



СТОЯН КАРОЛЕВ

ТИПИЗАЦИЯ И ИДЕЙНОСТ

1

В естетиката и по-специално в литературната теория понятието типизация се употребява в различен смисъл, с различен обseg. Най-често то се свързва с характеристиката на героите в белетристиката, драмата, стихотворния епос и означава създаване на типове, т. е. на герои, характерни представители на своята среда и класа, на своя народ. Но да се създаде един тип означава не само да се разкрие социалната същност на героя, а и да се очертае цялото му индивидуално своеобразие. Следователно типизацията включва в себе си и индивидуализацията. Наистина в литературно-критическите статии често се говори отделно за индивидуализацията, за да се подчертае относителната самостоятелност на формата и по-специално на конкретно-индивидуалното в типа. Това обаче не означава, че индивидуализацията се извършва отделно, след като авторът е „разкрил“ типичното у своя герой. Такава „допълнителна“, „лоша“, според думите на Енгелс, индивидуализация в никой случай не може да оживи схемата, мъртвата абстракция. Единството на индивидуално и типично в характеристиката на героите е не само краен резултат, то е единство и на самия творчески процес.

Индивидуализацията всъщност представлява една от страните на единния процес на типизацията. Това естествено не заличава нейната относителна самостоятелност.

Но обsegът на понятието типизация е широк и в друг смисъл. За типизация ние говорим не само с оглед на героите, на характерите в епоса и драмата, но и с оглед на художествения образ изобщо. Терминът типизация се употребява нашироко, за да се означа своеобразното обобщение, присъщо на изкуството. В този смисъл то обхваща всички видове и жанрове изкуства, а в границите на даден вид и жанр — всички негови елементи. Например в белетристиката типизацията обхваща и характерите, и сюжета, и композицията, и езика, без, разбира се, да е равна на техния прост, аритметичен сбор. Най-общо казано, типизацията е разкриване на същностното, закономерното в явленията, които са предмет на познание в изкуството чрез конкретно-индивидуалното и съзерцаемостта. Следователно тя засяга и същността на изкуството като познание, и неговата специфика като особено, своеобразно познание.

С развитието на изкуството през различните исторически епохи се развива и съществено се променя и типизацията. Макар че художествените образи например от античността до наши дни все ни разкриват

характерни страни от живота на човека и обществото в конкретно-нагледна форма, те са създадени по различен начин. Така в древното класическо изкуство голяма роля играе идеализацията. А съвременното реалистично изкуство, както е известно, е чуждо на идеализацията и доколкото тя намира място в него, влиза в разрез с правдата, накърнява художествения образ. Дори, без да се правят специални анализи очевидно е, че типизацията в изкуството на критическия или социалистическия реализъм дълбоко се различава от типизацията в античното изкуство. Но не само от нея, а и от типизацията на класицизма, романтизма, сантиментализма, натурализма и пр. Главно от характера на типизацията се определят (естетически) направленията в изкуството. На всяко от тях е присъщ свой начин на художествено обобщаване, т. е. свой метод. Когато говорим за метод, ние имаме предвид преди всичко именно принципите на типизация, на художественото обобщение. Тези принципи характеризират предимно един или друг творчески метод, а не например художествения език. Наистина, ако се вгледаме в езиковите изразни средства на типичните представители, да кажем на романтизма, ще видим, че въпреки голямото разнообразие те си приличат по нещо. И същевременно, ако сравним тези средства с художествения език на реалистите, веднага ще проличи съществена разлика. Това между другото означава, че когато говорим за голямото, по принцип безпределно стилово многообразие в изкуството на социалистическия реализъм и се борим срещу стиловата монотонност като чужда на това изкуство, не трябва да забравяме все пак, че общият метод дава своя отпечатък и върху художествения език, върху изразните средства, стила в тесния смисъл на думата, без да го стеснява и ограничава. Но тук искам да подчертая друго, — че своеобразието на изразните средства в изкуството на дадено направление е следствие на типизацията, а не обратно — не особеността на типизацията е следствие на изразните средства, въпреки цялата сложност на взаимните им връзки. Следователно именно типизацията трябва да имаме главно предвид, когато характеризираме отличителните белези на дадено направление и на неговия художествен метод.

Напоследък обаче някои теоретици настоятелно и горещо оспорват правото на термина типизация върху огромната част на изкуството от миналото. Особено интересна в това отношение е талантливата статия на В. Днепров „Идеален образ и типичен образ“ („Новый мир“, 1957 г., кн. 7, стр. 218—237). Съветският литературовед аргументирано и убедително доказва, че художественото обобщение в античното изкуство, а също в изкуството на класицизма и романтизма съществено се различава от художественото обобщение в реалистичното изкуство. Той застъпва тезата, че у древните господства идеализацията, че по-близки до идеализацията, отколкото до обобщаващите обществените отношения типове са художествените образи на класицизма и романтизма, в които се издига на преден план нормативната функция на изкуството. Ето защо, според него, до появата на реализма не може да се говори за типизация; типизацията е форма на художествено обобщение в реалистичното изкуство. По-точно — в критическия реализъм съжителствуват двете форми на художествено обобщение (които естествено също се видоизменят през различните исторически епохи) и вече при социалистическия реализъм напълно господства типизацията. Тук всяка идеализация е фалшива — освен в балетното изкуство, което представлява някакъв самотен остров на идеалната красота сред океана на типичните образи.

Впрочем да не влизаме в такива подробности, които могат да уязвят тази оригинална статия. Днепров е по принцип несъмнено прав, когато изтъква съществените отлики на реалистичното обобщение от класическото или романтичeskото, въпреки че неговите естетически характеристики могат да бъдат оспорвани в една или друга точка. Но тук ни интересува въпросът дали тази разлика е основание да се откажем от употребата на термина типизация, когато говорим за изкуството от миналото.

Както споменах, в широкия смисъл на думата типизацията означава конкретно-образно обобщение, разкриване на същностното чрез индивидуалното и неповторимото. А това е специфична черта на изкуството от древността до днес, въпреки всички огромни промени, които претърпява в своето историческо развитие. Следователно, ако се откажем от термина типизация за изкуството от по-далечното минало, ще се изправим пред необходимостта да търсим друг термин за означаване на онова общо, което го свързва с реалистичното художествено творчество от по-ново време. А това едва ли е целесъобразно. . . Типизацията ни сочи спецификата на всяко художествено обобщение за разлика от научното, философското и т. н. Според мен по-добре е да се говори за видове типизация в изкуството на различните епохи и направления. В такъв случай, разбира се, новото, което донася реализмът в художественото обобщение, трябва да се изразява описателно, но мисля, че това неудобство е по-малко.

Тук е необходимо още едно уточнение. Когато говори за идеализацията и типизацията като форми на художественото обобщение, Днепров има предвид изключително характерите в изкуството, а не художествения образ в широкия смисъл на думата. Тук, при характерите, особено ярко изпъква разликата между реализма и изкуството от по-далечните епохи. Нито античното изкуство, нито изкуството на класицизма и романтизма могат да разкрият така социалната същност на характерите, историческата им обусловеност, да обрисуват героите като съвкупност от обществени отношения, с техните дълбоки връзки с обществената им среда, с цялото многообразие на жизнените условия, както е по възможностите на реализма. Несъмнено по-дълбоко вниква реализмът и в разнообразните неповторими прояви на личността, реалистичните характери са по-индивидуални, по-конкретни. А когато говорим за типизация в тесния смисъл на думата — като обрисовка на героите — на преден план изпъква именно всичко това. Ние обикновено не наричаме романтичния герой тип, макар че, ако не друго, той въплъщава в себе си характерни умонастроения, пориви, идеали на времето, на средата си. Ето защо по-голямо основание има да се прикрепи към реализма понятието типизация в тесния смисъл на думата, макар че и тук може да се спори. Но като конкретно-нагледно образно обобщение то е валидно за всички направления и методи. Изхвърлим ли го от употреба, остава открит въпросът за означаване спецификата на всяко художествено обобщение.

Но и в границите на реализма художественото обобщение, разбира се, не е едно и също през всички времена, не е неизменно и застинало. То търпи развитие успоредно с развитието на метода. Един е характерът на художественото обобщение у реалистите на Възраждането, друг е у просветителите през XVIII век, трети — у критическите реалисти на деветнадесетото столетие. Следователно дори като означение само на реалистичното художествено обобщение съдържанието на термина типизация

зация не е еднакво през различните исторически периоди. Но тези значителни различия не ни пречат или поне не трябва да ни пречат да виждаме и общото в обобщенията на реализма.

Ако проследим диференциацията и по-нататък, ще видим, че дори в реалистичното изкуство на даден народ в определено време съществува голямо разнообразие на художествените обобщения, което зависи от разнообразието на творческите индивидуалности. Това са различни форми на реалистичната типизация. Всъщност всеки талантлив художник типизира по свой начин. И този начин на типизация определя до голяма степен отличителните особености на неговото творчество, на неговия стил. Така че литературният критик може да си служи с термина типизация когато разглежда и доколко дълбоко е проникнал писателят в живота, който изобразява, и как е проникнал в този живот. Докато различните видове типизация характеризират метода, различните форми на типизацията характеризират стила в рамките на даден метод.

И най-после типизацията не е една и съща и в творчеството на отделния писател с установен художествен метод. Става дума, разбира се, за истинския творец, който не пише по калъп и затова типизира съобразно с обекта на изображение, без да бъде абсолютно различен в различните си творби. От това разнообразие на типизацията зависи до голяма степен стилового богатство на неговите творби, което не трябва да се смесва с разностилието. Дори в рамките на отделната творба писателят може да прибегне до различни форми на типизацията при характеристиката на героите. В едни случаи той повече ще заостри, ще си послужи по-широко с художествената условност и измислица, в други случаи ще бъде „по-правдоподобен“, ще се придържа, тъй да се каже, повече към натуралните очертания на първообразите. Тук играе роля естествено и жанрът. Всекиму е известно колко съществено се различава например хумористично-сатиричната типизация от обикновената.

В тази статия аз, разбира се, съм далече от грандиозната задача да разработвам цялостно въпроса за типизацията в различните ѝ обеми и аспекти. Ще засегна само известни страни на реалистичната типизация в белетристиката с оглед на дълбоките ѝ връзки с обективната художествена идейност на творбата, като се основавам върху творчеството на някои съвременни български писатели. Ще имам предвид главно типизацията в тесния смисъл на думата, като характеристика на героите. Но тъй като характерите са централното в една белетристична творба и за тяхното създаване служат всички нейни „елементи“, ще засегна и някои други въпроси на белетристичното художествено изображение. Всъщност типизацията в тесния смисъл на думата само условно може да се разграничи от типизацията като художествено обобщение изобщо.

2

Идейността на художественото произведение не трябва да се смесва с общите мирогледни принципи на автора, колкото и важни да са те за неговото творчество. Всеизвестни и многобройни са случаите, особено в миналото, когато художествената идейност влиза дори в противоречие с едни или други идеологически принципи на автора. Това е вече достатъчно доказателство за разликата между художествените и общо-мирогледните идеи. Обективната, т. е. осъществената, реализираната в творби художествена идейност произтича от образите, от цялостния им

художествен строй, а образите в изкуството, както е известно, съвсем не могат да се сведат до едни или други възгледи на техните създатели. И когато изтъкваме голямата роля на мирогледа в изкуството на социалистическия реализъм, не трябва да забравяме, че тя е именно ръководна: ориентира, помага на художника да вникне в явленията на действителността, които са негов обект на изображение и познание. И колкото по-дълбоко, по-правдиво отрази той тези явления, толкова по-богата ще е художествената идейност на произведенията му. Но сами по себе си принципите на неговия мироглед не представляват обективната идейност на творчеството му. Те са по-близки до едни или други негови субективни художествени идеи, „вложени“ в дадени творби. Когато обаче тези идеи бъдат осъществени, те, така да се каже, твърде много се разширяват и обогатяват. Пълноценният художествен образ е винаги многоидеен, много по-богат в идейно отношение от творческата концепция на автора. А освен това близостта на субективните художествени идеи до едни или други мирогледни възгледи съвсем не изключва разликата между тях. Изчезне ли тази разлика, ние нямаме и право да говорим за художествени идеи, а само за политически, философски, научни и пр. възгледи. Някои автори постъпват именно така — не говорят за художествени идеи. Но те волно или неволно отричат изкуството като самостоятелна форма на общественото съзнание.

