



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 изтъркули 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-все-странно 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 израза 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 изхвърлят 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-скучно от съчинителството в това отношение, от общата фразеология. Затова и Чехов пише на своя брат: „В сферата на психиката също е необходима детайлизация. Пази боже 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“ (Пълно 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 съвършен. Но нашата представа за душевното състояние на девойката особено се засилва от някои малки „външни“ подробности. Ето, Кити се отпуска 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 моминска 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 досадизъм Половцев е нежен с котките и не може да понася детските сълзи; белогвардейският офицер Лелявски 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 пасажии от „Разораната целина“, за да се види, че тези моменти са напълно убедителни и допринасят много за основната характеристика на Половцев и Лелявски. 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 извяват 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 знаменита 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 и 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-

трябват 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 щръкваха 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 подигнеш очите 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 Емилиян Станев. В забележителните, на места просто съвършени пейзажи, с които изобилствуват негови 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 разкрива 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 пишещият 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 разкрива 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 — окарикатуряват 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 достигахме 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 оттук 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 прост 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 неспособна дипломация, 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 набеязан план, тя е целенасочена — не само от идеологическия компас на автора, от неговия миоглед, 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 щастието, по което толкова е копняла. Но не след дълго „любовта“ започва да угасва и това дълбоко потриси Елена. Влюбеният в нея Благой естествено не остава сляп 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 обрисован — 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 — оттук 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. Щастието 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 мота 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 щастието. 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 крът, 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 лайтмотивът, 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 развоя 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 изражда 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 щастието, 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 разводи художествения си образ, да измени на своя замисъл, да накърни 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 разведряването, 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 вълненията на героинята. Тук читателят се сблъсква с някаква смес 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 рисунок, е изпаднал и в двете беди. Но по-опасни размери е взела първата. Младият и даровит белетрист 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 достоинствата, 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 белетрист. 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 разкрита 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 чувства. 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 немеца 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 проклятие 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 пълнената му мисия и естествено го разстрелват. На пръв поглед някакви 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 боровете, в които героят току се вслушва, е „тих и привлечен като въздишка на стара жена. Така шумоляха понякога от морския вятър боровете 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. 954 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 Лиля и Варвара илюстрират „оживяването“ на положителните образи с помощта на черната боя. Понеже за Лиля вече се писа, ще припомня 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 смярка 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, Лиля 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, детализацията, 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 „онаглеждава“ 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 интелгент, 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 открива 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 чувстваме 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 изплиска 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. „Живея 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 свян и угризение на съвестта, дори някак 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, не-принудено, 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 щастието.

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 неслоди. 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 бършеше 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-здравосъвързан 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 обзислен 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 пронизва целия образ, но тъкмо защото е вътрешна, присъща 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.