския ни театър. Той влиза в бита на народа като една необходимост. Вдъхновени от неговото слово, младежите почват да леят куршуми в къщите на родолюбците, скрити от погледа на онбашията, от шпионските очи и уши. Наивитетът в изразните средства на първия театър не му пречи да възпламенява душата на роба. Този наивитет е бил закономерност за първите стъпки на едно ранно развитие. Но на културата на първите пионери, на Пишурката, Добри Войникова, Сава Доброплодни биха могли да завидят немалко съвременни наши театрални дейци!

Идва Освобождението, после бурни политически борби, нещастни войни и кървави въстания — до окончателната победа над силите на мракобесието. . . През тия десетилетия, наситени с атмосферата на горещи политически страсти, в българския театър се води постоянна борба между реалистичните демократични тенденции и антинародните, упадъчните. . . Пътят на българския театър през тия десетилетия е път стръмен, противоречив и героичен. Той отразява неспокойния дух на общественото ни развитие, острите противоречия в обществените, морални и естетически възгледи на обществото. . .

Всеки по-значителен период от време поставя на пътя на нашия театър неизбежни, най-разнообразни трудности — от безогледната цензура, репертоарната безпътница и модернистичните увлечения на някои режисьори до материалната несигурност за утрешния ден, до страданията на едно тежко съществуване. Би било наивно да сметнем, че буржоазната държава, особено в периода на фашистката диктатура, би позволила на театъра да бъде винаги гласатай на революционните идеи, да подкопава от своята сцена устоите на господстващата класа. . . Би било също така наивно да сметнем, че трудностите за развитието на театъра идват само и пряко от властта, че идейно-естетическите принципи на буржоазията не се споделят и от някои театрални дейци. Такова отношение би означавало да откъснем идеологията от нейните конкретни носители в различните сектори на културата и изкуствата. Историята няма да отмени пакостната роля на ония театрални дейци, които съзнателно водела театъра по друмища, чужди на неговото предназначение, искаха да отклонят вниманието на трудолюбивите хора от първите боеве с експлоататорите. В театъра като в огледало се отразяват обществените настроения. Но тая всеизвестна истина не ни задължава механически и примитивно да пренасяме в театралните явления законите на класовата борба. Историкът, който по-задълбочено и по-подробно ще разгледа сложния и противоречив живот на българския театър, не може да не обърне внимание на своеобразния характер на редица театрални прояви, на особените причини, които определят едно или друго театрално явление. . .

Така, би било резултат на примитивно вулгаризаторски подход, ако поставим под един и същ знаменател всички формалистични увлечения на режисьорите, ако изтъкнем едни и същи мотиви за тия явления. Това би означавало да поставим знак на равенство дори в субективните намерения на един Гео Милев и на най-упоритите привърженици на реакционното изкуство у нас.

Непосредствено след Европейската война Гео Милев бе увлечен от модернизма, той и като режисьор плати данък на някои упадъчни течения в изкуството. Но в своите антиреалистични театрални постановки Гео Милев искаше да изрази своя бунт против сковаващите (според него) форми на натуралистичното изкуство. Чрез сценични решения, чужди на реализма, Гео Милев и някои други прогресивни творци смятаха, че служат на революционните идеи, на напредъка. Цялата художествена и политическа дейност на тоя голям наш писател и театрал говори за една честна творческа натура. . .

Съвсем други са случаите с постановките на ония режисьори, които **съзнателно** искаха да служат на буржоазната идеология. . . Едни режисьори подбираха пиеси явно реакционни, в съдържанието на които можеха най-пълно да осъществят своите погрешни художествени схващания. Други правеха своите опити и в съдържателните, смислените творби. А често пъти, и това е една от типичните особености за нашия театър, възгледите и на едните, и на другите срещаха сериозна съпротива в реалистичната практика на актьорите. В немалко постановки виждаме очевиден противоречие между погрешния замисъл на режисьора (за него можем да съдим от декоративното оформление, от някои странни мизансцени, чужди на логиката на психическия живот, от намесата на самоцелни ефекти и пр.) и правдивия, естествен органичен живот на артистите.

Противоречивият път на българския театър, тежката борба на реализма с всички чужди нему прояви още по-ясно се откроява, когато се поровим в театралните протоколи от миналото и се запознаем с репертоара на нашите драматически театри. В репертоара най-пълно се открояват идейно-политическите и естетическите разбирания на една или друга среда, на управляващата класа и на силите, които ѝ противодействуват, най-силно се чувства постоянната борба между прогресивните и упадъчни тенденции. Наистина в подбора на едни или други пиеси често пъти се намесват и финансовите затруднения, някои кадрови проблеми и пр. Нерядко поради малките и неподготвени театрални състави, поради невъзможността да се направят костюми и декори за сложните класически пиеси и особено поради извънредно недостатъчното време за подготовка на една пиеса, прогресивните театрални дейци бяха принудени да играят и мелодраматични произведения, леки фарсове, произведения обикновено с малко действащи лица, с една обстановка. . .

Тия само няколко примера говорят колко внимателно трябва да пристъпваме

при изследването на театралния ни живот.

Без да навлизаме в специално проучване на тия въпроси, ние трябва да отбележим най-характерната особеност в нашето стогодишно театрално развитие: в борбата на двете тенденции, които най-ясно личат в репертоарната политика, побеждава реализмът. . . На българска сцена са играни немалко блудкави, безсъдържателни пиеси, пиеси или с леко сензационно съдържание, или с подчертано повинистични настроения. Немалко автори имат претенциите на социални писатели, но в разрешаването на социалната проблематика те проявяват или непроситм наивитет, или съзнателно изопащават живота. „Кондукторката на спалните вагони“, „Златният кинжал“, „От Дунав до Бяло море“ — са една съвсем малка част от тая немалка поредица от безидеен репертоар.

Но на наша сцена се играят всички безсмъртни творби, които е създала старогръцката, западноевропейската, руската и нашата българска класическа драматургия! И театралната история, когато изследва противоречивия път на родното изкуство, без колебание подчертава победата на реализма. Лошият вкус, слабите пиеси в репертоара, колебанията в метода — от формалистичните увлечения до примитивния натурализъм, всички тия явления съществуват в столетния живот на българския театър. Те забавят неговото развитие, смущават ясният му път. Но споменът от въздействието на безсъдържателните блудкави драми и на претенциозните формалистични постановки се стапя в огромното въздействие на реалистичната драматургия, на нейните велики непресъхващи идеи, на нейните живи, неповторими образи. Обилната светлина, която излъчва голямото изкуство, прогонва мъглата на застоя, на упадък. . . Историята на българския театър е съвзидана не от авторите на леките повърхностни произведения, а от Шекспир и Островски, от Ибсен и Молиер, от Гогол и Лопе де Вега, от Шилер и Горки, от Хауптман и Чехов, Шоу и Толстой, Голдони и Грибоедов, Вишневски, от Вазов, Страшимиров, Яворов, Тодоров, Костов, от съвременните наши драматурзи Орлин Василев, Камен Зидаров, Кр. Кюлявков. . . Творчеството на писателите-реалисти намери в лицето на българските сценични майстори своята проникновена художествена изjava. Хамлет, Карл Моор и Хлестаков на Васил Кирков; Нора и Вела на Будевска, Кориолан и кралят от „Хамлет“ на Огнянов; Големанов и Буличов на Сарафов; Левшин на Стоян Бъчваров; Катюша Маслова на Златина Недева, както десетките образи, създадени от най-изтъкнатите наши съвременни актьори, оставят дълбока диря

в народното съзнание. Тя определя пътя на българския театър, тя създава неговата история.

Богатите реалистични сценични проявления, белег за безсмъртието на творческия народен дух, въодушевяват и окрилят народа в дни на изпитание. Театърът говори на хилядите зрители значителни, съкровени мисли, сочи му истината на живота, води го по светлите друмища на хуманизма и правдата. Той помага на народа да открие своите истински приятели и врагове.

Можем да си представим как в годините на груби партизански борби и корупция е рушил устоите на буржоазната държава Костовият Големанов, обогатен от комедийната дарба и остро сатирично жило на реалиста Сарафов! Или Гоголевият Ревизор, Молиеровите Скъперник и Тартюф — какъв жив отколик са намирали в съзнанието на зрителя! Малко ли наши градоначалници, Харпагоновци и Тартюфовци видя народът в прочутите гоголеви и молиерови герои?