Художествената идейност на творбата е винаги силно емоционална, тя е съзерцаема, защото се проявява в конкретно-нагледна форма, макар да не се постига само чрез простия наглед. И освен това тя е специфична и по съдържание („като такава“), крие се в преживяванията на хората, в техните характери, в отношенията им един към друг и към природата.

Щом обективните, реализирани художествени идеи произтичат от образите, логически следва, че те са в тясна зависимост от типизацията: от нейната правдивост и дълбочина, от нейния характер. Всяко изкуство потвърждава тази истина. Ако авторът не умее да типизира, т. е. да обобщава по своеобразен, присъщ на изкуството начин, неговото произведение ще бъде слабо не само в художествено, но и в идейно отношение. От художника се изисква да вижда, както се казва, скрития смисъл на нещата, да прониква в сърцевината на явленията, които изобразява. Няма ли той тази способност, творчеството му ще бъде плитко, с анемично, ако не и погрешно идейно въздействие. Но от художника се изисква също така да разкрива характерното, закономерното в живота чрез многообразието на неговите прояви. Такъв е законът на типизацията, на художественото обобщение. Ако не умее така именно да обобщава, писателят няма да създаде художествен образ, а следователно ще пострада и идейността на писанията му. Художествената идейност е немислима без богатството на индивидуалното. Липсва ли то, тя губи преди всичко много от своето съдържание. Образът например на един герой ни въздействува идейно не само чрез своята социална същност, но и с индивидуалния си облик, които се намират в неразделно единство. Както е известно, работите в изкуството стоят така, че без разнообразните прояви на конкретното и индивидуалното не може да се разкрие общото и характерното. За разлика от науката в художественото творчество не същностното въплъщава в себе си многообразието на индивидуалното, а многообразието на индивидуалното въплъщава в себе си същностното — разбира се, по-ясно, по-отчетливо, отколкото в явленията на живота.

Ако се накърни индивидуалното богатство на художествения образ, накърнява се и емоционалният характер на неговата идейност. А всеки знае от опит, че идейността на художествената творба е немислима без емоционалната атмосфера, която носи със себе си и с която ни въздейства така непосредствено — не само на ума, но и на сърцето.

Но не само това. Всяко обедняване на индивидуалното богатство и своеобразие на образа накърнява и разрушава неговата красота. Неслучайно в науката, която се интересува само от същността, от закона, красотата не съществува като характерна черта на образа и може да бъде само негов страничен елемент.¹ А всеизвестно е какво огромно значение има красотата на художествената творба за нейното идейно въздействие. Без красота художественият образ е немислим, макар същността на явленията, които авторът изобразява, да не е красива, а грозна и отблъскваща.

И най-после, ако пренебрегне индивидуалните прояви на същността, художественият образ би изгубил своята нагледност. А именно нагледността преди всичко прави възможно възприемането на художествената идейност — дори ако се приеме, че не прибавя нищо към нея.

Още Белински посочва, че идеята в изкуството е съзерцаема. А тя е съзерцаема, защото се проявява в конкретно-нагледната форма на образа.

Разбира се, това не означава, че за възприемането на идейността, на смисъла на художественото произведение е необходимо участието само на сетивата. Тук, както при възприемането на обективната действителност, се върви от конкретно-нагледното, достъпното за сетивата към същността, недостъпното за тях. Наистина този път е значително улеснен от художника, но той трябва да бъде изминат. Останем ли при нагледа, задоволим ли се с насладата, която получаваме от формално-живописната страна на художественото произведение, неговият дълбок смисъл ще остане скрит за нас. Или по-точно — ще доловим само нещо от него поради диалектичното единство на форма и съдържание. Но за да ни се открие той в цялата си дълбочина, е необходимо да се замислим върху творбата, да прибегнем до анализиращата и обобщаваща способност на нашата мисъл. Първото впечатление може да се окаже погрешно, особено ако авторът на творбата не се стреми, тъй да се каже, към идейна очевителност.

Такъв автор е например Емилиан Станев. Той не обича да подчертава, да хиперболизира с цел да направи по-очевителна и ефективна своята идея, да изяви по-открито „тайните“, в които е проникнал. Като всеки художник той, разбира се, прави подбор и в този смисъл заостря, но се стреми да разкрие същността на изобразяваните явления в многообразието на техните прояви. Неговите образи са ясни и същевременно многоцветни, многобагренни. Читателят им се любува, наслаждава се от тях — те дават богата храна на сетивата, на емоциите, на въображението. Техният по-дълбок смисъл се разкрива постепенно, в течение на разказа. Но възможно е, увлечени от богатството и красотата на индивидуалното в образа, да не проникнем достатъчно в неговата същност. Това може да стане, разбира се, при повърхностно четене. Вгледаме ли се в творбата, пред нас ще се разкрие нейното идейно богатство.²

¹ Това не противоречи на истината, че ако художественият образ не съдържа нищо съществено от живота, който отразява, „красотата“ му ще бъде куха, празна, илюзорна.

² От казаното не следва, че Емилиан Станев не е допускал никакви идейни слабости в своето творчество. Случва се така, че в стремежа си да обрисова всестранно ге-

С други думи, необходимо е да вникваме в особеностите на типизацията, с която си служи Емилиян Станев, за да прозрем и в идейната стойност на неговите творби. Дори разказите му за животни, от които сме склонни, поради особения им характер, да не изискваме много в идейно отношение, обикновено се отличават с богата идейност. И затова предразполагат към размисъл не само за съществуването на животните. . .

На пръв поглед може да не видим смисъл в един разказ например за гарвани. Какво можем да научим от него? Как протичат обикновено дните на птиците, с какво те се хранят, как отглеждат малките си, какви са „взаимоотношенията“ им с останалия птичи свят и пр. Но такива и то по-пълни сведения можем да получим от други, естествено-научни източници. Къде са тук художественото познание и художествената идейност? Тях ще открием в образите на птичите герои. Като четем за тази гарванска съпружеска двойка ние навлизаме в един своеобразен свят. Авторът всъщност ни рисува един начин на живот и една съдба, в които има нещо много човешко.

Гарваните са важни и мрачни, живеят самотно, от тях бягат другите птици. Печална и дори зловеща ни се струва тяхната участ. Какво убийствено еднообразие! Нищо светло няма в такова съществуване. Дори любовта е тъжна. Гнездото, в което гарваните отглеждат своите рожби, също е неприветливо — грамадно, тъмно, безобразно. Никакъв звук не се чува от него, сякаш малките са мъртви. В грижите си за тях родителите стават „още по-крадливи, още по-чужди за целия останал птичи свят“. А когато ги отгледат, те ги изпъждат далече и остават пак самотни. Оживяват се само при вида на кръв или в мъгливите и дъждовни есенни дни, когато наоколо е мъртвило. Нещо тъжно и злокобно има и в тяхната устойчивост на времето. Животът в градчето тече, хората се променят, стареят, умират, а те остават почти същите.

Мрачен, непроменлив и дълъг живот! Неговото описание оставя у нас тягостно впечатление и същевременно копнеж за „нещо хубаво и светло“. Чрез образите на гарваните авторът ни навежда на размисъл за човешкия живот, отблъсква ни от застоя, от мъртвилото, от цялото това безпросветно гарванско съществуване, вдъхва в душата ни мечта към по-широки хоризонти, жажда за дейност.

Верен на своя начин на типизация, Емилиян Станев не хиперболизира основните черти у своите герои, не ги рисува само с тъмни краски. В тяхната характеристика има и някои по-светли щрихи. Птиците изпитват трайна привързаност една към друга, те са си верни, обичат се макар и с еднообразна и тъжна съпружеска любов. Когато женската пада в комина и загива в зиданата печка на секретаря на архиерейското наместничество, всявайки комичен страх в неговото семейство, мъжкият цяла нощ вика своята другарка, търси я, „лети в бялата нощ като черна сянка“. Минават дни, а той не се успокоява. Такова е неговото отчаяно, безнадеждно грачение, че мъчно се понася. После се изгубва завинаги: „В една мразовита нощ, когато старият бор скърцаше под напора на вятъра, той беше умрял в своето грамадно мрачно гнездо“.

роите, в многообразието на техните индивидуалности той не разкрива достатъчно ясно и дълбоко основните им черти. Оттук и обективистките залитания в някои негови творби. Това са грешки на типизацията, за които той не веднъж е бил критикуван — и справедливо, и пресилено. . .

Тези редове и изобщо описаната мъка на гарвана по тази, с която е живял шестдесет години, ни навяват други мисли: за силата на любовта, която намира място и в сърцата на такива себелюбиви, отчуждени от себеподобните си същества. Така кръгът на идейността, която произтича от образите, се разширява. Такова идейно богатство съдържа всяка истинска художествена творба. Художествената идейност не е никога еднобагрена, едноцветна, тя е многостепенна, богатата на нюанси и в известен смисъл неизчерпаема. Пълноценното художествено произведение е многоидейно, в него ние можем да откриваме все нови и нови истини за хората, за живота им, за тяхната душевност.

Това не значи, че идейността на художествената творба няма свое ядро, своя сърцевина, основни черти. В разказа на Емилиян Станев, за който стана дума, основното не е в изображението на дружбата, привързаността, а в описанието на едно мрачно, безпросветно, безкрило съществуване (макар да се разказва за птици). Светлите черти в обрисовката на „героите“ отсечат техния тъмен облик и внасят в него по-голяма жизнена пълнота. А това се отразява несъмнено положително върху идейно-емоционалното въздействие на разказа.

Но, разбира се, идейността на художествената творба може да бъде и по-определена, и по-целенасочена, отколкото е в „Гарвани“. Това зависи пак от типизацията — доколко е подчертано, отсечено основното в художествения образ. Ако вземем пример пак из разказите на Емилиян Станев за животни, трябва да посочим творби като „На далечен път“. Тук особено силно е зазвучал един от основните мотиви в произведенията на писателя от този род — борбата за живот. В тежкия полет на птиците през снежните, мразовити дни и нощи към юг, към топлите брегове на Егея има много красота. Тя извира тъкмо от борбата с опасностите по пътя към слънчевия юг. Половината от птиците загиват в тази борба, но авторът е наблегнал не на тяхната гибел, а на стремежа напред. Умората, страхът, временното отчаяние само подчертават този стремеж. И в него ние пак откриваме човешкото. То е най-ярко изразено в поведението на водачите — с тяхната стойкост и самопожертвувателност за колектива.

Всъщност така е повече или по-малко във всички разкази на Емилиян Станев за животни. Поведението, преживяванията, цялостните образи на „героите“ постоянно възбуждат у нас представи и асоциации, които ни отвеждат сред хората. Животните на Емилиян Станев в този смисъл са очовечени. Значи ли това, че те не са верни на своята природа, че писателят ги изобразява неправдиво? — Не, всеки, който е чел тези разкази, добре знае колко точно и убедително описва белетристът животните. Той познава отлично техния начин на живот, навиците им, инстинктите им и ги изобразява вярно и сигурно. Тези разкази на Емилиян Станев между другото ни дават познания за различните обитатели на нашите поля и планини. Само тук-там можем да се натъкнем на някои пресилени, прекалено човешки моменти в разкриването на животинската душевност.

И все пак, въпреки тази, така да се каже, природна достоверност, у животинските герои на Емилиян Станев има нещо много човешко. Откъде произтича то? От сходството между някои инстинкти на животното и на човека? Очевидно това сходство играе роля, но то не е решаващо. Авторът явно е очовечил своите герои, без да нарушава тяхната животинска „мяра“. Нима е възможно това? — ще попита читателят. Напълно. Както е възможно и естествено писателят да одухотворява при-

родата, да я представя едва ли не като живо същество и същевременно да не изменя на нейните обективни форми, краски и пр., да ни дава верни познания за нея. Такива възможности дава тъкмо типизацията в изкуството, която е немислима без правдата на човешките преживявания. В художественото произведение винаги има отразено нещо от човешката душевност, дори когато човекът не е предмет на изображение. Оттук и своеобразният характер на художествената идейност. Когато писателят пише за животни, той цели не да конкурира на естествоизпитателя или просто да илюстрира научните истини, а да въздействува идейно-емоционално върху читателя, върху неговия морал, върху отношението му към света, към живота. Затова той типизира, създава художествени образи.

За да си обясним, както се казва на школски език, преносното значение, което имат разказите на Емилиян Станев за животни, трябва да имаме ясна представа не само за предмета на изкуството, но и за естеството на художественото обобщение. В художествения образ се разкриват характерни черти не само на едно конкретно жизнено явление, макар по форма типичното да се изразява винаги чрез индивидуалното, единичното. Съдържанието на художествения образ е по-богато от съдържанието на отделното явление, което се изобразява. На тази именно основа е възможна онази всекиму известна особеност или закономерност на изкуството: чрез изобразяването на съвсем дребни, обикновени явления да се достига до дълбоки истини за човека и обществото. Оттук и голямото идейно въздействие на талантливото художествено творчество и в случаи, когато на пръв поглед може да ни се стори, че е лишено от по-съществени проблеми. Всъщност всеки художествен образ има „преносно значение“. И това значение може да е такова, че изображението на животните да ни пренася сред хората, да буди у нас дълбоки размисли за техния живот.

А в баснята се отива още по-далече — животните са само средство за изобразяването на човека. Тук авторът изменя и на тяхната животинска „мяра“, макар добрият баснописец да не приписва произволно едни или други черти на героите, както често се случва напоследък у нас. Особените идейно-възпитателни цели на баснята се постигат чрез особена форма на типизацията. Тук огромна роля играе художествената условност, за която ще стане дума и по-долу.

Разбира се, разказите на Емилиян Станев за животни не са най-силните в идейно отношение негови творби. Но те убедително опровергават някои опростителски разбирания за художествената идейност и същевременно нагледно илюстрират характерни особености на художественото обобщение.

★

И така, идейността на художествената творба зависи от силата и дълбочината на типизацията. Колкото по-дълбоко е проникнал писателят в живота, който изобразява, колкото по-значителни са неговите художествени обобщения, толкова по-голяма ще е идейната стойност на тези произведения. Но за тази стойност е от значение не само дълбочината, а и формата на типизация.

Както вече беше споменато по-горе, разлики във формите на типизация има не само у различните автори, но и в творчеството на даден

писател. Тук си казват думата замисълът, жизненият материал, жанрът. Съвсем очевидно е например, че за да се създава сатира е нужно специално умение да се типизира, в което голяма роля играе силното заостряне, хиперболизиране на характерните черти. И ако авторът не е овладял тази особена форма на типизацията, той не би могъл да напише сполучлива хумористично-сатирична творба, ще претърпи не само художествен, но и идеен неуспех, колкото и правилни да са неговите изходни идейни позиции.

А дори и в рамките на жанра писателят може и трябва да си служи с разни форми на типизацията съобразно с явленията, които отразява, и със своите художествени цели. Успехът му до голяма степен зависи именно от това — доколко формата на типизация ще съответствува на обекта на изображението и художествения замисъл.

Несъмнено е например, че Светослав Минков не типизира по един и същ начин в „Това се случи в Лампадефория“ и в „Алхимия на любовта“, макар и двата разказа да са хумористично-сатирични по жанр. И това е напълно естествено. В първия случай авторът желае да заклейми един стопански ред и неговите „мъдри“ крепители, да жигоса, морално да унищожи, а във втория случай изобличителните му намерения съвсем не са така убийствени. Ето защо в разкази като „Това се случи в Лампадефория“ белетристът прибегва до изключителното, невероятното, фантастичното — и в сюжета, и в образите на героите, — а в произведения като „Алхимия на любовта“ не употребява такива средства. И осъществяването на неговите идейни задачи е в тясна зависимост от това доколко правилно е избрал формата на типизация и как си е послужил с нея.

Върху характера на типизацията слага естествено своя ярък отпечатък и творческата индивидуалност. Мнозина в нашата литература са изобразявали същите явления, които изобразява и Светослав Минков. Но никой не си служи така с фантастичното, невероятното, парадоксалното, както си служи той. И в областта на типизацията авторското своеобразие играе голяма роля в изкуството, макар че тук са натрупани особено много догматични представи и канони. Ние трябва да уважаваме това своеобразие. Всяка форма на типизацията е хубава, стига чрез нея да се отразява жизнената правда в ярки художествени образи, стига да не е произволна и да има своите обективни предпоставки в действителността.

Своеобразната фантастика в произведенията на Светослав Минков за миналото, с нейната парадоксалност и невероятност е белег на творческата му индивидуалност, на стила му, но тя си има своите основи в тогавашното общество. Капиталистическата действителност е чудовищна, уродлива, в известен смисъл парадоксална, невероятна от гледна точка на здравия човешки разсъдък и морал. И роденият сатирик, който има изострено око за всичко отрицателно, тъмно, порочно, вижда цялата нелепост на тази действителност. Тук е първоизворът на неговата фантастика.

Светослав Минков заостря по своеобразен, но не произволен начин. Тъкмо желанието му да разголи до край смехотворната и грозна нелепост на една действителност го води до такава „фантастична“ форма на типизация. И благодарение на нея той успява да жигоса убийствено, да унищожи нравствено редица характерни представители на тъмния свят

от миналото. Следователно идейната стойност на неговите творби е в тясна зависимост от формата на типизация.

Разбира се, формата сама по себе си не донася идейните и художествени достоинства на произведението. Тя само помага на автора да ги постигне. На художественото обобщение може да липсва дълбочина и жизненост и при най-подходяща за замисъла, жанра и жизнения материал форма на типизация. Но подходящата форма несъмнено съдействува за силата на художественото обобщение.

Творчеството на Светослав Минков е едно от многобройните опровержения на опростителския възглед, че реализмът означава правдоподобие. Реализмът изисква да се отразява правдиво същността на изобразяваните явления. Това е истината. А във формите на типизацията, в изразните средства авторът може да бъде далеч от външната достоверност, от видимостта, да си служи не с правдоподобното, а с невероятното, фантастичното. Неправдоподобно е един градоначалник да има в главата си вместо мозък някаква машинка (органчик), която произнася все едни и същи фрази: „Не потерплю“ и „разорю“. Но ето че в главата на Щедриновия градоначалник Брудастий от „История на един град“ се мъдри такава именно машинка. И какво чудесно средство е тя за обрисовката на този тип, за разкриване на цялата невероятна тъпота, характерна за неговите събратя и крепители на царизма по широката и многострадална в миналото руска земя. И в най-отдалечената от видимостта на явленията фантастика, от техните външни форми може да има по-голяма жизнена логика и правда, отколкото в най-добросъвестното придържане към тези форми.

Ние трябва да приветствуваме и стимулираме разнообразните форми на типизацията, а не, както правят някои късогледи радатели на реализма и идейността, да изискваме винаги правдоподобие, без да се съобразяваме и с особеностите на изкуството, и с творческото своеобразие на отделните му представители. Разбира се, правдоподобие в изразните средства, правдоподобната форма на типизация си имат широко място в изкуството и би било нелепо да се отричат. Но ние трябва да ценим и художествената условност, която е особеност и дори предимство на изкуството, — стига да не е произволна.

Специално в някои жанрове, между които е и сатирата, художествената условност играе огромна роля. Чрез фантастическата форма на типизация особено ярко могат да бъдат изразени известни идеи. Да вземем например разказите на Светослав Минков „Дамата с рентгеновите очи“ и „Това се случи в Лампадефория“. Героинята на първия от тях, кривогледата Мими Тромпеева се сдобива с прекрасни рентгенови очи благодарение на една чудодейна операция, извършена от „любимеца на всички жени, гениалния маестро Чезарио Галфоне“. С тези свои рентгенови очи Мими Тромпеева получава възможност да прониква в материята, да вижда например скелетите на хората. Това е неправдоподобно, невероятно, фантастично и пр., но какви големи възможности дава то на автора да изобличи столичния хайлайф. Дамата с рентгенови очи води дневник. Ето два-три реда от него: „От известно време наблюдавам едно необикновено явление. Някои хора, които срещам, и то предимно от хайлайфа, нямат никакъв мозък в главата си“. И глупавата и щастлива Мими Тромпеева ни описва такива представители на „бомонда“ — елегантни, фини, красиви, с видно обществено положение, а с празни глави. Така, на соарето у Дейзи между петнайсетина блестящи кавалери

няма нито един с мозък. Разбира се, героинята съвсем не е смутена от това. Като представителка на „висшето“ общество тя също не държи на мозъка. Празноглавите кавалери много ѝ се харесват — особено Жан, който имал фигурата на атлет и ръмжи като мечка. Той прекрасно я забавлява и у нашата героиня се заражда един интересен въпрос: „Любопитствувам да зная откъде се взе тая духовитост у него, за да ме забавлява цялата вечер с най-пикантни вицове. Просто щях да пукна от смях. Уж мислите на човека идвали от неговия мозък. Кой знае, може би хората от висшето общество разсъждават и мислят с някои други части на тялото си...“

И без по-обстоятелен анализ на разказа е очевидно, че сатиричната художествена условност, силното заостряне, фантастиката много са помогнали на писателя да осмее убийствено столичния хайлайф — въпреки привидния добродушен тон на повествованието — играли са голяма роля в осъществяването на неговите изобличителни задачи. Наистина би могло да се укори авторът, че не е използвал до край рентгеновите очи на своята героиня, за да проникне по-дълбоко в пустотата на този „висш“ свят, да го изобрази по-всестранно. Но това възражение съвсем не е насочено против фантастическата форма на типизация, а напротив — опира се на нейните големи възможности. Би могло да се упрекне още белетристът, че е използвал своя остроумен и оригинален замисъл, тъй да се каже, повече фабулно, отколкото образно-характерологично — съвсем бегло е очертал някои герои от хайлайфа. Неговото художествено обобщение е ефектно и ярко, но не е пълнокръвно, защото липсват по-жизнени характери. Но и тук формата на типизация в нищо не е виновна. Пък и въпреки критическите бележки, които могат да се направят, разказът е интересна и силно изобличителна творба.

Още по-силен е разказът „Това се случи в Лампадефория“. В него сатирата на Светослав Минков достига особено голяма острота и обобщаваща стойност. А силата на художественото обобщение, което притежава тази творба, е немислима без нейната странна, невероятна фантастика. Тук авторът е дал сякаш пълна свобода на своята фантазия.

За да спаси страната от кризата, правителството на крал Бодил III издава манифест, с който приканва гражданите да пасат трева. Безработните се отзовават на манифеста и се превръщат в овце. Така тези дълбоко съзнателни граждани не само спасяват себе си от глад, но чрез вълната и млякото си донасят стопански разцвет на своята страна. Изчезва безработицата, всички запазили човешкия си образ граждани живеят в охолство. Според ироничните думи на автора „всички ядяха чер хайвер и заминаваха на онзи свят с луксозни погребални коли“.

Правдоподобие в разказа мъчно може да се намери. Но каква здрава художествена логика има в неправдоподобните и фантастични случки и герои! Всички буржоазни правителства са мечтали гражданите да бъдат кротки и послушни като овце, та да могат да ги стрижат, да ги ограбват без всякакви затруднения. И ето, използвайки художествената условност, сатирикът осъществява тази мечта, така да се каже, в най-съвършен вид — гражданите стават истински овце. Така най-ясно се вижда същността на буржоазния идеал за стопанско устройство и благоденствие.