На сцената е тъмното и далечно руско царство с неговите подкупни чиновници, жестоки самозабравили се властици, жалки угодници и мръсни доносчици, а мисълта на зрителя е в неговото отечество, в България, при „родните“ градоначалници и шефове на богоугодни заведения. . . В това време на тежки борби и изпитания — на „безмилостната дърварска секира“ театърът сякаш събира и наново пръска сред хилядите зрители народния гняв и мъка, страстната ирония, протест и въодушевление. . . „Ще си ида, Полина, ти сега можеш да идеш при майка си; аз няма да те задържа. Сега аз вече няма да изменя на себе си! Ако съдбата ме доведе до там, че бъда принуден да ям само чер хляб — ще го ям! Никакви облаги няма да ме съблазняват, не! Аз искам да си запазя правото да гледам всекиго в очите, без да изпитвам срам или угризение на съвестта, да чета и да гледам комедии и сатири за подкупни чиновници и да се смея с чисто сърце, с истински смях. . . И ако целият ми живот трябва да премине само в труд и бедност, и това ще приема, без да страдам. . . Само една утеха ще моля бога да ми даде, само една награда ще искам. Каква мислите? Искам да доживея до това време, кога продажниците ще се боят повече от обществения, отколкото от углавния съд!“

Протестът на Жадов от извънредно популярната и любима за публиката „Доходно място“ на Островски е звучал от родната сцена като протест на будната и горда българска младеж, която не искаше да продаде честта си за „тлъстото кокалче“. Такава жива трибуна бе българският теа-

тър, така крилатото му и пламенно слово разгоря буйни огньове в народната душа...

Може наистина да се съжاليا, че не по вина на своите дейци нашият театър не можа да покаже със страстта и художествената изразителност, характерна за критиката на стария свят, ония нови обществени сили, които в самата действителност вече копасха гроба на буржоазията. Наистина след 30-те години на века, години на политически и духовен кипнеж, родният театър с постановките на „Луната в ляво“, „Квадратурата на кръга“, „Бялата смърт“, „Платон Кречет“ разкри пред зрителя светли страници от живота на съветската страна. Представленията на тия пиеси се превръщаха в бурни манифестации на социалистическите идеали, поддържаха духа на пролетариата. Постановката, особено на „Платон Кречет“ вбеси буржоазията. Тя изсипа срамни хули срещу спонтанния отклик на публиката, защото не можеше да отправи ни една сериозна логическа бележка към дълбоко-хуманната драма на Корнейчук.

Но тия пиеси, представления, които полицията често пъти беше забранявала, бяха съвсем недостатъчни, за да задоволят непреодолимото желание на трудо-вите хора за революционен съвременен репертоар. . . На лириката като че ли бе по-леко да премине през иглените уши на цензурата. Властта много повече се боеше от въздействието на театъра. Докато в лириката в тия години на революционни вълнения творяха поети като Димитър Полянов, Христо Смирненски, Гео Милев, Хр. Ясенов, Н. Вапцаров, Н. Хрелков, Хр. Радевски, Кр. Пенев, мъжествени и даровити певци на българския пролетариат, драматургията ни от това време не можа да създаде образа на ония достойни синове на работническата класа, които вече творяха новата история, подготвяха делото на Девети септември. . . Липсата обаче на български пиеси с подкрепено революционно съдържание не затъмнява

огромната прогресивна роля на българския театър, не намалява големия му дял за победата на народното дело. . . Десетки години наред българският театър произнасяше своята безпощадна присъда над стария свят.

Тая самоотвержена борба на българския театър за тържеството на хуманизма, за победата на светлите сили над мракобесието бе справедливо възнаградена. Девети септември създаде ония условия, които позволиха да се обогатят и доразвият демократичните реалистични традиции на нашия театър. . . Нашият театър вече има възможността да бъде напълно със своя народ, да стои като буден страж на неговите интереси.

Ние сме длъжни да дадем от сцената на преобразяващите света комунистически идеи онай благородна етика на съдържанието и художествена изразителност на формата, към които ни задължават народностните традиции в миналото. . .

Нашият театър е в безсъмнен подем. Този подем има своите дълбоки причини в тържеството на новия живот. Това задължава всички работници на театралния фронт да бъдат на поста си не със служебно, чиновническо, понякога малодушно съзнание за отговорността на своята роля, а с чувството на народни учители и възпитатели. . .

Пътят на театъра днес не е посипан с тръни и бодили, както в миналото. Но той не е и съвсем гладък и безметежен. Никогa пътят на истинското изкуство няма да бъде обсипан само с ароматни цветя. И когато се появят наново тръни и бодили, артистът и писателят-драматург не бива да губи кураж, да се връща назад. Той трябва да помни че е следовник на Войников и Ботев, на Вазов, Страшимиров, на Васил Кирков, Будевска и Гено Киров. Следовник и на ония безименни творци, които в най-тежките дни носеха високо факела на светлината.



АКАД. ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ

БЕЛЕЖИТ ХУМАНИСТ НА НАШЕТО ВРЕМЕ

За 50-годишната литературна, научна и общественно-политическа дейност на академик ТОДОР ПАВЛОВ

Когато в първите дни след Девети септември 1944 година се срещнахме с Тодор Павлов в неговия кабинет, между многото разговори аз казах: „Колко е хубаво, когато тържествува справедливостта...“

Наистина в тия дни справедливостта тържествуваше: партизанските отреди слизаха от планините след дълга и тежка борба, накичени с хвойнови вейки, бръшлян и здравец, вратите на затворите се разтваряха, за да излязат борците за социална правда, победоносната Съветска армия шествуваше на Запад и помиташе остатъците на кафявата чума... Справедливо беше и това, че сам той, Тодор Павлов, по поръчение на партията, стоеше на кормилото на държавата.

Той дигна ръка със своя характерен жест и каза с тон, който не допускаше никакви възражения: „Справедливост — ето нашата цел“.

Струва ми се, че в тия думи се отразява целият вътрешен живот на Тодор Павлов: справедливост, т. е. истината в действие, борба и лични жертви за истината, за тържеството на човешкия разум.

Този, бих казал, неудържим стремеж към истината, все едно малка или голяма, отразен в анализа на явленията от всякакъв род, — литературни, научни, обществени, човешки, — той е извлякъл от изучаването на марксистко-ленинската идеология, от марксистко-ленинската наука за обществото и личността и техните взаимоотношения. Той отрано „можа да прозре в социалистическия хуманизъм на Максим Горки, подсказан в „Майка“, „Дачници“ и други творби, в светкавиците на Великия Октомври, зародиша на онова огромно развитие на социалистическата култура, на съветската литература, философия, социология, наука, на което днес ние сме свидетели.

Борбата на Тодор Павлов срещу буржоазната литература и литературна идеология трябваше да разчисти пътя на новото социалистическо изкуство и затова той си постави за главна задача, от една страна, да обезоръжи и разруши позициите на тази литература и от друга страна — да покаже сложността на творческия процес, на отношението между

творческата личност и действителността, на цяла редица проблеми, поставени от марксистическата естетика. Съвсем правилно той поставя като крайъгълен камък на марксистическата естетика определението на Ленин, че всяка идея, в това число и художествената идея, не е нищо друго, освен „субективен образ на обективните неща“.

Борбата срещу фашистката идеология постави Тодор Павлов в центъра на разговорите за правилния път на нашето литературно развитие, помогна на не един писател да разбере къде е неговото място. При това, тази борба той води с необикновена страст и увлечение, разкривайки пълната безперспективност на буржоазната фашизирана литература. Едновременно той се опълчи срещу „ултралевичарството“ в пролетарския литературен фронт. Днес ние виждаме ясно заслугите на Тодор Павлов в разсейване заблудите на ултралевичарските настроения и едновременно неговата правилна линия за привличане и сплотяване на писателите, идващи от дребнобуржоазни и дори буржоазни среди.

В статията „Естетическите възгледи на хърватския писател Мирослав Кърлежа“ нашият автор разширява периферията на своето влияние, отвъд в Югославия; допълняйки по-късно своята критика на идеалистическите възгледи на Кърлежа, той пише очерка си за Светозар Маркович (1846—1875), като революционер и патриот, революционен демократ от мащаба на Христо Ботев. Той характеризира Светозар Маркович като „предтеча на днешното социалистическо-реалистическо изкуство на нашите два братски народа“.

Едновременно с борбата срещу реакционната буржоазна идеология Тодор Павлов разясни важен дял от западното естетическо и литературно наследство — материалистическата естетика на Дидро, диалектистическата идеалистическа естетика на Хегел. Разработи също редица проблеми на литературното минало, валидни и днес за нас — около творчеството на Шекспир, Ибсен, Пушкин, Л. Н. Толстой, Христо Ботев, както и други въпроси от нашата близка и по-далечна литература. Този широк кръг от интереси, заедно с по-дълбокото му отношение към твор-

чеството на Горки и Маяковски, трябваше да разкрие за Тодор Павлов актуалната и сложна проблема за нашето национално литературно наследство.