Този начин на заостряне и хиперболизиране е дал големи възможности на автора да разголи до край демагогската игра на патриотизъм и родолюбие, присъща на буржоазните държавници. Те, тези буржоазни държавници, са наистина морално унищожени — достойни само за смях.

Ето един откъс от паметния манифест: „Безработни граждани на Лампадефория! Дигнете гордо глави, хвърлете поглед към безкрайните родни поля, едничкото благо, което ви е останало. Идете всички там и, докато трае кризата, яжте до насита тлъстата сочна трева с героичното съзнание, че вършите един велик патриотичен подвиг. Грядущите поколения ще си спомнят със сълзи на очи за вас и имената ви ще светят със златни букви в славната история на нашия народ. Нека бог ви закриля и подслажда с повече витамини тревата, която ще пасете. Амин!“

С такъв чудесен, дълбокосъдържателен хумор блести и речта на министър-председателя пред превърналите се в овце лампадефорийци. Премиерът е дошъл да изрази безкрайната признателност на правителството за нечувания подвиг на преобразените граждани и да ги награди с високо и подходящо за тях отличие — с по един звънец. Министърът се обръща към своите героични съграждани с думи, пропити с вдъхновен патос. Той възхвалява тяхното „беззаветно усърдие“ да бъдат достойни синове на своята страна. Такова е това усърдие, че те са презрели „като истински мъдреци житейската суета“, изгубили са дори „човешкото си подобие“ в името на нещо „по-свято от личното добруване“. „И наистина, какво са земните удоволствия и наслади, какво са краткотрайните радости пред неувяхващия блясък на онова величие, което озарява главите ви с ореола на безсмъртието? Вие се себеотрекохте за благоденствието на отечеството и това ваше себеотречение направи от вас незабравими герои на една епопея“.

Ето как духовито и силно е осмлял авторът представите на буржоазните държавници за родолюбието на гражданите, колко остроумно и убийствено е изобличил тяхната демагогия. Пред нас е един колкото карикатурен, толкова и типичен министър-председател от периода на буржоазната „демокрация“.

А щастливо преобразените безработни посрещат възторжено патетичното слово на премиера: „Бе-е-е! Ме-е! До последната минута на живота си ще работим все тъй неуморно за благоденствието на нашата скъпа родина!“

Това също не е правдоподобно, но е художествено, правдиво. В този разказ се проявява особено ярко една отличителна черта на таланта на Светослав Минков — иронията. Събирателният образ на безработните е нарисуван именно в ироничен план. Техният привиден възторг от манифеста, след прочитането на който те потеглят с песни и музики да пасат трева, тяхното мнимо въодушевление от речта на премиера имат не по-малка изобличителна стойност за положението на народа от мрачната картина, която би нарисувал друг белетрист. Служейки си с иронията, Светослав Минков чудесно е представил отношенията между правителство и народ в буржоазната държава. Ние разбираме точно обратното на това, което той пише. Тук също се проявява една от формите на художествената условност.

От цялото творчество на Светослав Минков особено ясно се вижда, че заострянето засяга не само характерите, а и сюжета. Другояче не може и да бъде. Характерите се проявяват именно в развитието на сюжета. Те не съществуват сами за себе си, както и сюжетът е немислим извън характерите. Той се движи, развива се от тях и представлява всъщност средство за тяхното обрисуване, за проникване чрез техните образи в едни или други страни на обществото, в което живеят. Ето

защо дори когато говорим за типизация в тесния смисъл на думата — създаване на типични характери — не може да се отмени сюжетът на произведението.

В сюжета на всяка художествена творба има заостряне в един или друг смисъл. Дори „документалните“ жанрове като очерка не избягват тази закономерност. Доколкото очеркистът прави подбор на наблюдаваните от него факти, случки, събития, дотолкова той заостря. И затова между другото е творец, който прониква дълбоко в душите на героите, в обществените явления, а не събирач и описател на данни. Още по-осезателно е заострянето в „чистите“ белетристични жанрове. Дори когато писателят пресъздава определена, наблюдавана или чувана от него случка, той я видоизменя в един или друг смисъл. И това е напълно естествено. Случката не интересува сама по себе си писателя, тя е средство, чрез което той се стреми да проникне в дадени характери, в едни или други страни на човешкия живот, на обществото. Неговите художествени цели, стремежът да се добере до същността на изобразяваните явления го заставят да видоизменя „видено и чуто“. Тази истина става съвсем очевидна, когато се проследява пътят на писателя от живота към завършения художествен образ.

Интересни в това отношение са статиите на Е. Добин „Типичното в сюжета“ („Звезда“, 1954 г., кн. 8, стр. 159—174) и „Заострянето в сюжета“ („Новый мир“, 1955 г., кн. 3, стр. 244—259). Авторът привежда многобройни и убедителни примери из руската класическа литература, които хвърлят светлина върху заострянето на сюжета в белетристиката като характерна черта на типизацията.

За повестта си „Дама пика“ Пушкин използвал разказаното му от младия княз Голицин. Князът изгубил на карти и поискал пари от баба си княгиня Наталия. Вместо пари тя му дала три карти, с които си върнал загубеното. Всичко се свършило най-благополучно. Бабата не умряла, внукът не полудял.

Ако Пушкин беше запазил непокътната тази случка в сюжета на своята творба, ако не беше я заострил в трагическия план, в никой случай нямаше да постигне такова голямо художествено обобщение. Но той е заострил разказаното му от княз Голицин и, според думите на Добин, „от светския анекдот израства трагична повест с най-дълбок социално-философски смисъл. За изпепеляващата, тлетворна власт на златото. За непостижимите, необорими като съдба сили, които си играят с участта на човека в паричното общество“ („Новый мир“, 1955 г., кн. 3, стр. 244).

Разбира се, този дълбок смисъл не е постигнат само благодарение на заострянето в сюжета, а чрез цялостното художествено изображение. Но несъмнена е голямата роля на сюжетното заостряне за художествения смисъл, за идейната стойност на произведението.

Забележителният разказ на Тургенев „Муму“ отразява случка в имението на неговата майка Варвара Михайловна. Тя, майка му, е имала един такъв слуга като героя на разказа Герасим — ням великан, не-обикновено силен и с добра душа. Той много обичал своето малко кученце Муму. Но ето че веднъж своенравната и капризна негова господарка му заповядала със собствените си ръце да удави любимото си кученце.

До тук събитията в разказа съвпадат с действителните събития. Но краят е друг. В действителност слугата Андрей не напуснал Тургеневата майка, след като удавил кученцето — макар че му било много

тежко. Той бил силно привързан към своята господарка, която — въпреки капризите си — се отнасяла добре с него, „робски ценял нейното благоволение“.

Ако Тургенев беше запазил този край, в който се оглежда робското примирение на героя, неговият разказ би загубил много от своя дълбок социален смисъл. Но той го е изменил и това му е помогнало да отрази, според думите на Добин, „нарастващото възмущение на селяните срещу барското своеволие“ (пак там, стр. 246).

Това е характерен пример на заостряне сюжета, чрез което се прониква дълбоко в действителността, в нейните конфликти, в движението ѝ напред.

Беднџ в компания Гогол чул весела историйка за един чиновник, който страстно мечтаел да си купи пушка за лов. Дълго, търпеливо, с непосилни икономии събирал той пари и най-после осъществил съкровено си желание. Но още при първото си излизане на лов я изгубил — така бил опиянен от щастие, че не забелязал как гъстата тръстика смъкнала пушката от носа на лодката, с която отишъл на лов за патици във финския залив. Бедният чиновник се върнал в къщи и се повалил в постелята. Втресло го. Той бил просто съкрушен. Но неговите колеги му събрали пари за нова пушка и така го върнали към живота.

Като слушали този „канцеларски анекдот“, всички се смеели от сърце. Само Гогол седял замислен, съсредоточен, с наведена глава. Очевидно той съзрял в забавната случка някакъв по-дълбок, скрит от повърхностния поглед смисъл. И за да разкрие този смисъл, той се заел да напише една повест. Историйката, разбира се, претърпяла промени: пушката била заменена с шинел, благополучния край — с трагичен, изчезва благосклонното отношение на началството към героя и пр. Така, постепенно се ражда повестта „Шинел“ — едно от безсмъртните произведения на руската и световната литература.

В тази малка повест Гогол успява с непозната дотогава художествена сила да изобрази трагедията на малкия човек в експлоататорското общество. (Не случайно Достоевски казва: „Всички ние излязохме от „Шинел“ на Гогол“). Такова е това общество, че смазва, изкълчва, погубва хората като Акакий Акакиевич. В пряка връзка с този социален смисъл се намира „философският“, общочовешкият: човек не може да живее без някакъв идеал, колкото и малък да е той, без някаква мечта, макар и мъничка, обикновена. И ако му ги отнемат, както често се случва в експлоататорското общество, ако изгуби вярата си в нещо по-хубаво и светло, той заличава душевно и може дори да загине.

И без да се привеждат повече примери е ясно, че типизацията предполага заостряне на сюжета в един или друг смисъл и аспект. По този начин се разкриват закономерностите на изобразяваните явления, вниква се в тяхната жизнена логика. Това естествено не значи, че художникът предварително изцяло е опознал тези закономерности, а след това ги изразява чрез готов, съответно заострен сюжет. Творческият процес е процес на художествено познаване на живота. В главата на писателя сюжетът никога не е завършен. Той се оформя в работата над произведението. Но това нито намалява значението на замисъла, нито опровергава истината, че заострянето на сюжета помага да се разкрие същността на изобразяваните явления. Ето защо можем да кажем, че от уменията на белетриста да заостря сюжета зависи до голяма степен идейната стойност на неговото творчество.

Заострянето, както споменах, е в зависимост от замисъла, от жизнения материал, от творческата индивидуалност и пр. И тук в художественото творчество канони и догми няма.

Писателят, както видяхме, може така да заостри сюжета, че жизнените ситуации да бъдат съвсем необикновени, странни, дори невероятни. Но ако в тях се разкриват характерни човешки отношения и съдби, типични обществени противоречия и конфликти, те са напълно художествено оправдани и уместни. Понятието „типични обстоятелства“, употребявано за реализма изобщо, а не само за определен тип реализъм, е много по-широко, отколкото често се мисли. Обстоятелствата могат да не бъдат обикновени и разпространени, а изключителни, дори фантастични и пак да са типични¹ — в литературния, а не в житейски смисъл на думата, т. е. да дават възможност да се разгърнат в тях характерите, да се разкрие напълно същността им, да се проникне в съществените особености на едни или други жизнени явления.

В разкази на Светослав Минков като „Сламеният фелдфебел“, „Лунатин! . . . Лунатин! . . . Лунатин! . . .“, „Това се случи в Лампадефория“, „Дамата с рентгеновите очи“, „Произшествие в Канзас“ обстоятелствата са изключителни, фантастични и невероятни. Но значи ли това, че те са нетипични в споменатия по-горе смисъл? Ако беше така, авторът не би разголил толкова ясно пороците на буржоазното общество, на неговия „висш“ свят, на негови институти като казармата и т. н. Не. Обстоятелствата са помогнали на писателя да прозре в дълбоката правда на живота и следователно са типични, въпреки цялата си изключителност. Изключителните обстоятелства, както изтъква Тамарченко в споменатата статия, не са привилегия на романтиците, макар те да проявяват към тях особено предразположение. Фантастиката на Светослав Минков има здрава художествена логика — както в характерите, така и в сюжета. И затова тя не само не нарушава жизнената правда, а е мощно средство за нейното разкриване. Именно чрез този начин на типизиране сатирикът е успял да разголи уродливата, антихуманна същност на буржоазното общество. Това още веднъж потвърждава зависимостта на художествената идейност от типизацията, а също необходимостта от разнообразни форми на типизиране.