За нас, като институт за проблемите на българската литература, е от значение системната и трудна работа на Тодор Павлов около изправянето на редица грешки на критиката по отношение на цяла редица писатели от миналото и от наше време. Някои спорни въпроси и гледища върху творчеството и значението на Ботев като поет, философ, литературен критик и революционер, бяха разрешени правилно. Той разясни отношението на Ботев към революционните демократи Чернишевски, Добролюбов, Херцен, някои въпроси около Ботевия патриотизъм и характера на националната революция от 1876 година. Изтъкнато бе значението на Ботев за нашата национална култура, неговият многостранен образ, революционно-възпитателната и естетически-възплаваща роля на неговата поезия.

Тодор Павлов подчерта по-нататък, въпреки някои предубеждения от миналото, голямото общонационално значение на Иван Вазов, на неговото реалистично народностно творчество, тъй богато с картини и образи, с характери и събития от живота и историята на нашия народ. Той показва и утвърди творчеството на Иван Вазов като връх на духовната ни култура както по многостранност и богатство на теми и образи, така и по настроения и вложени в тях чувства, близки до сърцето на най-широки читателски слоеве.

Борейки се в този период (1935—1955) „за творческо-марксистическо, а не талмудистко-сектантско отношение към литературното наследство“, Тодор Павлов разчисти редица несъобразности и грешки по отношение на творчеството на Димитър Благоев-Дядото, Алеко Константинов, на Полянов и Смирненски, Цанко Бакалов-Церковски, Георги Кирков-Майсторът, Елин Пелин, с една дума, почти на цялата ни литература от средата на миналия век до последно време.

Трябва да се отбележи, че в статиите си за тия писатели Тодор Павлов не сочи само грешките на някои критици по отношение на тяхното творчество, той дава преоценка на значителни слабости и несполуки у самите писатели въз основа на историческите условия, на техния мироглед, среда и влияния.

За всичко това му помогнаха неговите теоретически трудове, чието изброяване би отежнило характера на настоящата бележка, които изобщо са друг голям принос в неговата многостранна дейност в областта на марксистко-ленинската естетика, върху проблемите на творчеството, съотношението между мироглед и метод и редица други основни въпроси. Тия въпроси са засегнати по-подробно в двата му тома „За марксистическа естетика, литературна наука и критика“, където той е подложил на проверка и някои свои по-раншни схващания.

Ще цитирам като обобщаваща мисъл последния абзац от втория том на горното съчинение: „Да не забравяме никога, че цялата своя сила и значение изкуството, а следователно и теорията и критиката на изкуството черпят и са длъжни да черпят, подобно на древния Антей, от своята нерзкъсваема, органична и все по-задълбочаваща се връзка с обществената прогресивна практика, от диалектичното единство на теорията и практиката, на идеите и действителността, на изкуството и живота“.

Да дири истината и да я споделя с ближните си, да я доближава с чувство на любов до сърцата на хората, такава е, струва ми се, жизнената мисия, такава е основната творческа цел на този бележит хуманист на нашето време, философ на изкуството, литературен критик и историк, един от първостепенните творци на нашата съвременна култура, вецъ сътрудник на нашата славна Комунистическа партия в изграждането на новия живот и неговите перспективи към бъдещето, към комунизма.



АТАНАС НАТЕВ

ИЗТЪКНАТ ТЕОРЕТИК НА ЛИТЕРАТУРАТА

За 100 годишнината от рождението на Г. В. Плеханов

Всяка годишнина, помената в календара, предполага някакъв нов израз на почит към делото, оставило дири в човешката история. Но докато понякога това се дължи на простото сходство между датите, стогодишнината от рождението на Г. В.

Плеханов има друг, твърде различен смисъл. Отбелязана широко от съветската и прогресивната световна общественост, тази годишнина утвърди изцяло породения напоследък стремеж да се овладее по-смело и да се преоцени по-справедливо

философското и естетическо наследство на Плеханов.

Вплетена в обществено-културния развой, марксистическата естетика поставя на преден план ту едни, ту други свои страни. Беше време, когато наглата пролетарска интелигенция стоеше пред дилемата: Ленин или Плеханов? И това изразяваше с най-ярки краски не само противоречието между новите политически идеи и някои изостанали схващания, а и борбата за надделяване на ленинизма в литературата. Усилията да се изтъкне новото, което ленинизмът допринесе за научното тълкуване на художественото творчество, неизбежно приковаваше вниманието върху онова, до което Плеханов не можа да се домогне. Ала изтеклите двадесетина-тридесет години надхвърлиха предишната задача. Ленинизмът проникна до най-дълбоките основи на нашето литературознание и вече вместо към това, което Плеханов не направи, можем с пълна увереност да обърнем поглед главно към онези негови изследвания, които го характеризират като един от най-изтъкнатите представители на марксистическото литературознание.

Разбира се, нито преди беше простено да се премълчават големите постижения на Плеханов в естетиката, нито пък сега трябва да се заобикалят неговите грешки. Но тук става дума за нещо друго: в последната си статия например съветският автор Шчербина изрично подчерта, че „Плеханов далновидно възразяваше против вулгарните тълкувания на материалистическото разбиране за литературата и изкуството“. Нека си припомним коя и да е работа върху Плехановата естетика преди десетина години и ще се уверим, че едно от основните обвинения срещу изтъкнатия автор го нареждаше между тях, които тълкуваха опростено някои истини на марксистическата естетика. Как стана възможно твърдението на Шчербина? Нямаха ли никакви основания авторите, които преди години твърдяха противното?

Работата е там, че в сложното противоречиво наследство на Плеханов могат да се намерят както страници на блестяща борба срещу вулгаризаторството, така и страници, които го търпяха или дори насърчаваха. И ако днес се обръща внимание предимно на първата страна, то е поради две причини: защото бяха доиз-

градени методологическите основи на марксистско-ленинската естетика и защото вече са пресечени някои от най-сигурните проводници на догматизма и вулгаризаторството, които със същите „доводи“ се мъчеха да отмъщават на Плеханов за непоследователността и опростителските забегки в отделни негови съчинения. Стогодишнината от рождението на Плеханов съвпада с един политически момент, когато нежеланието или неумението да се подхванат неговите ценни теоретически изводи и наблюдения върху изкуството е по-осъдително от когато и да било преди.

Изведнъж стана по-ясно колко много от Плехановите естетически съчинения трябва да не се предоставят единствено на летописа за развитието на марксистическата естетика, а трябва да **влязат**, в най-точния смисъл на тази дума, в тъканта на съвременната наука за художественото творчество, обогатена от опита на социалистическото изкуство през последното петдесетилетие. Като се започне от произхода на изкуството и неговата **особена** обществена функция и се стигне до съвсем частичните въпроси за ролята на единствата (време, място и действие) в съвременната драматургия, значението на хоризонталната симетрия в орнаментите или на маслените бои в живописата — ще се наброят навярно стотици въпроси на естетиката, до които Плеханов се е докоснал, а множество от тях е разрешил по блестящ начин. Задълбочените анализи, които Плеханов направи на творчеството на Толстой, Ибсен, Горки, Кнут Хамсун и редица други писатели, могат да служат и днес, въпреки известните увлечения на автора, като образец на литературно-критическа и историческа работа.

Всеки опит да се припомнят естетическите въпроси, които Плеханов засегна през своята дълголетна книжовна дейност, ще е не само непълен, но и твърде безполезен, тъй като и н-й-старателно готвеният списък от въпроси не може да изкупи голямото задължение на естетиката и литературата да **продължат** теоретическите догадки и заключения на Плеханов, да ги подложат на по-цялостна и задълбочена преоценка. Чествуването през миналата година столетие от рождението на именития мислител увеличи още повече това задължение.



ИЗ БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ГЕОРГИ ДИМОВ

ВАЖНА СЪТЪПКА КЪМ ОПОЗНАВАНЕ И ИЗУЧАВАНЕ НА ЛИТЕРАТУРНОТО НИ НАСЛЕДСТВО

Повишеният интерес към културното ни наследство изисква да се пристъпва към него критически, с любов и разбиране, с научна осведоменост и гражданска отговорност. От едно сериозно издание съвременният ни читател трябва да научи кога, при какви конкретно-исторически условия е написана творбата, какви са били субективно-творческите подбуди на писателя, как да се разбират някои своеобразия от идеологически и естетически характер. Необходимостта от критически апарат се налага особено при произведения, чийто автори са изминали сложен, противоречив идейно-творчески път.

Предприетото пълно критично издание на съчиненията на Иван Вазов е сериозен опит да се поднесе творчеството на големия български класик в такава форма, че да отговаря на изискванията на хора с различни интереси и да бъде на равнището на сегашното развитие на литературната ни и археографска наука.