Но тук изниква въпросът: не обрича ли типизацията чрез силно заостряне на монотонност в художественото изображение, на едностранчивост в обрисовката на героите? И не се ли отразява това в последна сметка отрицателно и върху идейно-емоционалната стойност на творбата? Макар на пръв поглед тези опасения да изглеждат реални, големите майстори на художественото слово ги опровергават. Често се казва, че типове като Отело и Плюшкин се характеризират само с една черта. Но това не е точно. Както изтъква В. Шчербина в статията си „Типично и индивидуално“ („Октябрь“, 1956 г., кн. 2, стр. 175), „Отело е тип на ревнивец, но той е и благороден, и храбър, и доверчив“. Плюшкин е не само скъперник, той е и „необщителен, и затворен, и глупав, и жесток“. Във всеки случай несъмнено е, че тези образи са извънредно жизнени, богати, пълнокръвни, възбуждат в душата ни дълбоки мисли, силни чувства, макар на преден план да изпъква една основна черта.

¹ Виж по този въпрос статията на Д. Тамарченко „Индивидуално и типично“ („Звезда“, 1956 г., кн. 3, 154—164).

За да се постигне обаче жизнена пълнота чрез такава форма на типизация се изисква особено високо майсторство. Не случайно във всяка национална литература са малко сатиричните образи, които се отличават с голямо индивидуално богатство. Мъчно е силно да заостриш и подчертаеш основното и същевременно да запазиш многообразието на индивидуалността. Ето и в талантливото сатирично творчество на Светослав Минков няма ярки образи, пълнокръвни характери. Наистина в него ние срещаме редица оригинални герои, които ни разсмиват, възмущават, вълнуват и ни водят към определени изводи за своята среда, за обществото, в което живеят. Поради това ние обикновено не искаме нищо повече от тях, готови сме да приемем, че при такова силно заостряне и хиперболизиране на определени черти, при деформирането дори на образите не може да искаме тези образи да се отличават с особена жизнена пълнота, с голямо индивидуално богатство. Но ето че Гогол и Шchedрин успяват да създадат безсмъртни пълнокръвни характери, макар че силно заострят, хиперболизират основните им черти, служат си широко с изключителното, дори фантастичното и невероятното.

Разбира се, всеки не може да бъде Гогол, нито Шchedрин. Въпросът тук е в това, че с употребяваните от Светослав Минков форми на типизация могат да се създадат жизнено по-богати, пълнокръвни характери. Наистина, както вече отбелязах, тези форми на типизация обикновено са най-подходящи за творческите концепции на автора. Но след като щастливо ги е „изнамерил“, той не използва всички техни възможности.

Светослав Минков сякаш не се и стреми да създаде по-ярки типове. Увлечен в интересната и често фантастична фабула, в бликащото си остроумие, в тънката си ирония, в злъчния си сарказъм, той се задоволява да ни удиви, да ни разсмее, да ни разтърси, като ни кара заедно с него да презрем, осъдим, съжалим, без да навлиза по-дълбоко в човешката душа, без да очертава по-пълно човешката индивидуалност. По този път той успява ефектно и внушително да изрази свои творчески мисли, свои художествени концепции, но обективната художествена идейност на произведенията му, макар и очевидна, определена, не се отличава с голям размах, с голямо богатство и пълнокръвие.

На въпроса може да се погледне и от друга страна. В границите на сатирата също има жанрово разнообразие. Светослав Минков си служи с такива жанрови форми, силата на които не е в жизнената пълнота на характерите, а да кажем във фабулата, в публицистичната острота на повествованието и пр. Нали всеки талантлив автор е творец и в жанра. Можем да приемем това обяснение, но с добавката, че при всички свои високи достойнства жанровите форми на Светослав Минков имат и специфични недостатъци.

Все пак, въпреки направените уговорки, зрялото творчество на Светослав Минков има големи художествени качества. То носи белезите на една ярка творческа индивидуалност и неговото място в нашата литература е здраво завоювано. Друг такъв остроумен и ефектен, в добрия смисъл на думата, сатирик, със своеобразно, „фабулно“ въображение, с неизчерпаема ирония в нашата литература нямаме. Сатирик, който успява да съедини най-фантастичното, невероятното, парадоксалното с делничното, обикновеното, общовалидното. Своеобразните форми на типизация, с които Светослав Минков си служи, придават особена острота и сила на неговата сатира.

Понякога обаче белетристът изменя на себе си, търси леки пътища за идейно въздействие върху читателя. Така възникват произведения като „Маршът на янките“. Тук субективната художествена идея е заменена с една обща теза, а образът на героя служи само за илюстрация. Тезата е напълно вярна, против правдивостта на илюстрацията няма какво да се възрази. Такива тъпи хищници като Хари Бойл, които само пресмятат колко пари ще натрупат от своите „подвизи“, т. е. от смъртта и разрушенията, е имало в изобилие по време на „марша на янките“ срещу свободата на Корея. Но понеже авторът е създал съвсем безжизнен герой, като е взел само някои най-обща типови белези, които характеризират дадена категория хора, идейното въздействие на произведението му не е силно. Тезисната типизация, илюстративността са го потикнали към шаблони, на които той обикновено е чужд като художник и публицист. Не става дума за това, че в този разказ няма нищо необикновено и фантастично. Светослав Минков е писал талантиливи творби като „Асфалт“, „Разказ за една бегония“, „Човекът Бил и котката Кет“, в които всичко е съвсем обикновено, делнично или поне широко разпространено — и в сюжета, и в образите на героите. Тук и изразните средства се отличават с простота, а не с ефектност и парадоксалност. Произведения като „Маршът на янките“ се характеризират именно с шаблон, с неизразителност, безжизненост от художествена гледна точка. Доколкото има отделни по-свежи места, те са по-скоро публицистични, отколкото белетристични. В сполучливите публицистични пасажки, разбира се, няма нищо лошо, но лошо е, когато авторът изменя на законите на художественото обобщение. Това дава своето отрицателно отражение и върху идейната стойност на произведението, дори когато основната мисъл на автора е ясна и правилна като в „Маршът на янките“.

Тезисната типизация е всъщност външно подобие на типизация — и като характеристика на героите, и като цялостно художествено обобщение. За щастие тя не е разпространена много в творчеството на Светослав Минков. Но в съвременната ни белетристика не се среща рядко. Причините не са винаги в липса на талант или на художествено майсторство. Може и талантиливият писател да се поддаде на такова изкуствоподобно описание на живота — когато не го познава добре, не се е вживял в това, което изобразява. Понякога илюстративната, тезисната „типизация“ изглежда примамлива от идейна гледна точка. Авторът има чувството, че създава високоидейна творба, защото тезата му сама по себе си е правдива. Но като се отклонява от инстинския художествен път на обобщение, той неминуемо накърнява идейната стойност на творбата си. Между другото тезисната типизация изсушава, както жаркото слънце — росата, искрената, неподправена емоционалност на изображението. А всеки може да си представи какво представлява художествената идейност без емоционалната атмосфера, с която е пропита. В такъв случай всъщност мъчно може да се говори за художествена идейност.

В „чист вид“ илюстративната типизация не се среща често, защото, доведена до своя логически край, тя просто умъртвява художествения образ. Тогава вредата от нея е твърде очевидна и всеки се стреми да я избягва. Но разни илюстраторски, тезисни отклонения има не малко. Те застрашават творчеството на мнозина автори.

Такава опасност съществува например в белетристиката на Драгомир Асенов. Не бих казал, че тук тя е най-ярко изразена. Има и по-за-

страшени автори. Но Драгомир Асенов е сравнително млад белетрист и трябва да се пази от лоши писателски навици и измамни литературни пътища. Освен това неговият „натюрел“ е такъв, че сигурно понякога изкушава към тезисност. Той трябва да бди, да не се поддава на тези изкушения.

Драгомир Асенов е от по-интелектуалните писатели. У него няма онази непосредственост на чувството и изобщо на художественото изображение, с което се отличават например автори като Ивайло Петров. Това е своеобразие и покрай слабите си страни има и силни. Писателите от този тип обикновено не допускат разводненост в творчеството си, произведенията им се отличават с ясна творческа мисъл.

Драгомир Асенов освен това има склонност към ефектната, занимателна интрига, обича да изненадва читателя, предразположен е към остроумни „завръзки“ и „развързки“. Тези му качества също не са без отношение към неговия интелектуализъм. Внимателният читател сигурно е забелязал, че силно емоционалните писатели обикновено не проявяват склонност към ефектната интрига, фабулните изненади, всякакъв род остроумия и пр. Те сякаш нямат време да се замислят за подобни белетристични похвати, а грабват читателя с непосредствеността на изображението.

Въображението на младия белетрист не се отличава с особен размах и полет, но то е способно да ражда интересни хрумвания. Бедата е в това, че нерядко тези хрумвания стърчат твърде оголено, като безплътен скелет.

В целия сборник на Драгомир Асенов „Съвест“ едва ли ще се намери един разказ с неясна концепция. Но често интересната идея е осъществена книжно и губи много от своето въздействие върху читателя.

Ето например разказът „Песен за човека“. Основната му идея или по-скоро мисъл е безспорно интересна — за разрива между думи и дела. Тя придобива особена актуалност в нашето общество, когато на дело се осъществява социалистическият идеал. Героят на разказа Латин Дамянов говори с патос за социалистическия хуманизъм, за грижата към човека като най-характерна черта на новото общество, а самият той с всички сили, с най-долни средства се мъчи да изгони една вдовица с две деца от квартирата ѝ, за да си обзаведе там кабинет. В този кабинет Латин Дамянов ще развива хуманистичните си мисли. . .

Проблемата е важна, жизнена, но авторът далеч не е разкрил истинската ѝ стойност — поради начина, по който е характеризирал своя герой. Той сякаш е искал просто да ни каже, че съществуват хора, у които има крещящо противоречие между думи и дела. Героят му служи само за илюстрация на тази известна на всички истина, а не е обект на художествено изображение и познание. Обрисовката е съвсем елементарна и неубедителна. Теза: Латин Дамянов говори с истинско вдъхновение за социалистическия хуманизъм, за Горки, за нашето задължение да зачитаме човешката личност у обикновения гражданин и пр. Всички го слушат със затаен дъх. Така искрено произнася той хубавите думи, че минава час, а интересът и възхищението на хората все се засилват. Антитеза: Латин Дамянов изхвърля дървата на вдовицата от мазето, заключва клозета, залоства кухнята: „Мене условия ми трябва, аз губя ценно време за творчество, а пък тя може да се свре със сополивите си кретенчета и в таванска стая“. Каква е синтезата? Такава, че личността на Латин Дамянов буди у нас недоумение, не ни е ясна.

Разбира се, преди всичко сме склонни да оприличим героя на един долнопробен въжеиграч, егоист и мошеник на словото, който прави кариера с хубавите думи. Но откъде тогава това вдъхновение у него, искреният му патос, който завладява, трогва, възхищава толкова хора? Ако си безкрайно чужд на това, което говориш, ако си неизмеримо далеч по съзнание и поведение от морала, който проповядваш, едва ли ще можеш така да прихласваш и вълнуваш хората. Ето защо започваме да мислим, че героят е с по-сложен характер, не е такъв елементарен самолюбец и кариерист. Той сигурно има и хубави мисли и се заразява от красотата на идеала, но в душата му се гнезди еснафска ръжда, болезнено честолюбие, които го карат да пренебрегва собствените си морални принципи. Такива нравствени противоречия съществуват в душите дори на мнозина съзнателни строители на новия живот и една от големите задачи на нашата литература е да ги разкрие и помогне за тяхното преодоляване.