Досегашните няколко издания на Вазовите съчинения, макар да претендират за пълнота, не включват редица произведения на народния поет. Идеята за събиране на всички произведения на Иван Вазов, подета още приживе на поета, през 1911 г., от книгоиздателство Ал. Паскалев, се осъществява едва сега, след близо половин век.¹ Освен произведенията, печатани навремето в отделни сборки, вестници и списания, но невключени по-късно в събрани съчинения, тук са поместени и творби на Вазов, останали в ръкопис. За първи път виждат свят стихо-

творенията: „Не, корони ази не възпявам“, „Прав си ти, поете“, „Не ме разбират“, „Идеален съм“, „Видение“, „При възбела“, „В града“ и други. Предвижда се в последните токове да бъдат поместени непечатани статии и писма на поета. Редакторите са сметнали за целесъобразно да изпуснат само отделни шовинистични стихове, към някои от които сам поетът по-късно има отрицателно отношение.

Както е посочено в общите бележки към първия том, за основа на новото издание е послужило изданието от 1921-1922 г. — редактирано от самия Вазов. Това означава, че Вазовите произведения се поднасят на читателя в онази форма, която е приел писателят, и че допуснатите предишни редакторски или издателски текстологични промени и извращения са отстранени. Този подход е безспорно най-приемливият. Но все пак трябва да се види доколко последният текст, установен от автора, не е бил наложен от цензурни и други съображения. Въпросът, кой текст и редакция изразяват най-пълно замисъла на автора, е сложен и той трябва да се решава след конкретни проучвания.

В съгласие със съвременната практика всичко излязло от перото на Вазов е обнародвано на неговия език, но на съвременен правопис. Новото издание е снабдено с уводни статии за отделните литературни жанрове на Вазовото творчество, а така също и с обширни биографски, историко-литературни, текстологични бележки, които хвърлят светлина върху редица въпроси, дават възможност да се разбере по-добре художественото богатство, оставено от Вазов, да се открие ярко идейният свят и творческият процес на народния поет.

¹ Ив. Вазов, Събрани съчинения, т. т. 1—8. Редакционна колегия: Петър Динев, Пантелей Зарев, Георги Константинов, Емил Стефанов, Георги Цанев, Изд. на „Български писател“.

Би било, разбира се, несравнимо по-добре, ако изданието се предхождаше от един обстоен очерк за целокупното творчество на народния поет. Такъв очерк би дал възможност на читателя да се запознае цялостно с огромното и разнообразно творчество на Вазов, с изминатия от него творчески път и с жизнената му съдба.

Първият том започва с обемист предговор от проф. Г. Цанев за лириката на народния поет.

Студията на Г. Цанев се налага преди всичко с ясното и конкретно поставяне на проблемите, с правилните историко-литературни принципи, върху които е построена. В нея са превъзможнати някои вулгаризаторски схващания при оценката на Вазовото наследство.

Като се опира бегло на семейната и обществената среда, в която поетът е израсъл, Г. Цанев подчертава, че макар да произхожда от търговско-семејство, „под въздействието на редица обективни фактори, Вазов надраства духовните рамки на своята класа и става изразител на народните тежнения“. За да си изработи демократичен мироглед и реалистично-поетическо виждане, наред с домашната литературна традиция, влияние върху поета оказва и запознаването му с класическата руска литература. Тук е отбелязано и благотворното въздействие на някои френски прогресивни писатели — факт, признаван и от самия поет, но премълчаван от някои. Въз основа на идейно-естетическите ценности на лиричните творби на Вазов, имайки предвид и редицата литературно-критически сждения на поета, изследвачът прави изводи за народностния характер на Вазовото творчество, за неговата огромна идейно-възпитателна сила и значение.

Г. Цанев не разглежда обективистично и с еднакво внимание всичко излязло от перото на поета, а акцентува върху онези творби, чиито идейно-естетически богатства са изиграли и играят важна роля за патриотичното и демократично възпитание на българския народ. С основание се анализират произведенията с възрожденска тематика, исторически правдиво се обясняват творбите, посветени на Русия, стиховете, насочени срещу империалистическите домогвания на западните капиталистически правителства. Отделено е значително място на произведенията, разголавящи обществената корупция и упадък сред буржоазното общество в следосвобожденска България.

С оглед на задачите на един такъв предговор, смятаме за неоправдано да се изтъква на няколко места неправилното отношение, което е имал Вазов към социа-

листическото движение у нас (стр. 10, 44, 49). В такъв кратък очерк самият факт би могъл да се спомене, но като се наблегне на другата страна на въпроса — а именно, че тези мирогледни недостатъци не са оказали фатални за реалистичното виждане на поета, за прогресивно-демократичната насоченост на цялото му творчество. Неуместна е, според нас, следната мисъл: „В стихове и проза той се бореше против тях“, т. е. против социалистите. (стр. 44). Още повече, че само няколко реда по-долу авторът пише, че важни са не субективните схващания на Вазов по отделни политически въпроси, „а отразеното обективно съдържание от живота в неговото творчество, не възгледите, а художествените картини и образи в поезията на Вазов“. Известно е, че Вазовата критика, отправена срещу някои пороци на буржоазното общество, не изхожда от социалистически позиции, а от народностни, хуманитарно-демократични позиции и въпреки това е изиграла огромна положителна роля. Поради това именно неточно е да се пише, че толкова популярното стихотворение „Елате ни вижте“ било израз само на „социален сантиментализъм, който не довежда до никакви резултати“ (стр. 43). У Вазов наистина „липсва идеята за борба против социалното неравенство, против буржоазния строй“, но с цялото си критико-реалистично творчество той подкопава основите на този строй. Както се загатва и в по-нататъшното изложение на автора, именно тук се крие силата и своеобразието на всички писатели-критически реалисти. Основните идеи на Вазовото творчество за национална свобода и социална справедливост, за добро, за любов към човека и родината, за труд и чест, за прогрес и хуманност са несъвместими с буржоазния строй и тяхното възпяване обективно води към мобилизиране на масите за борба срещу този строй.

С основание Г. Цанев се е спрял по-обстойно на стихотворенията на Вазов с военна тематика — толкова неправилно тълкувани и тенденциозно използвани от буржоазията в миналото. Самите признания на поета доказват, че дори и когато в някои моменти е възпявал Първата световна война, той искрено е вярвал, че с това служи на отечеството си, което ще рече, че никога съзнателно не е заблуждавал народа. Мисълта на Г. Цанев, че основните недостатъци в лириката на Вазов били във връзка със силното чувство и патоса на поета, би трябвало да се доуточни. Нуждае се от корекция и гледнщето, че за пръв път в лириката на Вазов се срещало изобличение на западно-европейския капитализъм. Известно е, че още Раковски използва този мотив.

Очеркът на Г. Цанев „Лириката на Вазов“ дава вярна характеристика на един голям дял от наследството на народния поет. Макар и в твърде сбита форма, засегнати са множество въпроси от идейно-тематично, художествено и стилистическо естество. Би могло да се засегнат и някои поспециални въпроси, които повдигат включените нови Вазови творби, изнесените отделни редакции, поправки, добавки и т. н. Те подсказват за интересни, неосветлени досега страни от идейно-естетическия свят и творческите похвати на големия поет.

В четвъртия том е поместен предговор от проф. П. Диневков за поемите на поета. С основание тук се изтъква, че новата епоха, след отхвърляне на националното иго, поставя пред Вазов нови обществени задачи, нови идейно-художествени проблеми, които е следвало да намерят въплъщение в нови литературни жанрове и образи, да бъдат изразени с нови художествени средства. Подтиците у Вазов към по-широки епически платна не са могли да не бъдат подсказани и от националната ни литературна традиция. Но Вазов обогатява този жанр с нови теми, с нови форми и „очертава по тоя начин пътя за развитието на поемата в нашата нова литература.“ Разгръщането на тази правдива мисъл би позволило да се види значението на Вазов за развитието на този литературен жанр.

Авторът на предговора се спира хронологически на всяка поема поотделно, като засяга само някои по-обща въпроси от тематично и художествено-композиционно естество. Повече място е отделено на поемата „Грамада“, чието очарование се обуславя от отношението на поета към действителността, от нравствения патос, който блика, от майсторството, с което Вазов разказва. Макар че не се съгласява с високата оценка на поета за поемата „В царството на самодивите“ Диневков признава, че тази лирико-фантастична поема „представя интересна поетическа творба, написана с истинско лирическо вълнение и вдъхновение. Чрез нирването в народната фантастика и в миналото поетът е потърсил освобождение от личните си страдания и огорчения, които са били на път да помрачат и убият неговата песен, неговия творчески порив.“ На места са подхвърлени интересни мисли, които вероятно поради ограничения обем на предговора не са развити и аргументирани.

Несъмнено предговорът на П. Диневков, макар да не изчерпва всички въпроси, които повдигат поемите на Вазов, ще помогне на онези, които искат да бъдат въведени в големите художествени ценности от този дял на наследството на народния поет.