Ако Латин Дамянов е по-сложна и противоречива натура, авторът би трябвало да обясни, да мотивира неговите противоречия, за да бъдат убедителни, за да вникнем в техния характер, в причините, които са ги породили, както и в цялостната личност на героя. Но тезисната типизация нехае за такава мотивировка, защото не се опира на по-дълбоки жизнени наблюдения. Тя заменя, условно казано, художествения анализ, художественото изследване с онагледяване на дадено общо положение. Истината обаче е по-сложна, отколкото изглежда в тезата. Не е достатъчно само да се констатира противоречието между думи и дела — от това едва ли ще има някаква особена полза. Трябва да се обясни художествено това противоречие, да се мотивира, да се очертае задълбочено характерът на неговия носител. При това противоречията между думи и дела са най-различни по степен, по смисъл, по нюанси, по причини и т. н. Всички тези различия би трябвало да бъдат обект на художествено изображение и познание, защото за обществото, за неговото развитие напред е важно да бъдат разкрити и изтръгнати корените на всякакъв род противоречия между социалистически приказки и антисоциалистически дела. И когато белетристът пише на тази тема, той не трябва просто да илюстрира безспорната истина, че има хора, делата на които не отговарят на думите им, а да разкрие конкретна форма на това противоречие, да го мотивира художествено, за да подпомогне наистина борбата за социалистически морал.

Но, може да възрази авторът, в един къс разказ няма много място за психологическа мотивировка, за художествен анализ. Да, така е — мястото е малко. Но тук е и изкуството в разказа — с малко средства да кажеш много неща, да създадеш жив характер, да разкриеш дълбока истина. Затова разказът е и много труден белетристичен жанр, макар че повечето наши именити белетристи надменно са му обърнали гръб и са оставили да си блъскат с него главата младите и начинаещите.

Пък и по-добре щеше да е, ако Драгомир Асенов беше малко поудължил своя къс разказ, но да създаде ярък и жизнен герой, а не книжно построение, да ни разкрие нещо от сложните противоречия на живота, а не да възвестява в повествователна форма общи положения.

За съжаление такива недостатъци се срещат често в сборника с разкази на Драгомир Асенов. Авторът има интересни мисли и хрумвания, но поради тезисност, илюстративност на типизацията художествените образи са бледи, а следователно не се отличава с дълбочина и сила и идейността на разказите.

В сборника има и по-сполучливи разкази, но общо взето „Съвест“ страда от книжност и съчинителство. Много по-жизнена е повестта „Нашият взвод“, защото тук илюстраторските увлечения не изпъкват на преден план. От тази повест трябва да излезе Драгомир Асенов, за да върви напред към значителното изкуство.

★

Тезисната типизация е лоша в идейно-художествено отношение не само защото чрез нея не се постига богатството на индивидуалното. Тя не разкрива и същността на явленията. И нищо чудно, щом подменя художественото изображение с декларирането на едни или други възгледи в конкретно-нагледна форма. Тези възгледи по правило представляват общи положения, всеизвестни истини, които писателят заема на готово. Те може да са ясни и правилни, но съвсем не е по силите им да осигурят жизненост и художествена идейност на произведението, като бъдат облечени в образно одеяние. Защото художествената идейност е резултат на художественото познаване на живота, а не на онагледяване едни или други истини, постигнати вече по друг път.

Конкретно-нагледната форма не е просто средство да се възприемат по-лесно дадени идеи. Тя също е резултат на художественото познаване на живота. За да се разкрие същността на явленията, които са предмет на познание в художествената литература, трябва да се изобрази индивидуалното богатство на тези явления. Колкото по-богато е индивидуалното в реалистичния художествен образ, толкова по-ярка и дълбока ще е неговата същност, защото ще я видим в разнообразието на нейните прояви, от много страни. А следователно по-значителна ще бъде и художествената идейност на творбата. Индивидуализацията на художествения образ не е самоцелна — без нея не може да се разкрие дълбокият смисъл на явленията, които са предмет на художествено познание. И затова всъщност тя се включва в единния процес на типизацията.

Разбира се, самоцелни уклони в индивидуализацията са възможни, а във формалистичното изкуство са широко разпространени. Те се отразяват пагубно върху цялостния образ, а следователно и върху неговата идейност. Ако писателят се увлича в живописване на единичното, особеното, без да вникне по-дълбоко в същността на това, което изобразява, идейността на неговите произведения ще бъде естествено плитка и — в последна сметка — погрешна. Високата идейност се съдържа в хармонията между същностно и индивидуално в художествения образ: в многообразието на индивидуалното се разкрива всестранно и дълбоко същността; дълбочината и богатството на същността се изразяват в различни индивидуални прояви.

Такава хармония има във всички значителни художествени творби. Да се вгледаме например в романа „Снаха“ на Георги Караславов и по-специално в образа на Тодор Юрталана — главния герой, един от най-ярките типове в нашата национална литература.

С голяма художествена проникновеност белетристът е разголил кулашката същност на Юрталана. С цялото си същество, с всички свои сили този човек се стреми към една цел — да трупа имоти, да богатее. Алчността му е чудовищна, тя е просмукала дълбоко съзнанието му и е главен двигател в живота му. Когато се касае за пари, Юрталана е безогледен. Той е готов да се пазари за левчета, но да отбие нещо от възна-

граждението на работничките, да отнеме от залъка им, та да прибави макар и зрънце към своите богатства. И като се пазари с бедните жени, той, суровият, намръщен кулак не само се кара, а и любезничи, шегува се, всички средства употребява, за да измъкне нещо повече от тежкия им труд.

Страстта на героя към имоти, пари, богатства е такава, че го е изсушила и физически. Юрталана не знае почивка, вечно работи, вечно крои планове как да натрупа повече и тази жадност го стопява. Той заприличва на вампир. Авторът майсторски разкрива характерни черти на Юрталана и когато описва външността му, а също най-обикновени, всекидневни негови прояви. „Той ставаше много рано, още преди зори и кръстосваше като вампир из двора и харманите. Острата му кашлица режеше ранната тишина и около обора и плевнята святкаше цигарата му“. Колкото и чудно да е на пръв поглед, макар авторът да говори в тези два реда за кашлицата на героя, за огънчето на цигарата му, за това как се щура в тъмни зори из двора и хармана, ние чувствуваме душата на Юрталана — вечно устремена към една цел. . . . Така обективната художествена идейност на образа прозира дори в детайлите. И това всъщност е естествено, защото ролята на детайлите в изграждането на типа не е малка. Само че не е лесно постижимо. . . .

Толкова много трепери над имота си Юрталана, че заради няколко кочана царица убива едно дете. Наистина той го убива неволно, но характерна е яростта, с която го преследва и с която вдига ръка да хвърли камък върху него. А още по-характерно е, че в ужасните минути след убийството, когато е цял разтърсен и от страх, и от жалост, той пак мисли и за имота — какво ще стане с него, ако убийството се разкрие. Ще трябва „да го мисли и да му се радва отдалече, от затвора“.

Вълненията и грижите за имота изпълват душата на Юрталана. За него, за имота той става всъщност убиец и на собствения си син. Наистина — пак без умисъл, но и пак от алчност, от ламтеж да се получи повече от земята. Стойко, синът му, тежко се разболява и трябва да почива. Но Юрталана, въпреки предупрежденията на лекарите, все го потиква да работи. И дори злъчно подмята: „От такава болест и аз съм каил да легна“. Кроткият, търпелив Стойко, цял подпухнал и отпаднал, работи колкото може, не се оплаква, докато рухва напълно. Втълпяват най-после на Юрталана да го заведе на лечение в града. И като се завръща в село той току се хвали в каква прекрасна като палат болница настанил сина си и колко много пари ще струва лечението му. Хвали се и същевременно се кахъри, че ще се охарчи. Докато синът му умира. . .

Не може да се каже, че Юрталана не обича сина си. Той го обича, но с особена, юрталановска обич. В нейното своеобразие пак прозира основното в духовния му облик.

Особено нагледно се открива пред читателя същността на Юрталана в драмата, която преживява след смъртта на Стойко. Натирената без нищо снаха веднъж загатва, че знае къде е изчезнало Астаровото момче. После, подучена от баща си, иска от Юрталана да ѝ даде Голямата нива, за да запази съдбоносната за него тайна. За Юрталана това е страшен удар — много по-силен от смъртта на сина му. Като чува зловещите за него думи, пребледнява, разтреперва се, изпада в ужас. „Снашице! Севдичке! — разпери той ръце. — Какво приказваш ти. Голямата нива! Сърцето ми! Живота ми! . . .“

Искрени думи. Наистина там, в нивите, са сърцето и животът на Юрталана. Имотът му е по-мил от всичко. Той предпочита да се предаде на прокурора, но да не отстъпи Голямата нива. В терзанията, които преживява, очаквайки решението на Севда, се разкриват страшните опустошения, които е нанесла в душата му жаждата за богатства. Той страда жестоко, най-тежки мисли се пластят в ума му, най-мъчителни чувства раздират сърцето му, но нито за момент не помисля, че е възможно да отстъпи Голямата нива, за да се спаси. Юрталана е верен на себе си и отива да се предаде.

Този край изглежда странен, някому може да се стори и невероятен. Та освен Голямата нива Юрталана има още много имот, а отива да гние в затвора заради нея. Но това е единствено верният изход, защото отговаря на духовната същност на героя.

Чрез образа на Юрталана Караславов е разкрил в цялата ѝ грозота опустошителната, погубваща човека алчност за имоти, за богатства, която има прекрасни условия да вирее и избуява в капиталистическото общество. Авторът е проявил художествена проникновеност и последователност, като не е нарушил с нищо кулашката логика в поведението и цялостния облик на героя.

Това обаче не означава, че той е накърнил с нещо, нацърбил е индивидуалността на героя. Такава нацърбеност, от сremeж към заостряне, не би била от полза в никакво отношение — особено като се има предвид формата на типизация, с която си е послужил Караславов. Типизацията на Юрталана не е сатирична по жанр, както и целият роман не представлява сатира в жанрово отношение. Тук художествената условност играе много по-малка роля, отколкото например в споменатите по-горе произведения на Светослав Минков. И затова жизнената пълнота на образа е особено необходима, героят трябва да бъде пълнокръвен, ярко индивидуализиран. В противен случай в изобличението ще се чувства пресиленост. В изображението на Караславов всичко е естествено, присъдата над личността и света на Юрталана произтича непринудено от разказа и затова е така убедителна. Белетристът рисува всестранно своя герой, с цялото му индивидуално своеобразие. Майсторството му да типизира се състои именно в това, че разкрива основното в личността на героя, нейната сърцевина чрез богатството на нейните индивидуални белези и прояви.

Юрталана е трудолюбив стопанин, неуморен и способен земеделец. Сами по себе си тези качества са положителни. На места ние сме готови и да се възхитим от неговата неизчерпаема енергия, но като си помислим за какво той работи трескаво, без почивка, трудовете му навици ни се представят в друга светлина, губят своя положителен смисъл. А повествованието често ни навежда на такива мисли.

Юрталана не винаги ни възмущава — понякога той ни и трогва, ние го съжаляваме. Въпреки всичко у нас будят и съчувствие неговите душевни страдания, предизвикани от Севда. Когато отива да се предаде, в очите на този суров човек блестят сълзи. Това е човечно. Той крачи в ранното утро из полето и „сега всичко му е мило и свидно“. Преди Юрталана е гледал само своите ниви, нищо друго не го е интересувало. А сега погледът му се е отворил за хубостта на родното поле, той го гледа жадно и мъка свива сърцето му.

Това е трогателно. Но не е ли в противоречие с досегашната ни представа за образа на героя, не накърнява ли неговата същност, не се ли

сметчава присъдата над юрталановщината? — Не. Такива моменти само обогатяват представата ни за личността на героя, но съвсем не затъмняват основното в неговата характеристика. Напротив, макар да изглежда на пръв поглед странно, нашето съчувствие подсилва общото ни отрицателно отношение към юрталановския начин на живот. И наистина, след като сме видели какви страдания преживява героят, човечното у него, още повече се откроява грозната му, хищническа алчност, която е по-силна от всичко. Имотът му е по-свиден от свободата. Тук всъщност с нова сила, макар и косвено, се проявява реакционната класова природа на героя. Такава е неговата класа — над всичко поставя парите, богатствата.

Личността на Юрталана особено релефно изпъква в преживяванията му след случайното убийство на момчето. Следователно за характеристиката на героя, за неговата типизация важна роля играе една случайност. Тя, тази случайност, е от голямо значение и за цялостното повествование, за цялата постройка на романа, засяга всички по-централни герои. Това смущава някои. Защо авторът е прибегнал до такава случайност, не е ли можел да мине без нея? Та нали художникът трябва да разкрие закономерното в живота?