Макар че повестите на Вазов са публикувани в том пети, очеркът за този литературен жанр е поместен в том шести на изданието. Предговорът на П. Зарев, онадсловен „Бележит майстор на повестта и разказа“ е написан с дълбоко вникване. Посочват се онези идейни богатства и художествени качества, които издигат Вазов до най-високите върхове на българската белетристика. Като набелязва основните моменти от развитието на белетристичния жанр у нас, авторът подчертава, че Вазов, подемайки традиционната линия, се явява „донякъде и реформатор“, „прави решителна крачка напред с вникването си в човека-характер, чувства, преживявания“. От повестите и разказите на Вазов лъха онази типична обществена и битова атмосфера, която е характерна за малката провинция в навечерието на Освобождението и в първите десетилетия на следосвобожденска България. Фактът, че Вазов още с първите си стъпки в областта на белетристиката внася нещо ново, не дава основание да се твърди, че в първите му творби „не личи влиянието на традицията“ (стр. 9).

Ценна страна в предговора на П. Зарев е, че авторът не се увлича да предава съдържанието на повестите и разказите, а чрез съответен анализ на образите, картините и похватите се стреми да обрисова физиономията на писателя като белетрист.

Особено интересна и задълбочена е характеристиката на повестта „Немили-недраги“. Успоредно с посочване на идейните богатства на повестта авторът характеризира и белетристичните похвати на Вазов. Възвишената патриотична и революционна идейност на повестта се обуславя не само от героичното време, но се подхранва и от преките автори на наблюдения, от отношението му към жизнения материал, от широкото разкриване душата на човека. Независимо от допуснатата претрупаност на изложението, характеристиката на повестта „Немили-недраги“ е една от най-сполучливите в досегашната ни литература върху Вазов. С напрежения анализ П. Зарев посочва как големият художник, наред с героичните и величави образи от „Под игото“, „Епопея на забравените“, „Немили-недраги“, умее да извае образи и на такива герои като Иванчо Йотата, Минчо Бейзидето, Иван Селям-съзът, Хаджи Ахил, Митрофан и Дормидолски — станали нарицателни имена в литературата ни. Мисълта обаче на автора, че Вазов „пръв разбира критическата сила на „поезията на пошлостта“, едва ли може да се приеме. Известно е, че още в предосвобожденската литература, особено в творчеството на Каравелов, във фей-

летоните на Ботев със средствата на художественото слово се иронизират и жигосват хората без по-високи идеали.

В предговора се изнася или загатва всичко онова, което прави от разказите на Вазов патриотично-действени, художествено-възбуждащи творби, от които лъха един своеобразен, типично наш национален дух. Действително „Вазов е патриот не само когато рисува миналото, а и когато с увлечение открива героите на епохата, настъпила след Освобождението. Макар че сюжетите за разказите и повестите са черпени предимно от провинциалния градц, струва ни се неточно да се каже, че Вазов „е създал на градската белетристика“ (стр. 49). Корените на критическия реализъм — разцъфтял с пълна сила през 90-те години, водят към предосвобожденската ни литература, особено в творчеството на Каравелов.

Чрез анализа, който П. Зарев прави на повестите и разказите, се очертава образът на Вазов като белетрист, изпъкват онези богатства, които ни карат да страдаме, да се радваме и възбуждаме като българи, „като че някаква песен-приказка идва от далече, люлее ни и ни увлича с правдата си, вечна като земята ни“ — с патриотичната гордост завършва свежо написания си очерк П. Зарев.

Обяснителните бележки в края на всеки том засягат в най-общи линии следните въпроси: къде е печатано първоначално даденото произведение, разликите между отделните редакции; дават се по-общири и по-кратки сведения за имена, названия, събития, непознати думи и т. н. В бележките са включени и авторовите предговори към отделните сборки, някои от които са били изпуснати в по-късните издания. Тези предговори улесняват значително читателя да разбере различни страни от наследството на Вазов. Но те са особено ценни за литературния историк, който в тези лични признания, обяснения, бележки на поета открива генезиса на една или друга стихосбирка или на отделна творба, разбира онези обществени и индивидуални предпоставки, които са наложили публикуването в една или друга форма на готовите произведения, научава за съмненията и тревогите на автора относно естетическата значимост и общественото оправдание на творбите. Колко много ще научи читателят и изследвачът от по-дългите или по-кратки бележки, с които авторът е снабждал многобройните си сборки и сборници! Буди обаче недоумение фактът, защо предговорът към „Легенди при Царевце“ е поместен в началото на самата стихосбирка, докато другите предговори се дават накрая при бележките. Би било добре, ако редакто-

рите бяха взели отношение към някои мисли, изказани в тези предговори, както това е направено спрямо някои Вазови изказвания по повод на отделни сборки или стихове.

Обстойните и разнообразни сведения, дадени в обяснителните бележки, очевидно улесняват читателя. Една част от тях обаче ще интересуват и специалист-изследвач, както и съвременните писатели и поети. Изнасянето на всички редакции, преработки, поправки, които Вазов е правил непрекъснато на произведенията си, са безспорна заслуга на редакторите. Тези материали разкриват интересни страни от творческата лаборатория на големия народен поет. Да се узнаят поводът, по който е възникнала дадена творба, отношението, което е имал авторът към нея, да се види как той е преработвал своите стихове, в каква насока са били поправките, кога и при какви обстоятелства е преработил стиховете си — е крайно интересно и за литературния историк и критик, и за теоретика и за психолога на творческия процес, за всеки един, който иска да надзърне в сложния вътрешен свят на големия творец.

С тези свои черти новото издание на Вазовите съчинения надхвърля обсега, рамките и значението на едно обикновено издание на писател от миналото. Редакторите са погледнали сериозно на поставената си задача и ни предлагат едно издание, което въпреки отделни недостатъци, за дълго време ще запълня една голяма празнина в литературата ни — пълно академично издание на най-големия български класик.

Трябва обаче да се изтъкне, че въпреки внушителните по размер бележки, по-голямата част от тях нямат характер на истински научен коментар. Очевидно редакторите не са си поставили за цел да осветлят онези места и моменти, които подсказват за интересни страни на Вазовото творчество, макар че характерът на материала, включен в бележките, дава възможност за изпълнението на такива задачи. Още повече, че най-голямо място заемат текстологичните промени, които е правил авторът в различните издания или пък върху останалите в ръкопис произведения.

Данните за онези част от бележките, които разкриват конкретния повод за създаване на дадено произведение или отношението на автора към него, са черпени главно от книгата на Ив. Д. Шишманов — „Иван Вазов, спомени и документи“. Този Шишманов труд, макар и останал nedovършен, съдържа такъв разнообразен и богат материал, че се използва най-широко от всеки, който се занимава с един или друг въпрос от Вазовото на-

следство. В случая обаче биха могли да бъдат подирени и други източници — главно от кореспонденцията на писателя с многобройните негови читатели, както и от спомените на негови съвременници. В някои бележки се дават сведения за отношението на автора към собствените му произведения. Би било интересно покрай тях да се даде и сведения за отношението на читателите към тези произведения или пък мнението на тогавашната критика, още повече, че на някои места се прави опит в тази насока. В архива на Шишманов се намират писма на хора от най-различни среди, откъдето може да се долови мнението им за едно или друго Вазово произведение.

Редакторите са дали пояснителни бележки за почти всички имена на лица, събития, на исторически и географски названия, на чужди думи и термини. Сведенията, почерпени от различните енциклопедии и справочници, макар и непълни, ще послужат на читателите, особено на тези с по-ограничени познания. Би трябвало обаче при съставянето на такъв род бележки да се следват определени принципи. Две са възможностите в такива случаи: в бележките или да се изнесат само фактически сведения, без да се прави оценка, или наред с фактическите данни бележката да има и оценъчен характер. Безспорно е, че вторият начин, макар и по-труден, е за предпочитане във всяко отношение, особено за издание, насочено и към масовия читател. В настоящото издание на Вазовите съчинения редакторите твърде рядко вземат отношение към изнесените историко-литературни, биографски и библиографски сведения.

Като се има предвид, че редакторите са наши изтъкнати литературоведи, би следвало да се очаква по-творческо отношение към някои изнесени факти. А ето например в т. VII, стр. 315 в специална бележка се казва, че „от 1894 г. Кръстев се държи враждебно към Вазов“, без дори и да се загатва за причините на тази вражда, толкова характерна за литературния ни живот от това време. Не се коментира и изнесеното признание на Вазов пред Шишманов, че вследствие на предупрежденията от страна на полицията по повод излизането на разказа „Тъмен герой“ писателят престанал да пише „тенденциозни повести“ (т. VIII, 313). Такива случаи могат да бъдат посочени немало. Докато за други факти, нямали особено значение за разбиране на Вазовото творчество, е отделено значително място, то редица важни историко-литературни факти се отминават без разяснения, а очевидно е какво огромно научно и идейно-възпитателно значение могат да

имат разяснения от този род. От друга страна, бележките, които се дават за имена, особено на писатели и общественици, би трябвало да съдържат и сведения за повода, по който е било споменато даденото име от Вазов, отношението на поета към него. Това би било наистина новото, защото известните биографски и библиографски данни могат да се намерят и в други спарвочници.

Съставянето на бележките към отделните томовете от различни лица е довело и до редица други непоследователности, повторения, несъразмерности. Много имена са обяснени по няколко пъти, без винаги обясненията да се схождат. Ще посочим само няколко случая: за Хомяков например в том I, стр. 643 се казва, че е „един от представителите на реакционното славянофилство“, а в том V, стр. 338 е казано за него само, че е „руски писател-славянофил“. Подобно е положението и за Ян Хус — за когото са дадени биографски данни на три места. В т. II, стр. 487 за Мюсе е казано, че е „един от най-големите френски поети-романтици“, а в том VIII, стр. 321 е дадено определението — „френски поет, изпитал влиянието на романтизма“. Според бележката, дадена в том VI, стр. 416 Драган Цанков е „български буржоазен политически деец“, а в том VIII, стр. 308 за същото лице е казано „бележит български деец преди Освобождението“. Определенията „велик“, „бележит“, „голям“, „гениален“, „знаменит“ и т. н. не винаги са съобразени с истинското значение на лицето. За едни западноевропейски общественици се казва, че са „реакционни“ или „буржоазни“, а за други — провеждали същата политика, такава определение не се дава. Твърде несъразмерни са бележките за някои имена. За Митхад паша например се говори с излишни подробности на цели 7 реда (т. I, стр. 624), за руския цар Александър II — на цели 19 реда (том II, стр. 493), без това да се налага от контекста. За град Прага се говори на 7 реда, а непосредствено до него за Сарагоса се казва „град в Испания“ (том I, стр. 673). За едни писатели се дават пълните имена и по-главните им произведения, други са означени само с фамилното име, без да се упомене нито едно тяхно произведение. Примери за такива и други непоследователности и непълноти могат да се посочат не на едно място. (Смятаме за излишно да повтаряме примерите, изнесени вече в рецензията на Ст. Илчев — Някои неточности в пояснителните бележки към Вазовите съчинения, сп. „Български език“, 1956 г. кн. 2 стр. 201, както и на онези пропуски, за които се говори в рецензията на В. Вълчев — За пълноценно критично издание на Вазо-

вите съчинения, сп. „Ново време“, 1956 г., кн. 8, стр. 84 и т. н.).

Ако бяха избегнати излишните подробности и повторения, обемът на бележките щеше да бъде значително намален. За сметка на това биха могли да бъдат коментирани някои по-важни моменти и тогава възражението, че ще нарасне обемът на бележките, не би имало основание. От друга страна, ако бележките бяха групирани по техния характер и томовете бяха снабдени със съответни показалци, щеше твърде много да се улесни и използването им.

Преценявайки всички положителни качества и нови страни, които съдържа предприетото 20-томо издание на Вазовите съчинения, би следвало да се изтъкне, че то е несъмнен принос за изучаване на творчеството на народния поет, радостно явление в литературния ни живот. В това издание и читатели, и изследвачи, и писатели ще намерят събрани не само творбите на Вазов в стихове и проза, публицистични статии, писма, бележки и други, но също така богат и разнообразен материал във връзка с творчеството и живота на поета. Бележките,

в които се изнасят различните редакции, поправки, варианти и др. са особено интересни и поучителни за днешните наши писатели. Какво високо съзнание за гражданска отговорност, какво чувство за естетическа значимост е имал народният поет! Макар и надарен с такъв голям талант поетът подлага на сериозно обмисляне, на дълга преработка всичко онова, което е искал да завещае на поколенията, като свое художествено виждане, като откровение на сърцето и размисъл на ума.

Въпреки че към новото издание на Вазовите съчинения могат да бъдат направени едни или други критически бележки, като почин и цялостно изпълнение то заслужава нашата положителна оценка. То е важна стъпка в развитието на вазоведението, принос за опознаване и изучаване на националното ни литературно наследство. Време е да бъдат предприети пълни критични издания и на другите наши писатели — на практика да покажем нашето ново, социалистическо отношение към националните ни художествени богатства.



ИВАНКА БОЯДЖИЕВА

ПИЕСА ЗА ЛЮБОВТА И ЧЕСТТА¹

Още в първата си пиеса Камен Зидаров показва особеностите на своето драматично дарование — ярки образи, които носят атмосферата на времето, вълнуващи конфликти и национален колорит. Но в „Царска милост“ стремителната драматична линия се пречупва от известна разтегнатост и повествователност, от известно нарушаване на драматичното единство.

Новото и радостното, с което пиесата „За честта на пагона“, се различава от „Царска милост“ е по-ясно изразената конфликтност, непрекъснато усиливащото се драматично напрежение и същевременно по-голямата ѝ композиционна стройност. Цялата постройка на „За честта на пагона“ е по-съвършена, което показва, че драматургическото майсторство на Камен Зидаров е укрепнало.

В центъра на пиесата драматургът е поставил дълбок психологически конфликт. Със средствата на драмата, чрез силни драматични ситуации Зидаров се е опитал да разгърне сложната душевна драма на

един човек, у когото се борят силите на любовта със силите на дълга и честта. Голямо постижение за автора е фактът, че той изнася на преден план в пиесата психологическите противоречия, личната драма на човека. Сблъскването на любовта с дълга, противоречието между мечтата за лично щастие и обществените задължения са стара тема в драматургията. Камен Зидаров е разрешил този вечен проблем по нов, оригинален начин, по комунистически.

Мястото на действието в пиесата „За честта на пагона“ е град Търново през 1919 година.

За изходен пункт служи едно сблъскване на народа под ръководството на партията с войската и полицията. Подобни събития са ставали тогава на много места.

Под влиянието на Октомврийската революция България е залята от силна революционна вълна. Партията е обявила страната в революционна криза. Цялото това революционно напрежение, породено от социалните и политически противоречия на епохата, е отразено страстно и правдиво в пиесата. Личи дълбокото познаване на

¹ К. Зидаров, „За честта на пагона“ — драма, печатана в сп. „Театър“, кн. 6/1956 г.

жизнения материал. Той е лично изживян, наблюдаван и премислил от автора, пресят от годините. Още от първа картина веднага ни завладява своеобразна, характерна за драмите на Камен Зидаров атмосфера: нещо много българско и родно лъха от къщата на дядо Пано Витанов, активен партиен деец в Търново. Репликите на Неда разкриват тежкото положение на селото, стрешните последици от войната, глада и мизерията. В първа картина на пръв поглед се съдържа много повествователен материал. В нея нищо „не се случва“, а много неща просто се съобщават. Но всъщност тя се явява необходима подготовка, за да се достигне до завръзката на действието и съдържа скрит драматичен заряд.

Цялата картина е изпълнена с напрежение. В нея се очертава една група от героите в класовия конфликт — това са дейците на партията, които се готвят за решително сблъскване с властта.

Най-ярко изпъква дядо Пано. Той само се мярва в първа картина, но това е достатъчно, за да внесе бодрост и революционно настроение, да се очертае като цялостен, завършен образ на революционер-комунист. Всяка дума, излязла от устата му, звучи на място, тежи и помага да се изясни посоката на развитието на действието. От неговите реплики блика свеж български хумор, те са наситени и с богат подтекст: „Сейте, сейте, който сеете, той ще жъне. И ние тук сеем“; или: „Стискайте зъби, още малко, скоро ще гътнем глигана!“, „За сърце-прелез няма“ и пр.

Тук се проявява един интересен драматургически похват на Камен Зидаров, който може да се намери и у големите майстори на драмата — леко, но все пак доста ясно загатване за това, което ще стане по-нататък. Това, на пръв поглед случайно загатване, има двойна цел: от една страна действува силно заинтригуващо, а от друга — подготвя почвата за развитие на по-нататъшните събития.

В първа картина дядо Пано е много весел, въодушевен, настроението му е приповдигнато. Във възторжените и остроумни реплики, които той разменя с другите, прозвучава сякаш някаква прокоба:

„Дядо Пано — Мен куршум не ме лови.

Баба Дена — Пфу, какви думи при-
казваш! Господи боже! (кръсти се). На
дявола куршум в ушите!