Тези съмнения са неоснователни. Щом неволното убийство е помогнало на Караславов да обрисова задълбочено Юрталана, то е художествено оправдано. Тук именно случайното е средство да се проникне в същността на изобразяваното явление, на юрталановщината.

Тъкмо защото художникът разкрива същността на жизнените явления чрез живи, конкретни образи, той не отхвърля като учения на общо основание случайностите, а може да си послужи с тях — стига да му помогнат да създаде ярки и правдиви типове, чрез които да постигне някои по-дълбоки истини за човешкия живот, за обществото. Както се изразява Ленин в писмо до Инеса Арманд, в романа „цялата работа (весь гвоздь) е в индивидуалната обстановка, в анализа на характеристиките и психиката на дадените типове“ (Сочинения, т. 35, стр. 141). И ако случайностите, „казусите“, единичните случаи помагат да се разкрият характеристиките и психиката на дадените типове, те могат да бъдат обект на художествено изображение и дори да играят ролята на „типични обстоятелства“ — колкото и да се бунтува против такова определение догматичната съвест. Защото типични обстоятелства, както вече беше споменато, са тези, в които най-ярко се проявява същността на героя. В този смисъл случайното убийство, неприсъщо на хора като Юрталана, е типично обстоятелство в художественото изображение на героя. Социологът, който иска да очертае този тип хора, ще изостави неизползуван в своя бележник евентуалния случай на убийство. Той, този случай, не е характерен за интересувания го тип и следователно е излишен за научните му цели. Социологът няма възможност (в своя труд) да надникне в индивидуалната обстановка, да анализира преживяванията на селянина, който е извършил неволно убийство. И затова изоставя този „казус“. За разлика от него писателят има пълна възможност да разгледа индивидуалната обстановка, да анализира обстойно преживяванията на този, който случайно е убил. И затова е в правото си да не отмине този единичен случай. Чрез него той може да проникне дълбоко в същността на типа, към която по други пътища се стреми и социологът.

Това естествено не значи, че съдържанието на социологическото и художественото произведение е равнозначно, когато социологът и художникът изобразяват един и същ обществен тип. Индивидуалното в художествения образ съвсем не е просто форма за разкриване социалната същност на типа. То е и съдържание на конкретния герой, на дадения характер. И затова не е без значение за идейно-емоционалното богатство на творбата. В случая исках само да подчертая, че за разлика от научното изследване художественото изображение не пренебрегва случайностите. Те не се изключват от художествената и по-специално от белетристичната типизация.

Разбира се, със случайностите не трябва да се злоупотребява, както правят например често романтиците. Ако сюжетът на белетристичното произведение е изграден предимно от случайности или с много случайности, ние започваме да не вярваме на разигралите се събития, те ни звучат изкуствено. Тогава у нас се заражда недоверие и към героите. Особено лошо е, когато случайностите са външно средство за занимателност, без да спомагат за характеристиката на героите. Такава „занимателност“ е кухня, празна и лесно преминава в досада. А най-лошото е, когато случайностите са белег на художествена немощ — авторът не знае как да скалъпи сюжета и затова прибегва до тях.

Случайностите нарушават законите на художествената типизация, когато не помагат да се създадат жизнени образи, да се прозре в скрития смисъл на явленията. Това се отнася изобщо до единичното, особеното, индивидуалното. Ако чрез него не се прониква в същностното, то губи своята стойност. В чист вид това е невъзможно поради диалектичното единство на частното и общото, но отклоненията към външна, формална, празна индивидуализация се срещат где повече, где по-малко в редица произведения на съвременната ни литература. Често те съжителствуват с противоположни, социологизаторски отклонения, подхранвайки се взаимно с тях.

Както видяхме, в „Снаха“ Караславов е далеч и от едната, и от другата слабост. Неговите герои и особено Юрталана са силно изпъкнали индивидуалности и същевременно характерни представители на своята среда и класа, на времето, в което живеят. Така авторът е успял да нарисова ярка картина на нашето село през 30-те години, преди периода на откритата фашистка диктатура. Наистина поради цензурата той не е изобразил нашироко политическите борби, но е проникнал дълбоко в духа на времето чрез задълбочената характеристика на своите герои.

В романа си „Обикновени хора“ Караславов е нарисувал несъмнено по-широка картина на обществения живот, дал ни е по-пълна представа за съотношението на класовите сили, за политическите борби. А това естествено е от голямо значение за идейната стойност на произведението. Но във втората книга на това свое широко епическо платно авторът е допуснал някои недостатъци в художественото изображение и по-специално в типизацията на героите — в сам по себе си хубавия стремеж да бъде напълно ясен и определен, когато утвърждава и когато изобличава.

Както споменах, големият успех на Караславов в обрисовката на Юрталана е именно в това, че класовата природа на героя се изявява в богатството и неповторимостта на неговия индивидуален душевен живот, в своеобразието на неговата личност. В „Обикновени хора“ белетристът в редица случаи нарушава повече или по-малко хармонията между обществено и лично, типично и индивидуално в обрисовката на героите. Пси-

хологическата характеристика не е така задълбочена и затова индивидуалностите не изпъкват ярко. Опростеност се чувства в обрисовката на герои като кмета Гроздан Грозев. Авторът описва главно неговите да-лавери, ругатни, побоища и в това несъмнено се проявяват някои характерни белези на социалната му природа и по-специално на радославовщината. Но, струва ми се, че ако писателят беше надникнал повече в душата му, можеше по-убедително да очертае типа. Той прекалено много е заложил на псувните и сопите. И затова не е разкрил художествено дълбоко и същността на героя.

Опростеност, схематизъм се чувства и в обрисовката на противоположни герои, като например партийния деец Илков. И тук писателят се е стремил да изтъкне основното в облика на героя, типовите му белези, но тъй като не е успял да ги изрази чрез богатството на неговата индивидуалност, те си остават някак оголени и не ни убеждават, не ни вълнуват.

Разбира се, във втората част на „Обикновени хора“ има и релефни, силни, пълни с живот образи като Пинтата — една от централните фигури в книгата. И тъкмо те са носители на най-богата идейност. Например като описва високо художествено преживяванията на Пинтата, когато той се връща в отпуска, сладостния му копнеж за родното село, за своя дом, за мирен живот, вълненията му при срещата с порасналата дъщеричка, с измъчената и щастлива жена, със селските жени и майки, които питат и разпитват за своите мъже и синове, писателят особено силно и убедително е и „възпял“ героя, и е разголил страшния лик на антинародната война.

Пинтата е най-яркият образ в романа, но има и редица други сполучливи. Нещо повече — те, сполучливите, преобладават. И все пак и в тяхната обрисовка се чувства външна описателност. Белетристът се старае да даде повече доказателства за бедственото положение на народа и за безобразията на властниците, да опише повече прояви на различните обществени сили, за да нарисува по-пълно картината на нашето село по време на Първата световна война. И това е, разбира се, хубаво. Но трябва да се съчетае с по-задълбочено разкриване душевния живот на героите, защото в него се оглежда също духът на времето с присъщите му конфликти и противоречия. Психологическата характеристика е централното в характеристиката на героите, в типизацията и всеки неин недостатък се отразява върху образа, а следователно и върху обективната художествена идейност на творбата.

★

Бих искал да илюстрирам тази истина, а и изобщо дълбоките причинни връзки между типизация и идейност и с два от интересните разкази, които Богомил Райнов обнародва напоследък в периодичния печат. Става дума за „И сините цветя“ и „Между шест и седем“ („Пламък“, кн. XI, 1957 г.)

Описаната случка в първия разказ е такава, че би могла да послужи като фабулна канава на съвсем различни по смисъл и идейна стойност произведения. Срещат се случайно мъж и жена, съвсем непознати дотогава, различни по характер, по възгледи и дори по националност, и преживяват за едно денонощие любовно „приключение“. Такава „ситуация“ е много пригодна за написване на едно от онези празни съчинения, с които е толкова богата литературата на всяка буржоазна страна. Нюансите могат да бъдат, разбира се, най-различни — от сантименталното безвкусие до оголената порнография. Но с подобна фабула може да се

напише, макар и по-трудно, и съдържателен разказ, чрез който да се проникне в някои истини на човешката душа, на живота в дадена социална среда. Всичко зависи от това как авторът ще типизира своите герои, как ще мотивира тяхното краткотрайно любовно преживяване.

Богомил Райнов е тръгнал по някакъв среден път. Неговият разказ не може да бъде причислен към лековатите, ефтини любовно-приключенски съчинения, средство за разсейване скуката на разни дами и господа. Когато описва любовното преживяване на младото холандско момиче Йохана той не е наблегнал върху пикантното, а ни дава възможност да надвърнем в една печална човешка участ — характерна за обществото и средата на героинята. Същевременно в характеристиката на Йохана, в изображението на нейното поведение той допуска такива неясноти, празноти и противоречия, които придават на повествованието празно-„занимателен“ оттенък и силно накърняват неговата идейна стойност.

Общо взето Йохана е обрисувана като мило, непосредствено, душевно чисто момиче. Тя заслужава щастие, а живее в един свят, който я потиска със своята голяма пустота. В гимназията е мечтала да следва архитектура, но баща ѝ е беден пазач на яhti и тя завършва за шест месеца курс по секретарство. И вместо да строи „големи, хубави сгради“, всеки ден пише едни и същи, скучни, „делови“ писма от кантората на господин Дусар. Това е нейното настояще. Бъдещето е още по-лошо — предстои ѝ да се омъжи за своя „благодетел“, същия този г. Дусар, собственик на бирена фабрика, в кантората на която тя работи. Според Йохана, той е добър човек: тих, любезен, внимателен с бъдещата си съпруга: праща ѝ цветя, дори я разхожда с яхтата. Само че е на петдесет години, а тя е на двадесет и две. Наистина той не ѝ дотяга, но и не мисли много за нея. Ще се жени, „защото е прието хората да се женят рано или късно и защото му е нужен наследник“. След женитбата животът на Йохана ще бъде все така еднообразен: „Господин Дусар е човек на скромния живот и добрите сметки. Той си има една голяма тъмна къща, която сестра му управлява. Аз ще вляза в къщата, ще остана там. И ще получавам за лични нужди малко повече, отколкото получавам сега, само че вместо да пиша писма, ще помагам в домакинството“.

Зад тези прости, съдържани думи се крие една човешка драма. Какво бъдеще за хубавата, умна, с нежна душа девойка! Живот със стар, нелюбим човек в неговата мрачна къща. Съпруга и домакинска помощница по неволя! И това бъдеще родителите одобряват и желаят, а тя покорно очаква. Но в душата ѝ живее копнеж за нещо по-светло. Ние разбираме защо три пъти моли героя да остане още един ден и защо така се вкопчва в него при раздялата, а после тичешком си отива, като оставя по страната му влажни следи. Художествената сила на разказа е главно в това — в трагедията на Йохана.

Но при изображението на душевната драма на девойката авторът е проявил прекалена съдържаност. Дотолкова — че на места Йохана започва да ни се представя в друга светлина. И тогава разказът губи много от своя смисъл. Когато свършва пъстрият ден, двамата тръгват, без да се питат къде и се озовават в един хотел. Тук Йохана се държи странно: „... Съблече жакетчето си и грижливо го премести на стола, свали малкото ефтино часовниче от ръката си и го постави на нощната масичка, после се зае с косата си“ (стр. 24).

Така спокойно, уравновесено, привично се държи младото момиче преди да легне в едно легло с мъжа, когото познава от няколко часа.