Дядо Пано — Пък... и какво? Хуба-
вата смърт е половин живот!“

Ясно е, че тук не се касае само до остроумие и духовитост. Чувствува се, че героят е обречен, че ще се случи нещо недобро с него. Ето затова цялата първа картина е изпълнена с вътрешно напре-

жение. Тя е в дълбока драматична връзка с останалите пет картини. Действието се заплита, завръзката е подготвена, само възелът още не е здраво затегнат.

Моментът на изстрела в края на втора картина се явява завръзка на действието и начало на личния конфликт в пиесата. От тогава започва душевната борба у Владимир, която търпи развитие, минава през различни зигзази и достига своята развръзка на съдебния процес в последната картина. Голямо достойнство на драмата е, че създаването се силно драматично напрежение след изстрела не спада, а непрекъснато расте.

Спецификата на пиесата на Камен Зидаров се определя от наличието на сложен и вълнуващ психологически конфликт, който се намира в неразривна връзка с класовия конфликт.

В това пълно единство между личен и обществен конфликт се проявява драматургическото майсторство на Камен Зидаров. Движението на действието върви по линията на личния конфликт. Разрешава се личната драма на Владимир и Станислава — разрешава се и общественият конфликт — партията печели моралната победа и правдата тържествува. Двата конфликта в пиесата — личният и обществено-моралният — се разиграват върху активния фон на основния конфликт на епохата — политическата и икономическа борба на Комунистическата партия с буржоазията.

В напрегнатата битка между двете класи попадат като в двойна преса Владимир и Станислава. Те са деца от два свята, но любовта им е силна и ги е овладяла напълно. Бащите им са непримирими политически врагове, но според законите на любовта, те са се сродили дотолкова, че нищо не е в състояние да ги раздели. За да бъде по-близо до света на Станислава, Владимир сам е пожелал да стане офицер, като е мислил, че с това няма да измени на правдата на баща си.

В навечерието на сватбата, в резултат на сблъскването на двете класи, между двамата влюбени зейва дълбока пропаст. Бащата на Станислава става убиец на бащата на Владимир, който е единствен свидетел на изстрела.

За най-важния свидетел по убийството на дядо Пано воюват и двете враждувачи страни — партията, която желае да се разкрие истината, и защитниците на полковника, които се мъчат да спасят виновника от наказание и да потушат народното негодувание.

Ето по такъв начин личната драма на двамата млади хора се поставя в дълбоко и органическо единство с класовите противоречия.

Владимир съзнава своето трагично положение и от това дълбоко страда. Въпросът се поставя така: трябва или да запази любовта си, или да спаси гражданската си и синовна чест. Друг изход той не вижда. След една напрегната и мъчителна сцена между него и Станислава, той е напълно сломен и обезсилен. Като смята, че ще спаси любимата си и бъдещото си дете от позор, Владимир скланя да стане лъжесвидетел в полза на полковника. От съчувствие на делото на партията, той се нарежда при нейните врагове и при убийците на баща си. Този силно драматичен момент в края на четвърта картина е кулминационната точка в пиесата.

В пета картина авторът се опитва да предаде душевните терзания на героя преди процеса. Той се разяжда от мъчителни колебания, но същевременно е изпълнен със съзнанието, че ще се бори за спасяване на любовта си и на утрешното си дете. Затова нито майката, нито д-р Бранков са в състояние да го отклонят от фаталната стъпка, която е решил да направи. Без да прекъсва своето бързо развитие, действието върви към съдебния процес — второто решително сблъскване между двете непримирими сили. Съдът се превръща в истински класов двубой, в който партията удържа пълна морална победа, а личният конфликт получава своето най-правилно разрешение.

Свидетелите са подредени така, че показанията следват ту за едната, ту за другата страна. От това напрежението се усилва и достига своя връх при разпита на Владимир Панов. На съда вече е ясно, че от първия изстрел, дошел откъм къщата на полковник Бисеров, е паднал убит дядо Пано. Показанията на Владимир ще определят кой е убиецът.

Цялата борба в съда за доказване на истината и за защита на правата и честта на човека се ръководи от партията. За нея това не е частно или семейно дело, а една от формите на класова борба, защото разкривайки истината пред съда, партията печели все повече и повече привърженици. Голямата правда на партията помага на хората да намерят своята лична правда.

Д-р Бранков се явява в пиесата олицетворение на мъдростта и мощта на партията. Той е носител на основната идея и на новия, комунистически морал. Затова не Владимир, а той фактически спасява и „честта на пагона“, и честта на човека.

В една реч на един процес, която има чисто публицистичен и политически характер, Камен Зидаров е успял да разкрие д-р Бранков като истински положителен герой, който завладява сърцата. Кому-

нистът д-р Бранков е най-човечният герой в пиесата. В началото образът му е малко блед, авторът сякаш е пазил неговата сила за финала, където той се разкрива в пълна светлина. Има нещо прекрасно и високо хуманно в цялото му държание на процеса, във всичките му реплики и особено в защитната му реч.

Ето по такъв начин с разрешаването на психологическия конфликт се разрешава и обществено-моралният конфликт и се осъществява основната идея за ролята на партията, която спасява и любовта, и честта на хората и им сочи правилния път дори и тогава, когато те смятат, че това е само тяхна лична работа.

Социалният конфликт и основната идея намират в пиесата на Камен Зидаров върно решение. Представителят на партията е напълно поняен и убедителен образ. Но при разкриването на психологическия конфликт за съжаление не се чувства такава яснота.

Поручик Владимир Панов е най-драматичният образ в пиесата, носител на трагичната вина. Той може да се сметне и за главен герой, защото чрез него се осъществява основният замисъл и на автора.

След като се случва това необикновено събитие в живота на Владимир, естествено е той да загуби душевното си равновесие и да се залюшка между двата полюса. И когато на процеса д-р Бранков го разтърсва из основи, напълно приемливо е той да признае: „Много неща ни мислим, но не дообмисляме. Много работи в живота аз гледах и мога да кажа, че добре ги виждах, но не всичко виждах така, както д-р Бранков го вижда“. Всичко това в поведението на Владимир е оправдано и логично. И все пак личната драма на Владимир Панов не е достатъчно обосновавана. Въпреки силните сцени, получава се впечатление, че Владимир е някакъв инструмент в ръцете на автора за създаване на драматични моменти. Така например, като се има предвид, че Владимир напълно симпатизира на идеите на баща си, неговото държание по време на митинга в къщата на полковника е доста странно: до момента на изстрела той проявява почти пълно безразличие към злъчните думи на полковника и към това, което става навън. След като Владимир е напълно сигурен, че полковникът е стрелял, от негова страна се очаква силна реакция, но това не става. Дори и в края на картината Владимир като че ли е потресен само от факта, че баща му е убит, но не и от това, че убиецът може би е неговият тъст.

Също така не е мотивирано и отношението му към полковника във II действие, когато последният гузен идва да му съобщи,

че му отпускат аванс. Нима така може да се разговаря с един убиец!?

Наистина авторът подхвърля с една реплика, че героят му се хванал като удавник за сламка за мисълта, че, може би, полковникът не е убиец на баща му. Това говори, че честната натура на Владимир се разкъсва от страшни съмнения, но то е само засегнато, а не е развито и доказано.

Неяснотата, която съществува в образа на Владимир, отслабва на места силата на основния конфликт, накръпява драматизма на пиесата. Тук трябва да отбележим, че в това отношение „За честта на пагона“ отстъпва на „Царска милост“, в която поведението на главните герои е изцяло издържано и логично.

В драмата героите разкриват характеристиките си само чрез действие. Ако техните отличителни черти не са достатъчно ясни, а постъпките им напълно логични, те не убеждават. Това важи до известна степен и за Владимир Панов.

За да бъде той по-ясен и определен драматичен образ, първоначалните му нравствени и политически позиции трябва да са по-различни, отколкото са показани в пиесата. Между неговите възгледи и идеите на баща му би трябвало да съществува известно противоречие, което, разбира се, не значи, че той трябва да стои при народните врагове. Може би е било нужно само да се докаже неговата аполитичност, но във всеки случай личната драма на Владимир се нуждае от по-голяма мотивираност.

Любовта на поручик Владимир Панов със Станислава също би трябвало да се доизясни и развие. Любовните сцени са динамични, но при тях с повече убедителност изгъвка Станислава, а Владимир със своето поведение донякъде увисва във въздуха. В образа на Станислава има много красота и женственост. Нейната вътрешна драма също не е малка и тя е разкрита от автора правдиво. Макар и неопределено, тя мечтае за светлото утре: „О, този утрешен ден! О, това утре, към което се стремят всички нещастни! Къде си ти, страшен владетелю, на нашите надежди? Ще бъда ли жива някога аз или пък моите деца, за да те посрещна и ти се нарадвам?“

Но тези нейни светли пориви са временни проябъси. Тя все още не е надраснала средата си, която я тегли непрекъснато и я кара да проявява своята ограниченост и егоизъм. Станислава прави всичко възможно, за да накара Владимир да свидетелствува в полза на баща ѝ. Но когато разбира, че той се е съгласил на това, към което тя сама го е тласнала, Станислава е потресена и у нея започва да се надига

нова вълна от чувства, от които тя още повече страда. Станислава се бори за любовта си, но същевременно чувствава, че е без път, че не стъпва на сигурна почва. Тя разбира, че и Владимир, на когото се уповава, не я води по най-верния път. Противоречивостта и двустранността, богатството в характера на героинята правят образа ѝ особено жив и оригинален и допринасят за усилване на драматизма в пиесата.