Не искам да кажа, че държанието ѝ е невероятно. Но белетристът в името на художествената правда трябваше да го мотивира, да надзърне в душата ѝ и ни открие вълненията, скрити зад спокойните жестове. Защото, външно погледнато, поведението ѝ никак не съответствува на нахвърления от автора образ на скромна, мила, душевно чиста девойка. Тази девойка би се решила на такава постъпка само ако душата ѝ е обладана от една голяма любов. Извънредно бързото възникване на тази любов може да се обясни с тягостното, мъртво настояще на Йохана и още по-печалното ѝ бъдеще. Пред пустотата, която ще настъпи пак на утрото и ще трае вечно, тя може да се реши да прекара нощта с този, който е премахнал поне за един ден окръжаващата я сивота. Тя затова го е обикнала — защото е внесъл нещо ново в живота ѝ. Затова си го представя и не такъв, какъвто е в действителност, не вижда душевната му студенина, егоизма му. Всичко това е човешко, естествено, но авторът го е скрил от читателя в един важен момент и така е хвърлил сянка върху героинята и е снизил много идейната стойност на своя разказ.

Впрочем, на тези недостатъци в обрисовката на Йохана се натъкваме не само в хотелската стая, макар тук те най-драстично да се проявяват. Авторът изобщо прекалено предпазливо ни въвежда в душевния мир на девойката и по-специално в чувствата ѝ към героя. Това е неоправдано, защото в живота хората твърде рядко се влюбват за един ден, светкавично, както се случва често в някои родове литература. А изключението, когато стане обект на вниманието на писателя, се нуждае от особено задълбочена художествена мотивировка. Чувствата на Йохана към непознатия мъж са органически свързани с нейната трагедия. Ето защо трагедията ѝ е трябвало да бъде разкрита по-дълбоко. Това би извисило много художествените достойнства на разказа и задълбочило неговия смисъл. А така разказът на места прозвучава съвсем лековато — именно като самоцелно описание на едно приятно приключение с мимолетна любов и сини цветя.

Някой би могъл да се позове на белетристичния похват, с който си е послужил Богомил Райнов: разказът се води от първо лице и душевните вълнения на героинята могат да бъдат отразени само в диалога и в мислите на героя-разказвач. Прекият психологически рисунък тук е невъзможен. Но както Богомил Райнов умело се е възползвал от предимствата на този похват: непосредственост, интимност, непринуденост на повествованието, така умело би трябвало да преодолее и трудностите, с които е свързан, за да очертае по-пълно образа на героинята и разбули душевната ѝ драма.

Но защо искате непременно драма? — ще попита някой читател. Нима разказът за едно такова любовно преживяване би имал смисъл само ако се разкрие някаква трагедия? Далече съм от такова твърдение. Авторът би могъл да нарисова например едно лекомислено момиче, за което краткотрайната любов със случайно срещнатия мъж е само едно развлечение. Но тогава, за да има някакъв смисъл неговото повествование, той би трябвало да охарактеризира критично своята героиня. Иначе и при най-голяма живописност на изображението разказът няма да има особена цена. Възможен е и друг, тъй да се каже, „смесен“ вариант — критико-трагедийно изображение. Героинята не е лоша по душа, но е слабохарактерна и средата, в която живее, я е изпортила. Тогава белетристът може да изобрази критично нейната постъпка, цялото ѝ поведение и същевременно да ѝ съчувствува. Изобщо възможни са много

варианти — например да се разкрие красотата, поезията на внезапно избликналото чувство. Но при всички случаи писателят трябва да остане верен на типа, да бъде последователен в своя разказ, да има определено отношение към героинята си — колкото и сложно същевременно да е то. Всяка измяна, макар и частична на типа, всяко необосновано противоречие в обрисовката, всяко отклонение от неговите характерни черти накърняват художествената идейност на творбата, която произтича от образите. Това е закон.

За накърнената идейност на разказа „И сините цветя“ голяма „заслуга“ има и типизацията на героя-разказвач. Общо взето той се очертава с действията си като интелгент с впечатлителна и същевременно студена душа, сякаш преситена и уморена от разни изтънчени удоволствия, опитен в отношенията си с жените и бездушен към тях, егоистичен. Авторът обаче като че ли се любува на тези му качества, не е проявил никакво критично отношение към мислите и действията му. Ние имаме впечатлението, че той се слива с него — разказвайки от първо лице, не е намерил начин и средства да се отграничи от този естетстващ любител на приключения. И неговата, на героя, бездушно-егоистична, хедонистична гледна точка се възприема и като авторова. Ех, има си Йохана свои тревоги, скучен е животът ѝ и тя страда, но какво интересно денонощие преживяват те двамата! Колко разнообразни, пъстри, силни впечатления! И колко мила е тази Йохана в страданието си! Да ѝ се неналюбваш. Пък и „сините цветя“ — пред бащината ѝ къщичка! И те са такива чудни, мили като Йохана. А може би дори са и по-мили и хубави. Във всеки случай красиво изживяване. Но — „стига глупости“!

Така трагедията на бедното холандско момиче с непорочна и светла душа остава в сянка, а на преден план изпъква приятното приключение. И нищо чудно, че този така майсторски написан във формално отношение разказ, с отделни силни, човечни, вълнуващи моменти не оставя трайни следи в съзнанието ни, не се отличава с дълбока идейност.

Другият разказ „Между шест и седем“ стои несравнимо по-високо от разгледания. Външно темата е съвсем „дребна“ — всекидневието на един ватман, шофьор на автобус из парижките улици. Авторът е проследил неговите мисли между шест и седем, в периода на най-голямо задръстване по шумните булеварди, когато автобусът с голяма мъка се придвижва от спирка на спирка и Клод, шофьорът, има много време за размисли.

Нерадостни са мислите на младия ватман. Сивота и пустота са се вгнездили в неговия живот. Той се чувства съвсем сам в кабината на автобуса, „по-сам, отколкото Робинзон на острова“. Работата му е безкрайно разнообразна, пък и трудна за задръстените от коли парижки улици. В устата си вечно усеща противен металически вкус от изгорелия бензин, постоянно му се гади, но по-тежко от всичко е, че няма с кого да размени две думи. А когато се върне в къщи, след разправията в кантората за неизбежното закъснение, не го чака нищо по-хубаво. Стаичката му е като гроб: малка, тясна, тъмна, с прозорец, долепен до неизмазаните тухли на отсрещното здание. Съквартирантът му е по-щастлив, той поне пие всяка вечер. Клод не може да си позволи това: майка му е болна и трябва пари. Всяка неделя той е при нея и през тези тъжни посещения гнетящото чувство в гърдите му се засилва.

Немотията е отнела и любимото момиче на Клод. В дупка без прозорец те не биха могли да свият гнездо, а сносна квартира не се намира

с малко пари. Пък и красивата Жаклин има нужда от много неща, които бедният момък не може да ѝ даде. И колкото и да му е тежко, той смята, че не е заслужил Жаклин. Такава хубавица не е за ватман като него. Хубавиците са за богатите. Само че, като загубва любимото момиче в душата му окончателно се вселява страшната пустота, постоянното чувство за безизходица.

В съдбата на Клод се оглеждат съдбите на хиляди като него в големия капиталистически град. Авторът постига художественото обобщение постепенно, непринудено, неусетно. Той разказва за обикновени неща, а художественият ефект е силен, смисълът — проникновен, защото образът, който е нарисувал, е дълбоко правдив: и неповторим, и обобщаващ. Тук няма вътрешни противоречия, лоши празноти, немотивирани постъпки. Образът на героя е цялостен и последователен, със своя здрава художествена логика и затова въздействието му върху читателя е така силно.

Животът в капиталистическия град опустошава, смазва бедните трудови хора от типа на Клод — добри, впечатлителни, но слабоволни. Тази истина Богомил Райнов ни разкрива убедително, естествено, на няколко странички, като проследява уморените и печални мисли и възмущения на своя герой между шест и седем часа. Тук мястото също е било малко за анализи и мотивировки, авторът пак е сдържан, не прибегва до силни ефекти и хиперболи, послужил си е — съобразно с художествената си цел — с най-трудната форма на типизация, която изисква особено голяма простота и точност на изразните средства. И все пак образът на героя е завършен, художественото обобщение правдиво и голямо.

Тук всеки детайл придобива дълбок смисъл, защото в него се оглежда общото и сам той е необходим за очертаването на цялостния образ. Дори на пръв поглед съвсем странични подробности хвърлят светлина върху душевността на героя, имат дял в художественото обобщение. Това говори за високо майсторство на типизацията.

Така, когато е в болницата при майка си, Клод често гледа едно олющено място на болничния креват и все си мисли колко прилича то на географската карта на Франция. Тази дреболия е твърде характерна: Клод всъщност няма какво да говори с майка си; животът му тече еднообразно, пусто — за какво да говори? Да, напуснала го е Жаклин, но защо да тревожи старата болна жена? Тя се надява, че квартира ще се намери и те ще заживеят „като истинско семейство“. Нека ѝ остави тази надежда. Сам той няма никакви надежди, за нищо. За какво да говори? Всичко е казано и за болестта на майка му. Тя е все в същото положение, би желала да умре, та да си почине най-после и да освободи сина си от едно голямо бреме. Клод я утешава, че ще оздравее, но той не е силен човек, не може да ѝ вдъхне вяра. Затова мълчи. Всичко е казано. И ето, че петното на кревата постоянно привлича неговия поглед и той все си мисли колко прилича на картата на Франция. Тази „странична“ подробност не само чудесно осветлява състоянието на Клод в момента. В нея се оглежда мъчителната, тягостна пустота, която така дълбоко е просмукала душата му.

За страшната самота на младия ватман, за „празното“ в душата му, за чувството му за безизходност има още една причина: Клод е аполитичен, той няма поглед върху обществените събития, няма идеал, в който да вярва. Хубаво е, че Богомил Райнов е загатнал за тази важна причина. Но — едва, едва, съвсем мимоходом. Тук в обрисовката на ге-

роя, в неговата типизация има празнина. И тя не е останала без последствие върху художествената идейност на творбата.

Разказът на Богомил Райнов ни разкрива с голяма художествена сила страшния гнет, който носи експлоататорското общество на обикновените трудови хора. Но в него има някаква безперспективност. Сякаш няма изход — макар и в бъдещето и ако не лично за Клод, за клодовци, за класата. Разбира се, аз съвсем не смятам, че ватманът е трябвало да бъде обрисуван като герой, или поне със социалистическо съзнание — това е тема за друг разказ. Такива като Клод има не малко и тяхната съдба е достойна за художествено изображение. Но ако читателят по-определено чувствуваше, че Клод е толкова самотен, нещастен, без жизнени импулси и защото е аполитичен, не е като Леон „от другарите“, политическите борби му се виждат „загубена работа“, художественият смисъл на разказа би бил още по-дълбок.

Въпреки този недостатък, „Между шест и седем“ е значително художествено постижение, оригинално явление в съвременната ни белетристика. В разкази като този и като „Юнгфрау“ Богомил Райнов изведнъж показва зряло белетристично майсторство и големи възможности, които могат да бъдат реализирани в още по-хубави, прекрасни творби. Но темата за белетристичните успехи и възможности на Богомил Райнов е специална.

★

Художествената идейност на творбата не се определя пряко от замисъла, а от типизацията. Защото замисълът се осъществява чрез типизацията. Следователно борбата за висока идейност, която се води сега в нашата литература, е борба не само за ярки и правдиви художествени замисли, а и за майсторска типизация. Наистина правдивите и дълбоки мисли възникват във въображението на този, който има художествен поглед върху живота, а следователно — и дарба да създава художествени образи. Но връзката между замисъл и типизация не е механична. Замисълът може да има високи достойнства, но ако белетристът например не е овладял както трябва изкуството да композира или, да речем, куца в диалога, очевидно типизацията му ще страда, а следователно няма да остане незасегната и идейната стойност на произведенията му. Тук се открива обширна област за изследване, до която аз само се докоснах в тази статия, проследявайки в по-общи линии зависимостта на художествената идейност от дълбочината и формите на типизация. Но, струва ми се, от анализирания примери е ясно, че тъкмо поради тази зависимост високата идейност е немислима без голямо белетристично майсторство. И обратното: голямото белетристично майсторство включва в себе си високата идейност.