Второстепенните лица в драмата на Зидаров също малко или повече спомагат за движението на сюжета и за разрешаването на конфликта. От едната страна са царският генерал Брусев, капитан Попов, прокурорът Ладозов, а от другата — баба Дена, поручик Зарбев, Добревски, Асен и други ученици. Чрез тях се извява по-силно тревожната атмосфера през 1919 година и се допълва националният колорит на пиесата.

В битката за спасяване честта на Владимир активно участва заедно с д-р Бранков и майката, баба Дена. Тя е готова да приеме смъртта още веднаж, но не и позора. Нейният образ е един от най-сполучливите в драмата.

От второстепенните герои интересна фигура представлява Драгомир Добревски, учител по история и далечен роднина на Бисеров. Този образ е епизодичен, той почти не се свързва с развитието на действието, с нищо не го подпомага или забавя. Добревски обаче се явява едно оригинално и необходимо допълнение към образите на комунистите в пиесата, начело с дядо Пано и д-р Бранков. Неговите реплики са наситени с богат подтекст, пропити са с тъък хумор, който често приема ироничен оттенък.

Сцените с Добревски разведряват атмосферата в пиесата, внасят силно оживление в действието. Този герой е като светло слънчево петно, без което картината не би изглеждала така пъстра и ярка.

Пиесата „За честта на пагона“ се отличава със своя образен и силно драматичен диалог. Езикът на Камен Зидаров е точен и ясен, изпъстрен с народни поговорки и цветист български хумор. Всеки герой говори на свой собствен език. Особено впечатление прави строго индивидуализираният език на дядо Пано, баба Дена, на Добревски и д-р Бранков.

Новата драма на К. Зидаров е радостно и значително постижение на българската драматургия.

Сюжестът на драмата е почерпан от нашето минало, но проблемите, които са залегнали в нея, както и живите драматични образи, ѝ придават съвременно звучение.



ИЗ ЧУЖДИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

КР. ГОРАНОВ

ИНТЕРЕСЕН ТРУД ПО ЕСТЕТИКА¹

Пред нас е една действително интересна, страстно и живо написана книга. Авторът смело поставя някои основни въпроси на естетическата наука, които напоследък често се заобикаляха.

Централният проблем, който изцяло е погълнал вниманието на Буров, е отношението „предмет-съдържание на изкуството“. Всичко останало е подчинено на този проблем. Казаното за функцията на изкуството е илюстрация на основната теза за своеобразния предмет и съдържание на изкуството.

В първа глава Буров критикува широко разпространения възглед, че предметът на изкуството бил целият свят и че неговата специфика се пораждала не от предмета, а от формата на възпроизвеждане на живота (образната форма). Разбира се, отразяването на живота във „формата на самия живот“, в жив, конкретен, индивидуален образ е твърде важна особеност на изкуството. Но образността е присъща и на науката, и на фотографията, и на практическата дейност на хората.

След като прави интересна и правилна критика от една страна — на Кант и Шилер, а от друга — на някои съветски теоретици, Буров достига до следния извод:

Образността не е съществен специфически признак на изкуството. Тя нищо не обяснява, а сама трябва да бъде обяснена. Цялата работа е в особения предмет на изкуството, който поражда и особената образна форма.

Какъв е този предмет?

Всяко истинско изкуство е дотолкова изкуство, доколкото в него е предадена правдата на характери и на техните отношения, или правдата на преживявания. Типическата среда (житейските предмети, природата и т. н.) според автора има зна-

чение само доколкото помага за разкриването на човешки характери. И затова изкуството отразява не обективната същност на самите предмети, а същността на човешките отношения. Във връзка с тази мисъл авторът прави интересен анализ на пейзажния жанр.

Буров разглежда въпроса за предмета на изкуството в неразривна връзка с познавателната природа на художествения образ **„За да се определи правилно предметът на изкуството, трябва да се определи той като предмет на познание...“** (стр. 79). Следователно общността на науката и изкуството според тази гледна точка трябва да се търси не в еднакия им предмет („целият свят“, действителността), а в тяхната единна познавателна природа. Това положение ще е много важно по-нататък, в трета глава, където Буров излага своя възглед за особеностите на художественото мислене. Буров присма без доказателство положението, че изкуството е отначало и докрай познание — и само познание. Никъде никой класик на марксизма-ленинизма не е твърдял, че изкуството е **само** познание. И затова, когато др. Буров издига такава теза като основен пункт на своята работа, той трябва да я докаже.

Тъй като в рецензията не е възможно да се впускаме нашироко в полемика, ще се задоволим само да изкажем съмнение в правилността на такъв един възглед.

Във втората глава се разглежда преди всичко естетическата природа на предмета на изкуството. Дебело е подчертана мисълта, че както формата, така и съдържанието на художествения образ имат цялостно естетически характер. Твърдението обаче не е придружено от доказателства.

Особен интерес представлява твърдението на др. Буров, „че естетичното е по-широко от красотата“ (стр. 205). Красотата е само

¹ А. И. Буров — „Эстетическая сущность искусства“, Москва, 1956 г.

положителната страна на естетичната оценка, което има и отрицателна страна — безобразното или отвратителното. Това според нас вярно положение позволява да се приемат трагичното и комичното за пълноправни естетически категории. Друга интересна мисъл е заключението на др. Буров, че естетическата способност е много по-древна от изкуството и че не всяка естетическа дейност е изкуство в собствения смисъл на тази дума. „Естетичното започва там, където човекът достига до самоизразяване, до самопознание или самоусещане в предмета, когато той се научи да изразява чрез други форми пълнотата и богатството на своята човешка същност“ (стр. 225). Следователно естетичното е свойствено в една или друга степен, на всяка човешка дейност. Така естетичното в най-широк смисъл на думата и естетическата природа на изкуството не са едно и също. „Разликата между всяка (ежедневна) естетическа дейност и изкуството (което е също и в най-висока степен естетическа дейност) е от такъв порядък, както разликата между първа и втора степен на познанието“ — пише Буров. Особен интерес представлява анализът, който прави авторът на архитектурата. Доколкото ни е известно, тук за първи път в марксистическата естетическа литература се обосновава от по-нови позиции, възгледът на Чернишевски за архитектурата. Може много да се спори за начина, по който Буров обосновава своя възглед, може да се оспорва и самият възглед, но, струва ни се, е намерен правилният и ползотворен път за решението на този сложен и важен въпрос.

Др. Буров правилно критикува вулгаризаторските възгледи, според които при комунистическото общество изкуството като особена форма на общественото съзнание цяло да се разтвори в труда, а всеки

труд щял да се превърне в изкуство. Безспорно, при комунизма, когато ще бъде ликвидирано същественото противоречие между умствения и физическия труд и трудът ще се превърне в наслада, той ще се осъществява във висша степен по законите на красотата. Обаче ликвидирането на разделението на труда няма да означава ликвидиране на оформилите се различни човешки дейности — човек ще получи само възможност свободно да избира и комбинира тези дейности. Така че изящното изкуство не само няма да се погълне от производствения процес, но ще получи небивал разцвет и развитие.

Трябва да се спомене определението на Буров:

„Изкуството по своята функция е борба за прекрасен, пълноценен, хармонически човек и за неговите истински човешки отношения в съответствие с конкретно-историческия естетически идеал“ (стр. 280).

Струва ни се обаче, че въпросът за обществените функции на изкуството е разработен бегло и недостатъчно конкретно, освен това главата е претрупана с маса примери, които не са подложени на анализ и не спомагат за изясняването на въпроса.

Книгата на А. И. Буров представлява един интересен опит да бъдат поставени основните въпроси и превъзможнати главните затруднения на съвременната марксистко-ленинска естетика. Това е една от първите ластовички на настъпващата нова теоретическа пролет. Няма никакво съмнение, че у нас тя ще бъде посрещната със същия голям интерес, какъвто е вече събудила в СССР. Нашите критически бележки по някои спорни положения с нищо не намаляват достойнствата на книгата и имаха само за цел да извикат интереса на читателя към въпросите, смело поставени от А. И. Буров.

Редакционен комитет

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, БОРИС ДЕДЛЕЧЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ,
ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов