

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

4

ГОДИНА ТРЕТА

1959

СЕПТЕМВРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. III

КН. 4

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА БЪЛГАРСКА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1959

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

СЪДЪРЖАНИЕ

* * *	Петнадесетилетие на културен разцвет	3
Пенчо Данчев	— По някои въпроси на нашата марксистко-ленинска естетика	5
Стоян Каролев	— Въпроси на нашия съвременен роман	43
Пантелей Зарев	— Развоят на литературната ни история и някои въпроси на социалистическия реализъм и на насоките на литературно-историческата наука	103

БЕЛЕЖКИ ЗА III КОНГРЕС НА СЪЮЗА НА СЪВЕТСКИТЕ ПИСАТЕЛИ

Иван Цветков	— Литературата и строителството на комунизма	140
--------------	--	-----

МАТЕРИАЛИ И ДОКУМЕНТИ

Стефан Великов	— Българската прогресивна литература през иглените уши на фашистката полиция и цензура	154
----------------	--	-----

ПРЕГЛЕД

Атанас Натов	— След първия преглед на българската драма	164
Соня Баева	— Изданията на българските писатели-класици след Девети септември	183

СОДЕРЖАНИЕ

*** — Пятнадцатилетие культурного расцвета	3
Пенчо Данчев — О некоторых вопросах марксистско-ленинской эстетики в Болгарии	5
Стоян Каролев — Проблемы современного болгарского романа	43
Пантелей Зарев — Развитие истории болгарской литературы и некоторые вопросы социалистического реализма и направлений в историко-литературной науке	103
ЗАМЕТКИ О III СЪЕЗДЕ СОЮЗА СОВЕТСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ	
Иван Цветков — Литература и строительство коммунизма	140
МАТЕРИАЛЫ И ДОКУМЕНТЫ	
Стефан Великов — Болгарская прогрессивная литература в оковах фашистской полиции и цензуры	154
ОБОЗРЕНИЕ	
Атанас Натев — После первого национального смотра болгарской драмы	164
Соня Баева — Издания болгарских писателей-классиков после Девятого сентября 1944 г.	183

SOMMAIRE

*** Quinze ans d'essor culturel	3
Pentcho Dantchev — Sur certaines questions de notre esthétique marxiste-léniniste	5
Stoyan Karolev — Questions du roman contemporain bulgare	43
Pantéléï Zarev — L'évolution de notre histoire littéraire et certaines questions du réalisme socialiste et des orientations littéraires-historiques	103
NOTES SUR LE III-ÈME CONGRÈS DE L'UNION DES ÉCRIVAINS SOVIÉTIQUES	
Ivan Tzvetkov — La littérature et l'édification du communisme	140
MATÉRIAUX ET DOCUMENTS	
Stéphane Vélikov — La littérature progressiste bulgare à travers le chas de la police et de la censure fasciste	154
REVUE	
Athanasie Natev — Après la première revue théâtrale du drame bulgare	164
Sonya Baëva — Les éditions des écrivains classiques bulgares après le 9 Septembre 1944.	183

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. Литературна мисъл, бул. „Сталин“ 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91

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

Поръчка № 671
Тираж 4000

Формат: 72/100/16

Дадена за печат на 5. IX. 1959
Печатни коли — 12¹/₂

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



ПЕТНАДЕСЕТИЛЕНИЕ НА КУЛТУРЕН РАЗЦВЕТ

Когато си припомним миналото, човек обикновено се удивлява, че тъй бързо са се изнижали годините. Когато обаче трябва да сравни старата, обедняла България с новото, което вижда на всяка крачка, неволно възкликва: „Нима само петнадесет години са изминали?!“ Нашата социалистическа революция не смени названията на месеците с „брюмер“ и „термидор“, но промени коренно трудовия делник на хората, измени пейзажа на страната, създаде нов бит. Със законна гордост сравняваме цифрите на производството и националното богатство с онова, което българското стопанство притежаваше, или за което не можеше и да се мечтае преди двадесетина години. И все пак най-голямата наша гордост не проличава от икономическите диаграми и статистическите показатели; нея ще разбере само този, който почувствува свободния творчески размах на трудовия човек, неговото достойнство на хазаин в собствената си страна. Между нас няма вече нито един честен гражданин, който да не знае, че първопричината за всички досегашни и залогът за всички бъдещи успехи е единството между Комунистическата партия и народа.

Петнадесетилетието на нашата социалистическа революция се ознаменува с блестящи културни завоевания. За тях говори не само числеността на просветните и научните учреждения, на театрите и оркестрите, на стотиците хиляди участници в художествената самодейност; за тях говорят не само немислимите в миналото международни културни прояви на страната, но преди всичко съдържанието на новата българска култура. Ако вземем за пример последните десет години (след V-я конгрес на БКП), няма да намерим друго десетилетие в историята на България, в което да са се появили толкова много високоталантливи литературни произведения, да са създадени толкова възлунващи театрални спектакли, да са организирани такива великолеппи музикални тържества, да са направени толкова задълбочени и плодотворни научни изследвания. А за художественото творчество и научната работа десет-петнадесет години са тъй кратък срок, че едва стигат да се възпита и въведе в културния живот едно творческо поколение. Благодарение мъдрото ръководство на Българската комунистическа партия, още непосредствено след Девети септември около отечествено-фронтовското правителство се обединиха всички творчески сили в страната. Свидетели сме как дори някои писатели, художници и композитори, които имаха благоприятното положение на официалната критика в миналото, чак в условията на народната власт създадоха значителни художествени произведения, проявиха напълно таланта си и спечелиха широка известност сред народа. Ние, разбира се, изискваме все повече и повече от нашата нова култура. Но не е ли и тази растяща с години и месеци изискателност едно от най-красноречивите доказателства за духовния подем на Родината?

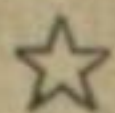
Никога в българската история държавата не е отделяла такова внимание и толкова грижи за просветата и културата на народа. Никога досега художествените постижения и научните знания не са намирали такъв радушен прием сред трудещите се. Българският народ е известен с изключителната си любознателност, със съхранения и в най-голямата несрета свой усет за красотата. Ала през годините на икономическа робия и политически обскурантизъм, през годините, когато чужденците изчисляваха хубостта и плодородието на страната в пфениги, бяха съзнателно спъвани народните творчески сили, загиваха хиляди талантиливи хора, най-даровитите представители на културата бяха обругавани и заплашвани от колоните на официалната преса. Фашизмът обричае на физическо унищожение тези, на които не можеше да отнеме правдата и вярата в бъдещето на народа. И когато днес става дума за небивалите културни успехи на страната, редом с неоценимите грижи на социалистическата държава трябва да се подчертае най-голямата придобивка за творчеството — неговата истинска свобода да служи на народа, на прогреса. През изминалото петнадесетилетие Партията непрекъснато е призовавала и насърчавала борбата на изкуството и науката да разгръщат индивидуалните си сили, да развиват своето дарование, да не изостават от устремения към комунизма труд на народа. „Тайната“ на нашите културни успехи, широката популярност на изкуството и разпространението на научните знания, разцветът на творчеството и повишаването на нашата възискателност към него ще разбере всеки, който вникне в дълбокото народностно съдържание на съвременната ни култура, в нейната партийна целеустременост.

Науката и изкуството дължат своя бърз напредък преди всичко на идейно-политическото ръководство на Българската комунистическа партия. Партията обедини творческите сили, тя им вдъхна увереност в културната революция, тя посочи истинската преобразяваща мощ на знанието и красотата, когато станат част от общонародното дело, когато влезат в бита и обогатят ежедневието на хората от заводи и кооперативни поля.

Социалистическата културна революция в България създаде невиджани досега условия за разцвета на националните традиции в приложните и изящните изкуства. Докато управляващите шовинистични кръгове в миналото се стараеха да изопачават най-ценните национални културни достижения в угода на завоевателната си политика и в ущърб на дружбата с останалите народи, социалистическата културна революция разви националните традиции, като увеличи международния престиж на българското изкуство и укрепи неговите връзки с прогресивното творчество в останалите страни и на първо място с изкуството на страните от социалистическия лагер.

Неоценимо богатство за българското изкуство и наука е тяхното многовековно сътрудничество с великата руска култура. Извършил първата в света социалистическа революция, руският пролетариат положи основите и на нова епоха в културната история на човечеството. Щастие и предимство за нашия народ е, че традиционните връзки с руското изкуство и наука се продължиха и прераснаха в братското сътрудничество, в изключително плодотворната помощ, която българската културна революция получи от Съветския съюз — отечеството на най-прогресивното изкуство, на най-човеколюбивата наука.

Българският народ отпразнува петнадесетилетието на народната победа с гордост и непоколебима увереност, че делото на Девети септември ще пребъде!



ПЕНЧО ДАНЧЕВ

ПО НЯКОИ ВЪПРОСИ НА НАШАТА МАРКСИСТКО-ЛЕНИНСКА ЕСТЕТИКА

ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД. РЕАЛИЗЪМ

Повишеният интерес към въпросите на реализма и свързаните с тях въпроси, на художествения метод изобщо, както и на взаимоотношенията между художествен метод и стил беше най-важната причина, за да се състои голямата дискусия за реализма в Москва през 1957 година. Тази дискусия от своя страна послужи като нов силен тласък за нови разисквания, статии и разговори в тази интересна област. Активизирането на марксистко-ленинската естетика, литературна теория и критика в областта на художествения метод и специално в областта на реализма са наложи през последните години и поради усилията на реакционните западни теоретици и критици на литературата и изкуството, както и на техните активни помощници ревизионистите да се подкопаят теоретическите основи на реалистичния метод и да се дискредитира литературата на реализма. След редица дискусии и престрелки на международния теоретичен и критически фронт днес е напълно ясно, че усилията на реакционерите и ревизионистите да развенчаят изкуството на реализма и неговата теория останаха напразни. Както великото изкуство на реализма с неговия съвременен приемник социалистическия реализъм, така и теорията на реализма и социалистическия реализъм си остават непоклатими. Това, разбира се, в никакъв случай не трябва да означава подценяване на подривната роля на буржоазната и ревизионистична естетика и на борбата срещу тях. Не трябва да се забравя, че борбата за защита на позициите на реализма беше и си остава най-важния и отговорен сектор от борбата на естетическия фронт, защото става въпрос не за друго, а за съдбата на онова изкуство, което по самата си същност е в състояние да оказва най-силно идейно-прогресивно въздействие, да участва най-резултатно както в революционната борба срещу порочния свят на капитализма, така и в изграждането на новото социалистическо и комунистическо общество. Като се има предвид всичко това, трябва да се подчертае, че задълбоченото изясняване на въпросите за художествения метод и специално за художествения реалистичен метод не само че не е приключено, но напротив — то сега трябва да се разгърне с богатството на всичките средства, с които разполага съвременната наша марксистко-ленинска естетика и изобщо марксистическа идеология.

Не може да се постави сериозно въпросът за реалистичния метод без сериозна постановка на въпроса за метода изобщо и за художествения метод по-специално.

Не е възможна правилната постановка на въпроса за специфичността както на научния, така и на художествения метод без сериозна, научна постановка на въпроса за метода изобщо. С други думи, необходими са правилни, научни материалистически изходни позиции при решаването на специалния въпрос за същността на художествения (и на научния) метод. Тук искам особено да подчертая голямата заслуга на др. Тодор Павлов, че в продължение на десетилетия в редица свои трудове той от последователни материалистически марксистически позиции даваше разгърнатата характеристика на метода (и научен, и художествен), като с това въоръжи нашата млада

българска естетическа наука с великолепни, надеждни изходни позиции при решаването на трудната специална задача за определението на художествения метод.

Какво значат правилните изходни позиции при решаването на конкретния въпрос за художествения метод и специално на въпроса за социалистическия реализъм пролича много ясно например в дискусиата за социалистическия реализъм, проведена през 1957 г. във в. „Литературен фронт“, между група чехословашки и български теоретици и критици на литературата и изкуството. Критици като Вл. Достал, Иржи Хаек, Циганек и Фр. Връба излязоха именно от неправилни, нематериалистически изходни позиции и затова стигнаха до пълна безизходност в опита си да дадат някакво определение на метода на социалистическия реализъм. Те по същество отрекоха метода на социалистическия реализъм или в най-добрия случай го сведоха само до една „работна хипотеза“ (Достал), лишена от теоретическо и обществено-историческо основание. Българските участници в дискусиата, независимо от съществените различия между тях, излязоха с утвърждаващи постановки за социалистическия реализъм, защитиха метода, посочиха неговите теоретически и обществено-исторически основания, главно защото се опираха на правилни материалистически изходни позиции. В тази именно посока заслугата на Тодор Павлов е несъмнена и голяма.

Като се започне от книгата „Обща теория на изкуството — основни въпроси на естетиката“ (1937) и се свърши с „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ (1958) Тодор Павлов неизменно е подчертавал основната изходна мисъл, че „художественият метод подобно на научния не е всъщност никакъв метод, ако не се определя преди всичко и главно от самите обективно-реални закономерности на съществуването и развитието на обективно-реалните обществени и природни неща и явления“ („Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“, т. I, 1958 г.).

Тази е правилната научна материалистическа основа, от която трябва да се излезе при всяка по-нататъшна характеристика било на художествения, било на научния метод. Методът, като всяко идеологическо явление, в съгласие с ленинската теория на отражението, се разглежда като аналог на предмета на познанието. Застанали на тази позиция ние вече с основание можем и трябва да поставим въпроса за субективната страна на познавателния процес и на метода, която, както неведнъж е подчертавал Тодор Павлов, е важна, в някои случаи решаваща, но в никакъв случай не може да бъде характеризирана като **определител** на метода по принцип.

В редица свои работи Тодор Павлов очерта правилно и най-общите диалектически взаимоотношения на обективните и субективните страни на метода (научен или художествен). „Когато тези именно общи закони или закономерности на движението, изменението и развитието на обективно-реалните предмети и явления се „пресадят“ и „преработят“ в човешката глава, т. е. когато получим техните субективни образи в човешката глава и когато отразените в човешката глава обективни закономерности ние използваме планомерно и целенасочено за обяснението на света и неговото изменение, получава се онова, което ние схващаме и трябва да схващаме като научен или художествен метод на усвоението (отражението и изменението) на света“ (в. „Литературен фронт“, бр. 11, 12, 1957).

Не на едно място в своите трудове Тодор Павлов говори и за сложните взаимоотношения между научен и художествен метод, като енергично се противопоставя срещу тенденциите те да бъдат отъждествявани. Оттук и неговата борба срещу „раповците“, които „отъждествиха абсолютно и метафизически художествения метод с научния метод, а мълчаливо извършиха същото и по отношение на художествената и научната система от идеи-образи. И получи се така, че научният метод погълна изцяло, изяде художествения метод и изкуството се оказа без същностно-специфична природа, роля и значение и се сведе без остатък до научния мироглед, разбран при това в края

на краищата само като замръзнала, престанала да се развива по-нататък мирогледна теория“ („За метода изобщо и частно за художествения социалистическо-реалистически метод“, София, 1956 г.).

В продължение на много години, а особено през последните, др. Тодор Павлов резултатно се занимава повече с въпросите на спецификата на изкуството и сравнително по-малко със спецификата на художествения метод. В определението си на изкуството той стигна до ценната мисъл за „усвоението на света по законите на красотата“, която представлява вече естетическа позиция за по-нататъшната конкретна разработка на проблемата. Като се има предвид огромният опит на Тодор Павлов, както и неговата доказана способност да навлиза с голяма логическа сила в същината на разглежданите проблеми, би било от полза за нашата естетическа наука той да пристъпи към по-нататъшното изясняване и разработка на досегашните си определения на художествения метод.

За съжаление пътят за плодотворното разрешаване на въпроса за художествения метод, според мен, за сега се препречва сериозно от възприетата от др. Тодор Павлов теза за обективните естетически качества на действителността като предмет на изкуството и по-специално за законите на художественото творчество като „закономерни субективни отражения на обективно съществуващите в самата действителност закони на естетичното (к. м. — П. Д.)“, респ. красивото или прекрасното, които закони от своя страна качествено се различават от механичните, физичните, химичните, математичните, социално-икономическите и други закони или закономерности на съществуването и развитието на обективно-реалната обществена и пречупващата се през нея природна действителност“ („Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“, стр. 69).

Вярно е, че законите на художественото творчество не са „субективистически измислици на човека-субект“, както напомня Тодор Павлов, но вярно е и това, че те не са копия на никакви съществуващи в обществото и природата обективни естетически закони. Това са именно закони на творчеството. Творчеството има своите обективни основания в действителността, те са обусловени от закономерностите, присъщи на специфичния предмет на изкуството, но тези обективни закономерности да се обявяват за естетически по характера си, това значи да се недооценява специфичната роля на субекта на творчеството, на твореца на художествени ценности. В такова осветление „законите на красотата“ в изкуството се оказват една лесна и почти готова проекция на съществуващите в обективния свят „естетически закони“, колкото и те да са „пресадени“ и „преработени“ в художниковата глава. Мисля, че становището за законите на художественото творчество като отражение на обективно съществуващи естетически закони се създават по пряка аналогия със състоянието на нещата в отделните науки. В природата съществуват физически закони, които открити и формулирани представляват законите на физиката. В природата съществуват химически закономерности. Законите на химията — това са откритите, преработени и формулирани обективно съществуващи химически закони. Да прокарваме пряка аналогия между тези и други науки, от една страна, и изкуството, от друга, да търсим в законите на художественото творчество отражение на обективно съществуващи естетически закони — това значи да опростяваме нещата. Това значи да не виждаме особеностите на художественото творчество именно като особености на творчеството. Например известният закон на Архимед не е нищо повече от откритата в природата закономерност, че всяко тяло, потопено във вода, губи от теглото си толкова, колкото тежи изместената от него течност. Формулировката на Архимед представлява откритие и пряка проекция на съществуващия в природата закон. Другояче стои въпросът със законите на художественото творчество. Важен закон на реалистичното изкуство е типизацията и свързаната с нея индивидуализация. Никак не е достатъчно да се каже,

че този закон на изкуството отразява известната обща природна и обществена закономерност за взаимоотношението между общо и частно. Това обективно съществуващо взаимоотношение, формулирано във философията, безспорно представлява най-обща теоретико-познавателна основа на естетическия закон за типизацията и индивидуализацията, но тази основа не ни дава никаква възможност да съдим за естетическата специфика на закона на творчеството. Но в обществения живот има една специфична сфера, в която съотношението между общо и частно стои най-близко до съотношението между типично и индивидуално в изкуството. Това е човекът — главният предмет на изкуството. Но бихме ли могли да кажем, че съотношението между общо и частно, типично и индивидуално в живия обществен човек представлява от себе си естетическо взаимоотношение? Някои, които вярват в обективното съществуване на естетически качества и закономерности, отговарят положително на този въпрос. Аз мисля, че нямаме никакво основание да даваме положителен отговор. Естетическото се ражда във взаимоотношението между обекта и субекта на творчеството, като в това взаимоотношение не трябва да се подценява активната роля на субекта. При всичката си зависимост от специфичния предмет на творчеството субектът в голяма степен твори естетичното, художественото, красотата. Законът на художественото творчество, при всичката му обективна обусловеност от предмета, е в много по-голяма степен плод на субективните възможности и способности на твореца, отколкото например научният закон за учения. Не трябва да забравяме за формиралата се в многовековната трудова практика способност на човека да твори естетически ценности.

Всички тези съображения важат и при определението на художествения метод. Ние преди малко видяхме как др. Тодор Павлов определя най-общо метода — научен и художествен. Това са „пресадените“ и „преработени“ в човешката глава общи закони и закономерности на движението, изменението и развитието на обективно реалните предмети и явления. Отразени в човешката глава тези закони и закономерности се използват планомерно и целенасочено за обяснението и изменението на света.

В новите си работи и особено в книгата си „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ Тодор Павлов набелязва път за определение на специалния художествен метод. Според него в обществото и природата между другите обективни закони и закономерности има и такива, които са по същината си естетически. Оттук следва логично, че когато тези „естетически“ закони и закономерности се „пресадят“ и „преработят“ в човешката глава и когато планомерно се насочват за обяснението и изменението на света ще се получи онова, което се нарича художествен метод. Но това не е ли същият път на омаловажаване на субективната страна при възникването на естетическите ценности, на недостатъчно съобразяване със специфичната човешка способност да се твори естетичното? Това не е ли път на пресилено и неоправдано от фактите прехвърляне на специфични човешки качества и възможности към обекта на художественото познание?

На тези въпроси ще се спра пак. Преди това искам да отбележа друга една важна страна при характеристиката на художествения метод.

Най-сериозната пречка при решаване на конкретния въпрос за специфичността на художествения метод и на неговото определение като такъв е гносеологическото му тълкуване в една или друга степен.

Най-краен и най-последователен в теоретико-познавателното тълкуване на художествения метод е др. Георги Димитров - Гошкин. Такъв е неговият възглед още в книгата му „Мироглед и художествен метод“, излязла през 1948 г. „Не можем да се съмняваме — пише в тази книга Гошкин, — че основните направления в изкуството са същите както в науката, както в познанието изобщо, а те най-ясно и специално са изразени във философията: материализъм и идеализъм“ (339). По-нататък: „Необходимо е в ония названия, с които се означават основните направления в изкуството да търсим същото принципино съдържание, каквото имат материализма и идеализма в науката“. „... И така същността на реализма като основно направление може да се разбере най-точно и пра-

вилно само като материалистическо направление в изкуството“ (340). В тази своя книга Гошкин направо говори за „реалистичното, материалистическото направление в изкуството и изкуствоведението в борбата му против идеалистическото (формалистично и др.) направление“ (343).

Никой у нас по-последователно от Гошкин не е поддържал тезата, изградена по аналогията „материализъм-реализъм“ и „идеализъм-антиреализъм“, която, както е известно, беше главният прицел на дискусиата за реализма в Москва през 1957 г. и която теза беше разбита без остатък.

Това, че Гошкин е поддържал такива възгледи преди повече от 10 години няма съществено значение и аз съм далеч от мисълта да го упреквам за това с късна дата. В оня период не само той е поддържал у нас такива погрешни възгледи, макар че никой, както казах, не ги е отстоявал в такъв завършен вид. Интересното е, че Гошкин и сега, в книгата си „Единство и дискусии“, излязла през 1958 г., поддържа по принцип същото становище, дори прави опит да го обосновава с нова аргументация.

В нашата марксистко-ленинска естетика винаги е съществувало единодушие по въпроса, че както художественият метод, така и самото изкуство имат своя мироследна, философска основа. Но това е едно, а по принцип друго е да обявяваш художествения метод за мироследно отношение, за мироследен подстъп към действителността, а самото изкуство за мирослед, както прави Гошкин.

Да обявяваш художествения метод за мироследно по същината си отношение това значи да сложиш ударението върху общите идейни принципи, върху мироследа на автора, да обявиш мироследа за основен, определящ фактор в творчеството. Това е пътят, който води пряко към възгледа за художествения образ като илюстрация на едни или други възгледи на художника.

За Гошкин например най-значителните образи в световната литература — такива като Прометей, Дон Кихот, Хамлет, Фауст, Евгени Онегин, Пиер Безухов, Павел Власов и др. представляват „най-непосредствено и пълно възплъщение и изложение (даже „изложение“!) на самите най-общи обективни същности на живота и на авторовите мироследни възгледи“ („Единство и дискусии“, стр. 85).

„Мироследният уклон“ на Гошкин в случая е съвсем явен, независимо от това, че той говори за „възплъщение и изложение“ не само на мироследни възгледи, но и на „най-общи обективни същности на живота“.

Това е по принцип противоположният път в сравнение например с пътя, посочен от Ленин в известните му статии за Лев Толстой. Ленин там най-малко от всичко е погледнал на творчеството на Толстой като на „възплъщение и изложение“ на „най-общи“ авторови мироследни възгледи. В статиите си за Толстой, които бележат обрат в методите на марксистическото литературознание, Ленин излиза от принципа, че голямото изкуство представлява от себе си не „възплъщение и изложение“ на авторови мироследни възгледи и на „най-общи обективни същности на живота“, а о т р а ж е н и е на цялото обективно богатство на живота. При правдивото отражение на това богатство на живота не може да не намери отражение и обективната диалектика на развитието на събитията и явленията, на взаимоотношенията и връзките между хората и нещата. Ако не е доловена тази обективна диалектика, тогава и отражението, изображението, не би било истински правдиво. Но това отражение на обективната диалектика на обществения и природен свят в никакъв случай не ни дава основание да определяме реализма като „материалистически художествен метод“, както прави Гошкин.

Разбира се, художественото познание не е само отражение на богатството и многообразието на обективния свят. В произведенията на изкуството се съдържа и о т н о ш е н и е т о на автора. Но това отношение е твърде сложно, за да бъде обявявано, както прави Гошкин, само за „материалистическо“, „диалектико-материалистическо“ или „идеалистическо“ мироследно художествено отношение. Това отношение е много специфично, то представлява сложна концентрация на различни елементи. Още Белински беше ка-

зал, че поетическата идея не е логическа конструкция, а страст, патос, преживяване. Това е идейно-емоционално отношение. Този патос, тази страст съдържат в себе си в естетически „снет“ вид и миогледното отношение на художника, но това още не е никакво основание да определяме специфично художественото идейно-емоционално-оценъчно отношение към света, към изобразявания живот за миогледно („материалистическо“, „диалектико-материалистическо“, „идеалистическо“) отношение.

Обстоятелството, че Гошкин говори не само за миогледно, а за „художествено миогледно“ отношение към света, за изкуството не само като за миоглед, а като за „художествен миоглед“ ни най-малко не изменя същността на работата. Важното е, че той по принцип не отделя художествения от научния метод. Гошкин е категоричен в това отношение: „По своята същина тоя общ метод (художествения социалистическо-реалистически метод — П. Д.) е нищо повече и нищо по-малко от метода на материалистическата диалектика“ („Единство и дискусии“, стр. 134).

Трябва само да се съжالياва, че един талантлив теоретик като Гошкин стигна до такива абсурдни изводи в областта на естетиката, до твърдения, преодоляни още преди три десетилетия от марксистическата теория и история на изкуството.

В книгата си „Литературата като познание“ (1945) Пантелей Зарев поддържа неправилното становище за художественото творчество като за разновидност на логическото познание, като се задоволява с уговорката, че художественото познание не може да бъде „в пълния смисъл на думата логика“ (39).

Тази опростена постановка на въпроса за същността на художественото познание дава своите отрицателни последствия и тогава, когато П. Зарев се опитва да даде характеристика на художествения метод. Тъй като литературата и изкуството не се отличават по специфика на предмета на изобразението от науката („същият тоя обществен живот, с който се занимава философът и историкът е тема, сюжет, материал и съдържание и на художествената литература“ — стр. 32); тъй като и познавателният процес е по същество един и същ, то методите, от една страна, на науката, от друга, на изкуството, не могат да бъдат различни по същество. Различието е различие по форма. Ето защо на много страници Зарев се задоволява само с това да препоръчва на писателите дълбоко да изучават живота, да постигат неговите закономерности, да правят това, което е задължително и за учените, а след това пък да се заемат с майсторството — чрез формата, чрез нагледно-сетивните образи да дадат художествен израз на натрупаните знания.

Сега вече Пантелей Зарев е далеч от такива опростени представи за изкуството и за метода. За това са свидетелство редица статии, написани от него през последните години и особено книгата му „Стил и художественост“, която изцяло е насочена към преодоляването на схематизма и догматизма в разбирането на изкуството. Аз по-нататък ще се спра на книгата на Зарев. Тук искам само да отбележа, че тъкмо в характеристиката на художествения метод, която намираме в книгата му, има нещо, което ми се струва неприемливо. Увлечен в определението и анализа на стича, на индивидуалните особености на творчеството П. Зарев е свел понятието за метода до едно „философско-художествено“ отношение на твореца към действителността, което по същината си е миогледно отношение. Мисля, че такова определение на метода е в разрез с правилния по основа стремеж на автора да търси естетическото богатство на изкуството, да воюва срещу опростените представи за изкуството само като познание.

Неправилното определение на метода в книгата на Зарев в никакъв случай не се свързва например с негови ценни изказвания за мястото и функцията на миогледа в художественото творчество, каквито намираме в статията му „Социалистическият реализъм — голямото изкуство на съвременността“ (сп. „Литературна мисъл“, кн. 3, 1959 г.). Там четем: „В голямото изкуство миогледът влияе върху обработването от художника на жизнените факти. Ала това става, като миогледът придобива „естетическа функция“. Той прераства в хуманизъм, в патос, в емоция, в идейно-естетическо отношение към света — и така именно прониква в тъканта на творбата, в образа „реалност“.

Такива възгледи за изкуството и за мястото и функцията на мирогледа в художественото творчество говорят за новия етап в естетическите разбирания на Пантелей Зарев. Тези изказвания обаче не са в хармония с общата характеристика на метода, която намираме в новата му книга.

По време на дискусиата между някои български и чехословашки теоретици и критици по въпросите на социалистическия реализъм във в. „Литературен фронт“ през 1957 г. съвсем естествено в центъра на разискванията изникна въпросът за художествения метод. Разговорът за метода се наложи, тъй като чехословашките другари с едни или други уговорки отрекоха съществуването на общ художествен метод. Накратко казано, общият художествен метод те сведоха до общия познавателен метод, валиден и за науката, и на това основание го отхвърлиха именно като х у д о ж е с т в е н и предложиха за художествен метод да се счита онова, което ние наричаме с т и л, т. е. индивидуалната интерпретация на общия метод в творчеството на един или друг художник или на група художници. На този възглед се противопоставиха всички български участници в дискусиата, като защитиха метода на социалистическия реализъм именно като о б щ х у д о ж е с т в е н метод. По основа приемливо определение на общия художествен метод намираме в статията на Ал. Обретенов „Да изострим нашето оръжие“.

„Методът на изкуството — четем там — следователно е такъв подход към действителността, при който художникът разкрива, идеологически осъзнава и естетически оценява човешките обществени и лични преживявания, взети като живи, непосредствени прояви на характерните особености, същностните черти и естетическите качества на живота и въз основа на това единство с различни изразни средства създава такива индивидуално неповторими, конкретно нагледни, типични образи, в които се възпроизвежда правдиво човешкият живот и му се дава определена идеологическа и естетическа оценка“ (в. „Литературен фронт“, бр. 32, 1957 г.).

На това определение могат да се направят редица възражения. Несъмнено е обаче, че в него са взети под внимание всички страни, обективни и субективни, които в своето взаимоотношение дават метода. Предметът на изкуството — „човешките обществени и лични преживявания“ и пр. — е правилно посочен, въпреки че (или по-право, тъкмо защото) е в разрез с външно възприетата от Обретенов теза за „естетическите качества“ като предмет на изкуството.

Александър Обретенов би дал една напълно задоволителна характеристика на метода, ако правилно разбираше и тълкуваше „субективната страна“ на метода, онова, което той нарича „идеологическо осъзнаване и естетическо оценяване“ на живота. Според мен, в неговите разбирания за връзката, за взаимоотношенията между „идеологическото“ и „естетическото“ в метода и в изкуството все още липсва диалектиката, липсва възгледът за тяхното органическо единство върху к а ч е с т в е н о с в о е о б р а з н а т а основа на естетичното. Може би това са рецидиви на някои стари опростителски разбирания на Ал. Обретенов по този въпрос.

Преди няколко години Ал. Обретенов не беше далеч от най-опростителската постановка на въпроса за метода. През 1950 г. той издаде книгата „Борба за социалистическо изкуство“. Там има статия „Диалектическият материализъм — теоретическа основа на социалистическия реализъм“. Ако статията отговаряше на заглавието, тя би била полезна, защото за всеки сериозен марксист в областта на изкуството е известно, че диалектическият материализъм е идейната основа на социалистическия реализъм. Всъщност за никакъв социалистически реализъм не става въпрос в статията. През цялото време в нея авторът говори за съветското изкуство като за възплъщение на четирите черти на диалектиката. Съдържанието на статията се изчерпва с това, че се вземат един след друг законите на диалектиката, в същата последователност, в която ги намираме в популярната брошура по диалектически и исторически материализъм на Сталин и се търси тяхното възплъщение в произведенията на изкуството. В края на статията не остава никакво съмнение, че за Ал. Обретенов истинските, най-характерните произве-

дения на социалистическото изкуство не са нищо друго, освен сетивно-образни илюстрации на четирите черти на диалектиката. Статията е изградена по един много прост, но не много препоръчителен принцип. Цитира се съответният закон на диалектиката. „Третият основен принцип на диалектическия материализъм се състои в това — пише Обретенов, — че „противно на метафизиката диалектиката разглежда процеса на развитието не като прост процес на растене, гдето количествените изменения не водят към качествени изменения, а като такова развитие, което преминава от незначителни и невидими количествени изменения към изменения явни, към изменения коренни, към изменения качествени, гдето качествените изменения настъпват не постепенно, а бързо, внезапно, чрез скокообразно преминаване от едно състояние към друго състояние, настъпват не случайно, а закономерно, настъпват като резултат от натрупването на незабележими и постепенни количествени изменения“ . . .

Така се цитира законът до край. След това се прави съответният извод за работата на творците на художествени произведения и за самото изкуство. Ето например автоматичният извод от горния закон: „Ясно е, че произведения, които са сътворени при познаването и правилното съзнателно прилагане на този важен природен и обществен диалектически закон, ще бъдат исторически правдиви, прогресивни, дълбоко съдържателни и правилно ще отразяват действителността не само в нейните външни прояви, а и в нейната най-скрита и дълбока същност“ („Борба за социалистическо изкуство“, стр. 250). При четенето на подобни изложения и изводи съвсем естествено се налага въпросът — защо наистина ни е необходим художествен метод щом общият диалектически метод прекрасно върши неговата работа, щом прилагането му от художника осигурява създаването на издържани във всяко отношение художествени произведения?

Известно време след излизането на книгата на Ал. Обретенов Гошкин написа много остра, но, струва ми се, в някои отношения несправедлива критика за нея. Гошкин отрече всичко в книгата на Обретенов, а там има и ценни неща. Знаменателно е, че той не отрече само едно — статията „Диалектическия материализъм — теоретическа основа на социалистическия реализъм“ в ония нейни пунктове, където Обретенов опростителски отъждествява диалектическия метод с художествения метод. В този пункт Гошкин намери в лицето на Обретенов свой съмишленик.

Статията „Да изострим нашето оръжие“, написана седем-осем години след въпросната книга, показва, че Ал. Обретенов е преодолял грубото опростителство в разбиранията си за ролята на миросгледа в художественото творчество. Аз цитирах вече неговото сегашно определение на метода, от което се вижда, че той е отишъл далеч напред. Далеч напред, но не и докрай, не и до степента, която би му позволила да даде една задоволителна характеристика на художествения метод. Това, че той стои още по средата на пътя към правилното решение на въпроса, личи от ония места на статията „Да изострим нашето оръжие“, в които се говори за ролята на миросгледа в творческия процес и художествения метод. Там той критикува и моето разбиране по този въпрос.

Трябва да подчертая, че в критиката на Ал. Обретенов има ценни и правдиви неща, които аз не мога да не взема под внимание. Ал. Обретенов уместно критикува моето стеснено разбиране за миросгледа. Аз наистина говоря в тази статия за миросгледа в тесен смисъл на думата — само като философско-политически възгледи на твореца. Това стеснено разбиране за миросгледа, което аз днес не поддържам, предполага и неговото тълкуване като умозрителен акт, което също така уместно е забелязал в статията ми Ал. Обретенов. Искайки да подчертая, че тези философско-политически възгледи на художника не се изявяват пряко, в своята логическа форма в процеса на творчеството аз пиша, че „усвояването на миросгледа (философско-политическите идеи), което е по-характерен умозрителен акт, е предварителен, ако може така да се каже, пред творчески етап. Той е важен фактор, но само като предварително условие за изработването на едно попълноценно художническо-творческо отношение към действителността, в което вече се

проявяват, така да се каже, естетически преобразени усвоените от художника идеи“.

Ако Ал. Обретенов беше пожелал да обърне внимание на основната ми мисъл за естетическото преобразяване на усвоените от художника идеи, т. е. на миогледа, той, разбира се, би си обяснил какъв смисъл имат в моето изложение изразите „предварителен“, „пред творчески етап“ и не би ги тълкувал произволно в смисъл, че миогледът е необходим за художника преди да е седнал да твори художествени произведения, че в процеса на творчеството миогледът не му е нужен. Трябва обаче да отбележа, че в случая аз не виждам никакво съзнателно изопачаване на текста на моята статия. Обретенов не е способен на такива машиниции. Тук става въпрос, от една страна, за неизясненост в моята статия и, от друга, за принципно несъгласие на Обретенов с моето становище. Ал. Обретенов чисто и просто е чужд на разбирането за естетическия характер на идейността в творческия процес, в творческия метод и в самите произведения на изкуството. На него му е чужда мисълта за естетическия характер, естетическото съществуване на идеята в художественото произведение другояче освен в нейния логически вид. Ето тук е оня „камен преткновения“ (израз на Обретенов) при решаването на въпроса и за творческия процес, и за метода, и за спецификата на изкуството, който препречва усилията на някои от нашите теоретици и критици на изкуството, включително и на Ал. Обретенов. Ако той разбираше това, нямаше защо да го смуцава мойт протест срещу „сиромашката формилировка“ за художествения метод като за „чисто миогледно отношение към света“. Тогава той щеше да разбере характеристиката, която давам на художествената идея в процеса на творчеството и в самото творчество: „Това е мисъл и емоция в единство или по-право това е емоция, патос, съдържащи органически в себе си миогледния, гносеологическия елемент. Мисля, че е излишно да напомням, че тази характеристика на художествената идейност не е мое откритие, а е завет на Белински, ценен завет, на който са дали гръб редица наши естетици, уверени, че признаването на патосния характер на художествената идея ще лиши метода и самото изкуство от познавателната му функция. Крайно време е вече да се разбере, че и методът и изкуството са цялостно специфични, т. е., че са специфични не само извънпознавателните им страни и елементи, а и самата им познавателна страна и функция. Трябва най-после да се разбере, че има специфично художествено познание, което не е тъждествено на логическото, макар и да го съдържа в „снет“ естетически вид в себе си.

В книгата си „За социалистическия реализъм“ Васил Колевски уместно отбелязва, че „за да се определи правилно естетическата същност на социалистическия реализъм, необходимо е да се внесе яснота в разбирането на редица понятия и преди всичко на понятието „художествен метод“ (стр. 8). В най-общи линии Колевски правилно разбира метода. Това му дава възможност вярно да се ориентира в някои отклонения в естетиката било по линията на обективната, било по линията на субективната страна на метода.

Въз основа на едно изказване на съветския литературовед В. Шчербина на IV конгрес на славистите в Москва В. Колевски се обявява против тези, които отъждествяват социалистическия реализъм като метод с принципите на съществуващата литература и изкуство на социалистическия реализъм. Бележката е уместна, но работата е там, че в доклада си В. Шчербина говори за съществуващата днес литература на социалистическия реализъм, без да прави изводи за неговите принципи изобщо като метод. Тенденцията и в този доклад на Шчербина и в редица доклади и изказвания на съвещанието за реализма в Москва през 1957 г. беше при определяне принципите на метода да се излиза не само от теоретически предпоставки, а и от цялото богатство на художествената практика на съответното направление. Това беше един апел за повече историзъм при характеристиката на художествените методи и едно предупреждение срещу неправилната, но за съжаление доста разпространена тенденция да се „логизува“, т. е. да се теоретизира аб-

страктно, с гръб към фактите на живото изкуство. В отделни изказвания имаше увлечения в борбата против „логизуването“, които водят пък до другата крайност — емпиричното боравене само с фактите на изкуството, избягването на теоретическите обобщения. У нас Тодор Павлов доста писа по този въпрос, като заостри критиката си срещу противниците на „логизуването“. В. Колевски също се спира на тази опасност от емпиризъм в естетиката и литературознанието. Неговата статия „За естетическата същност на социалистическия реализъм“ би била по-правдива, ако той беше изтъкнал и опасността от „логизуването“, от абстрактното умуване, което, по моя преценка, през последните години се очерта като по-сериозна беда и за теорията ни, и за литературната история. Нима не е ясно, че години наред ние не можехме да се доберем до едно задоволително определение на метода на социалистическия реализъм тъкмо поради предвзети, априорни, кабинетни представи за неговите особености? Новото, по-високо равнище, на което явно излиза през последните години съветската естетическа теория и литературознанието, успехите в разрешаването на проблемата за реализма, правилното ориентиране във взаимоотношенията между реализма и романтизма и т. н. дойдоха до най-голяма степен като резултат от конкретното запознаване с фактите на изкуството от различните направления. Тези факти са въздуха, без който за крилата на теорията няма опора. Така уплътнената, подплатената с фактите теория има за своя функция да просветлява фактите, да се издига над тях, да обобщава принципите, които важат не само за настоящето, но и за бъдещето.

В повечето естетически трудове може да се прочете, че действителността е, която определя характера както на научния, така и на художествения метод. Рядко се отива по-далеч от тази правилна, обща материалистическа констатация. Така пише и в статията на В. Колевски: „От една страна, съществува обективната действителност, която определя характера и на миросгледа, и на метода на писателя. От своя страна мироследът и методът влизат във взаимоотношения, без обаче да се определят един от друг“ (стр. 9).

Аз вече говорих, че има теоретици (у нас др. Тодор Павлов), които смятат, че в действителността съществуват обективни естетически закони и закономерности, които, отразени и преработени в съзнанието на художника и планомерно насочени, се превръщат в художествен метод. На съответното място аз изказах възражението си на това становище. Тук искам да прибавя само следното.

Струва ми се, че ще излезем на прав и верен път за определение на художествения метод, ако разглеждаме предмета на творчеството не като естетически, а просто като специфичен. Този предмет не предопределя автоматически естетическия характер на изкуството. Той е само н е о б х о д и м а с п е ц и ф и ч н а п р е д п о с т а в к а за създаване на естетически ценности, на изкуство.

В какъв смисъл например главният специфичен предмет на изкуството — човекът — предопределя подхода за неговото изображение? И най-беглият анализ на художествения подход на отражение и изображение на живота установява, че негови средства са психологическата характеристика, неразделна от идейно-емоционалното отношение. В този подход откриваме елемента на оценката, която е синтетична, цялостна — обхваща редица моменти — нравствени, политически, философски, социологически. Тези моменти, разбира се, не изчерпват характеристиката на художествения подход за отражение и изображение на предмета на изкуството — обществения човек. Но и те са достатъчни, за да се види, че така изброените черти на художествения подход имат за своя обективна предпоставка чертите на предмета на изкуството, човека. Живият обществен човек представлява именно такава цялост от идейни, емоционални, политически, нравствени, психологически черти, които дават характеристика на неговото съществуване, дела, стремежи. Излишно е тук да напомням, че така обрисуваната човешка същност никога и никъде не съществува абстрактно, а е винаги конкретно-исторически и класово обусловена. Оттук и конкретно-историческата и класова обусловеност на метода, като се държи винаги сметка за относителната самостоятелност и трайност на човешкия емоцио-

нално-психически живот, който не следва механически общественно-историческите изменения.

Но дали всички тези съображения и доводи са достатъчни, за да наречем така обусловения от специфичния предмет подход естетически? Според мен не е достатъчно. Естетическата специфика на метода възниква в резултат на вътрешното, органическо, диалектическо взаимодействие между конкретно-исторически обусловения специфичен предмет и субекта на творчеството, художника, с неговата изработена в многовековна трудова практика способност да твори естетически ценности и с неговата класово-идейно обусловена възможност да отразява живота в светлината на определен естетически идеал. Недостатък в досегашните ни изследвания в областта на изкуството и художествения метод е пренебрежението към специфичния художнически талант като фактор при възникването, раждането на естетичното. Много често ние злоупотребяваме с аналозиите с науката и научния метод. Тези аналогии са уместни до оня предел, зад който се налага вече разкриването на спецификата на всяка от тези две области.

Аз тук не си поставям за задача да давам дефиниция на художествения метод. Искам само да подчертая, че при неговата характеристика е абсолютно необходимо да се вижда сложната диалектическа взаимозависимост между обект и субект на творчеството, разгледани в тяхната конкретно-историческа обусловеност и най-важното — да не се подценява съществената роля на субекта в процеса и метода на художественото познание.

★

Във връзка с определението и функцията на метода стои и въпросът за така нареченото противоречие между мироглед и художествен метод. У нас от години наред се е поддържало мнението, че съществува такова противоречие, което в някои случаи се представя за цялостно, абсолютно — целият мироглед например, като реакционен, се противопоставя на целия метод, като правилен, реалистичен. Дълги години др. Тодор Павлов отстоява това разбиране. В книгата си „Мироглед и художествен метод“ Георги Димитров-Гошкин изцяло се присъединява към него. В новата си книга „Единство и дискусии“ Гошкин не се спира специално на този въпрос, но доколкото споменава за него, личи, че той се придържа към старото си разбиране.

През 1945 г. във в. „Литературен фронт“ се разгоря спор по въпроса за мирогледа и метода, по-конкретно — за противоречието между мироглед и метод — по повод доклада на Камен Калчев за социалистическия реализъм. В този спор взеха участие Борис Делчев, Иван Руж и Пантелей Зарев. Борис Делчев изцяло се осланя на възгледа на Тодор Павлов за противоречието между мироглед и метод, което в отделни случаи могло да бъде и цялостно. Той се подкрепя с много пъти даваните примери с творчеството на Толстой, Балзак и Гогол и с изказването на Енгелс за творчеството на Балзак. На възгледа на Борис Делчев се противопоставя Ив. Руж, който заема по принцип правилно становище. В началото на спора той пише: „Методът може да бъде, както отбелязва Борис Делчев, в противоречие с отделни възгледи и настроения на автора, но никога не може да бъде в пълен разрез с цялостния му мироглед“. Оставайки по-нататък верен по начало на тази правилна линия на разсъждение, Ив. Руж изпада в известни противоречия, а на места и в прекомерно раздуване ролята на мирогледа. Тази слабост не избягва от погледа на третия спорещ — Пантелей Зарев. Неговото мнение е на страната на Руж, като смекчава някои крайности в становището. Ценна е мисълта на Зарев, че въпросът за метода и мирогледа не трябва да се решава само в логически план, извън анализа на историческите условия и изменения.

Въпросът за противоречията между мироглед и художествен метод съвсем естествено възникна и по време на дискусията между някои чехословашки и български критици през 1957 г. по повод на статията на др. Тодор Павлов „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща“. Възникна естествено, защото се диску-

тиреше между другото по въпросите на мирогледа и метода и защото Тодор Павлов категорично и остро заговори и за тяхното противоречие. Какви мнения се изказаха по този въпрос по време на дискусиата? Преди всичко мнението на Тодор Павлов, известно от редица предишни негови изказвания. В статията си Тодор Павлов застъпи тезата за противоречието между мироглед и художествен метод, като с примерите за Яворов (през втория период от творчеството му), за Пикасо, за Шостакович (първия период на творчеството му) той стига до цялостно противопоставяне на техните мирогледни възгледи („несъмнено прогресивни, дори революционни“), на художествения им метод („символичен, експресионистичен и пр.“). Тодор Павлов привежда също така и много пъти даваните примери с творчеството на Достоевски, Толстой, Балзак и Иван Вазов. И в други случаи Тодор Павлов е писал за „възможността художественият метод у даден автор да се противопостави на целокупния мироглед на автора“ (Тодор Павлов. „За марксистическа естетика, литературна наука и критика“, т. II, стр. 28). В статията си „Опит за периодизация на историята на българската литература след Освобождението“ (сп. „Септември“, кн. 9, 1955 г.) Георги Цанев се съгласява с мнението на Тодор Павлов, че „между мироглед и художествен метод има противоречие, но същевременно има и единство, взаимобослуженост“. Георги Цанев обаче се противопоставя, според мен уместно, на крайния възглед на Павлов за пълна противоположност на мироглед и художествен метод. В рязък отговор във в. „Литературен фронт“ (бр. 38, 1955 г.) Т. Павлов отново потвърди становището си, че е възможно целокупния мироглед на един автор да противостои на метода му.

През 1956 г. във в. „Литературен фронт“ (бр. 22) се появи статия от Н. Николов, в която той оспорва становището на Тодор Павлов, че е възможно пълно противоречие между мироглед и художествен метод, главно въз основа на анализ на творчеството на П. К. Яворов. Правилно насочената статия на Н. Николов, която изглеждаше като начало на един нов спор, не намери обаче опоненти, като не се смята един отговор на Ив. Мешеков, който измести полемиката в друга посока.

Както споменах вече, през 1957 г. със статията си „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща“ Тодор Павлов даде сигнал за нова полемика по въпроса за противоречието между мироглед и метод. В тази дискусия се оформиха три становища — на Тодор Павлов, на Ал. Обретенков и на П. Данчев. В статията си Тодор Павлов отново защити отстоявания години наред от него възглед за противоречието между мироглед и метод, на който аз вече се спрях. Преди да мина към становището на другите двама участници в дискусията, искам отново да се върна към мнението на Тодор Павлов и с удовлетворение да констатирам, че в най-новия му труд „Основи на марксистко-ленинската естетика“ крайностите на досегашното му разбиране са преодоляни.

„Често се е случвало — пише Тодор Павлов — общите мирогледни и в редица отношения прогресивни възгледи на авторите да се съчетават с известни реакционни техни политически, религиозни и други възгледи, както е случаят с Оноре Балзак, Лев Николаевич Толстой, нашия Иван Вазов и други. В такива случаи художественият реалистически метод на авторите и тези техни реакционни политически, религиозни и други възгледи са влизали в антагонистическо противоречие, но все пак произведенията са се оказвали във висока степен правдиви и художествени благодарение на това, че авторите са си служили с реалистическия художествен метод, приложен от тях върху основата на собствения огромен опит, чувствено-конкретни наблюдения и представи, творческо използване завареното художествено наследство, прилагане на интуицията, взета не като някаква мистическа способност, а и в онзи смисъл, в който я вземаше Горки и т.н.

В такива именно случаи, дори при наличието на известни реакционни политически, религиозни и други мирогледни възгледи на авторите, те са успявали в миналото да създават бележити художествени произведения, които по силата на някои прогресивни съставки на общия си мироглед и главно на своя реалистичен или

критико-реалистичен художествен метод са обслужвали прогресивно тогавашната действителност, а запазват и до днес своето познавателно и художествено значение, влизат в положителното литературно наследство, което ние критически възприемаме и творчески развиваме по-нататък върху новата миросгледна и методологическа основа на съвременната наша наука и изкуство“ (283—284).

Тук, както се вижда, не се противопоставя цялостно или с уговорки миросгледът на тези и други автори на техния метод, а само някои техни погрешни възгледи се противопоставят на метода и на прогресивните съставки на миросгледа им.

Още през 1955 г. излязох в сп. „Септември“ със статия „Въпроси на социалистическия реализъм“, в която доста пространно за обема на статията се спрях и на въпроса за противоречието между миросглед и метод. В тази статия, която същата година излезе в книгата ми „Въпроси на литературата и изкуството“, аз се противопоставям на становището за противоположността между миросглед и метод. Мнението, което поддържам и сега, е, че съществува противоположност не между миросглед и метод, а между метода, от който аз не откъсвам цялостното идейно-емоционално отношение на автора към света, и отделни негови възгледи от политически или друг характер, които, разбира се, са част от това цялостно идейно-емоционално отношение към света. За да твърдя това, аз излизам от следните предпоставки.

Първо, методът не е и никога не е бил някаква безидейна категория. Принципите на метода това са идейно-художествени принципи. Становището за цялостното противопоставяне миросгледа на метода най-често води до обявяването на метода за нещо безидейно, на което противостои цялостното идейно отношение на писателя към света. За мен това е било и си остава неприемлива теоретическа постановка, която може да се конструира само по абстрактно-логичен път, в разрез с фактите, които предлага историята на литературата и изкуството.

Второ. От горното се разбира, че аз тълкувам миросгледа широко и в естетически план. Миросгледът на писателя, неговата идейност — това не е някаква ограничена сума от идеи, мнението му по някои въпроси на политиката, философията, етиката и т. н., а цялостното му идейно-емоционално отношение към живота. Аз мисля, че най-пълно и с най-голямо основание може да се съди за миросгледа на писателя по неговото творчество, като имам предвид и случаите, когато отделни негови възгледи стоят в разрез с идейно-художествените принципи, съдържащи се в това творчество. Но това са именно отделни възгледи, а не цялостния му миросглед. За това по-широко разбиране на художествения метод аз намирам опора в някои изказвания на Белински и Добролюбов. Например в статията си „Тъмно царство“ Добролюбов настоява „възгледите (на поета) върху света, които служат като ключ за характеристиката на неговия талант, да се търсят в живите образи, създадени от него“. Напоследък този възглед сериозно се обосновава и в Съветския съюз (виж статиите на С. Бочаров, сп. „Вопросы литературы“, кн. 4, 1958 г., на М. Храпченко, същото списание, кн. 9, 1957 г. и на В. Гусев, кн. 6, 1958 г.).

Трето. Почти всички случаи на изказвания в полза на тезата за противоречието между миросглед и художествен метод имат за предпоставка отъждествяването на политическите възгледи с миросгледа, обявяването на политическите възгледи за миросглед. Но такова стеснено и осакатено разбиране на миросгледа е недопустимо дори от гледище на твърде разпространеното днес определение на миросгледа като съвкупност от съзнателните политически, философски, морални и други разбирания, т. е. определението, което изключва естетическата специфика (преди всичко емоционалния характер) на идейността на художественото творчество. Обявили веднъж политическите възгледи на автора за миросглед, на такива теоретици е достатъчно например обстоятелството, че Балзак е имал известни предпочитания към аристокрацията, за да започнат да изграждат цяла теза за „реакционния миросглед“ на Балзак и прогресивния характер на неговото творчество. Принадлежността например на Пикасо към комунистическата партия се смята за достатъчно основание, за да се говори категорично за „цялостния“ прогресивен

мироглед на художника, който се противопоставя на цялостния му формалистичен метод. Декларираният неправилен възглед на Ив. Вазов за мястото на чорбаджиите в национално-освободителната борба и отсъствието на този погрешен възглед в творчеството на писателя е достатъчен повод, за да се говори смело за „реакционния мироглед“ на Вазов, който се опровергавал от прогресивия му реалистичен метод. И пр. и пр. и пр. Аз не съм прочел и чул досега нито един убедителен довод, който да подкрепи неудържимата теза за противоречие между мироглед и метод.

Един наш млад работник в областта на естетиката — Стефан Василев — който защитава тезата за противоречието между мироглед и метод, но който усеща, изглежда, че основите ѝ са съмнителни, се впуска в такива разсъждения:

„Посочете ни, казват, голям художник, който да има изцяло реакционен мироглед. Но що значи изцяло реакционен мироглед? Нали мирогледът е съвкупност от съзнателните разбирания на твореца? Могат ли всички разбирания на художника по всички въпроси да бъдат реакционни? Не могат, разбира се. Може ли в такъв случай да се говори за напълно, изцяло реакционен мироглед? Може, защото напълно реакционен мироглед не означава, че абсолютно всички разбирания на автора по всички въпроси са реакционни. Това е невъзможно. Напълно реакционен мироглед има тоя писател, при който определящата, преобладаващата, решаващата страна на неговите разбирания е реакционна“ (Стефан Василев. „Към въпроса за отношението между мироглед и художествен метод“, сп. „Език и литература“, бр. 2, 1958 г.).

Защитата на една неправилна теза неизбежно води до софистични увъртания. Значи реакционен мироглед има оня писател, при който „преобладаващата, решаващата страна на неговите разбирания е реакционна“. Съгласни, сме че е така. Но нима е такъв случаят с Толстой, Гогол, Балзак, Вазов, които постоянно се дават като пример за противоречие между реакционен мироглед и реалистичен метод. Нима преобладаващото в техните съзнателни възгледи за живота и света е реакционно? Това очевидно не е така. Но щом не е така до кога в угода на една фалшива теза ще продължава това, бих казал, оскърбително обявяване мирогледа на велики, прогресивни синове на човечеството за реакционен или предимно реакционен?

Към това се свежда моето разбиране по въпроса за така нареченото противоречие между мироглед и художествен метод. Две години след като написах статията, основните положения на която излагам по-горе, аз публикувах във в. „Литературен фронт“ друга статия „Критика без перспективи“, с която участвувах в дискусията с някои чехословашки критици. В тази статия, в главата „За противоречията между метод и мироглед“ има някои недомислия, които замъгляват моето разбиране на въпроса, недомислия, които правилно е доловил Ал. Обретенков и справедливо е разкритикувал. Като възразявам на традиционното мнение за противоречието между мироглед и метод, което пренебрегва специфичността на художествената идейност и затова в края на краищата се свежда до сблъскване на две групи идеи (мироглед и метод), същността на които е общотеоретическа, аз пиша: „Не, сблъсква се мирогледът или част от мирогледа на автора с метода („пътя към целта“), но с метода, разбран в неговата естетическа същност. Сблъсква се мирогледът с цялостното идейно-емоционално художническо отношение на твореца към действителността. Така например стои въпросът с легитимистките убеждения на Балзак и неговото правдиво художническо изображение на тогавашната френска действителност, с противоречията при Гогол, Толстой, Достоевски и т. н.“ Погрешно в случая съм нарекъл „мироглед“ отделни възгледи (например легитимистките предпочитания на Балзак), които противопоставям на „цялостното идейно-емоционално отношение“ на твореца. Този „мироглед“ не може да означава нищо друго освен отделни възгледи — политически, философски и др. Но написаното си е написано и за него аз всъщност получих слаба критика. От написаното излиза, че има от една страна мироглед — някаква стеснена сума от политически или философски въз-

гледни — а от друга страна, „идейно-емоционално отношение“ на писателя, което го ръководи в творческата му дейност.

Това са неправилни, противоречиви и неясни твърдения и те са се появили поради факта, че аз не съм могъл да изясня както трябва една своя основна мисъл — как миогледът, взет в неговата логическа, понятийна форма при художника — в метода и в изкуството — се преобразява естетически, как той добива ново качествено своеобразие, нова специфика, как се преварява в художническо идейно-емоционално отношение към света. На отделни места в статията този наистина най-труден, най-сложен момент, около който не случайно се затагат и всички спорове, е даден по-ясно. „Решаващото значение на миогледа за художника — се казва в статията — се определя в зависимост от това — доколко в идейно-емоционалната творческа лаборатория на писателя се е изработило единство между идеи и психика, доколко писателят е станал монолитна в идейно-емоционално отношение личност. Новият, цялостният творец социалистически реалист аз го виждам не само като образован и начетен марксист. Такива трябва да бъдат и всички други дейци в различните сектори на социалистическия живот. Действително нов и последователен творец се ражда тогава, когато марксизмът е проникнал органически в многобройните и все още неизследвани, все още „тайнствени“ специфични съставки на художествения талант — емоции, въображение, фантазия и пр. — когато миогледът се е разтворил в тях и им е предал ново социалистическо качество, когато самият талант на твореца е придобил нов облик, нова посока.

Ето така въоръжен художникът социалистически реалист влиза в отношение спрямо действителността, опознава я и я пресъздава. Ядката на това отношение е социализмът. Социалистическите идеи просветляват сложният комплекс от фактори, които съставят творческия познавателен апарат на художника, неговата психика на творец социалистически реалист“.

Слабият пункт в това изказване е мнението за миогледа като за умозрително възприемана сума от идеи. Фактически това единство между идеи и психика е необходимо не само за художника, но и за „всички други дейци от различните сектори на социалистическия живот“. Това единство именно характеризира истинския миоглед. Ал. Обретенов е разкритикувал този пункт от статията с основание. Той обаче е останал чужд на основната, съществена мисъл за проникването на идейността в съставките на таланта, за „разтварянето“, за „попиването“ на миогледа в емоциите, въображението, фантазията, за да се получи неповторимата сплав на художническото естетическо идейно-емоционално отношение към света.

В статията си „Да изострим нашето оръжие“ Ал. Обретенов предлага свое становище по въпроса за противоречието между миоглед и художествен метод. Всъщност той отрича възможността да съществува такова противоречие. Според него случаите, които се предлагат като примери за противоречие между миоглед и метод са просто примери за противоречие между възгледите на твореца и фактите на самата действителност. „Съвършено ясно е обаче — пише Ал. Обретенов — че противоречието, което наистина съществува у Вазов, е противоречие преди всичко между неговите неправилни възгледи за чорбаджийството и самата действителност, с нейните реални чорбаджии — йордановци и стефчовци“.

Интересно защо Ал. Обретенов е пожелал да изнесе проблемата из сферата на изкуството и да я постави в чисто житейски план? Няма никакво съмнение, че животът е критерий не само за истинността на метода и творчеството, но и на миогледа. В разбирането на Ал. Обретенов проблемата престава да бъде естетическа. Нас ни интересува не изобщо противоречието между възгледи и живот, което се отнася не само до художниците, но и до всеки член на обществото, а за противоречие между възгледи и творчество, т. е. между възгледи и отразения от художника живот, което не е едно и също. В случая нас ни интересува въпроса как художникът се домогва до правдиво изображение на живота при наличността на известни неправилни разбирания за него. Формули-

ровката на Обретенков извънредно много опростява проблемата. Тя би имала някакво оправдание при положение, че правдиво отразения от художника живот (който е в някакво противоречие с известни възгледи на художника) представлява някакво огледално, фотографическо отражение без помощта на известно идейно отношение на художника, без приложението на метод. Сложността на въпроса обаче се състои в това, че правдивото отражение се е получило не само поради обстоятелството, че самите факти на действителността „сами по себе си“ са се натрапили на съзнанието на един честно и непринудено наблюдаващ живота художник. Но и защото художникът е имал общо правилно отношение към изобразяваната действителност, независимо, в разрез с някои свои неправилни възгледи. Чрез устата на Бойчо Огнянов Вазов декларира своето неправилно разбиране за необходимостта и чорбаджиите наред с селяните и знаятчиите да вземат участие в освобождението. Чрез изобразението обаче на герои като чорбаджи Йордан и Стефчов Вазов до голяма степен опровергава неправилния си възглед. Най-лесно е да се каже, че в случая имаме противоречие между възгледа на Вазов за ролята на чорбаджийството в освободителното движение и фактите на действителността. За нас е интересен въпроса за пътищата (значи метода), по които Вазов идва до правдиво изображение на живота в разрез с неправилното си разбиране. Един конкретен анализ тук би установил, че народният поет е имал всъщност правилно и диференцирано отношение към чорбаджийството (от една страна, чорбаджи Марко, от друга — чорбаджи Йордан), че е познавал чорбаджиите, че е имал определено мнение за тях въз основа на житейската си практика, но че това негово разбиране, мнение за чорбаджиите е влязло в противоречие с по-несъщественото за миросгледа на Вазов декларирано становище за ролята на чорбаджийството в освободителната борба. Следователно тук имаме работа не с някакво противоречие между възгледи и една прекопирана, фотографирана действителност без участието на автори възгледи и оценки. Това не е някакво противоречие между възгледи и творчество, създадено с помощта на някакъв безидеен фотографски метод, метод, в който липсва отношение, оценка и присъда на автора. Това е противоречие между възгледи и художествен метод, изграден върху една широка мироследна основа, или по-вярно върху определено идейно-емоционално отношение към света. Така че в случая става дума не просто за противоречие между възгледи и правдиво отразен живот, а за противоречие между възгледи и правдиво отразен живот, благодарение на общо правилно идейно-емоционално отношение към него. Правдивото изображение на живота върху широко платно (каквото е случая с творчеството на Толстой, Балзак, Гогол, Вазов) е винаги резултат от съзнателното приложение на определени идейно-художествени принципи, които характеризират техния метод. Правдивото отражение на живота е до най-голяма степен тяхна заслуга, заслуга на тяхното съзнателно преднамерено отношение към изобразявания живот. Колкото и странно да е това, привържениците на тезата за противоречието между мирослед и метод отдават заслугата за правдивото отражение на живота на самия живот, който така да се каже е наложил на творците да го изобразяват правдиво, въпреки, тяхното нежелание. Великите творци се оказват съзнателни и преднамерени само, или главно, с неправилните си възгледи, с реакционния си мирослед. До такива абсурди може да се стигне само като се стои с гръб към фактите на литературата и изкуството и като се върви по пътя на абстрактното логизиране.

★

След въпроса за общата характеристика на художествения метод и за взаимоотношението между метода и миросгледа би било естествено да се спрем на въпроса за взаимоотношението между метод и стил. Аз обаче ще си позволя след общата постановка на проблемата за метода да поставя въпроса за методите на реализма и социалистическия реализъм, а за взаимоотношението между метод и стил да говоря конкретно, във връзка с тези методи.

До преди няколко години у нас, пък и не само у нас, беше господстваща тезата за реализма като направление и метод, който като се започне от наченките на изкуство през първобитно-общинното общество и се свърши със социалистическия реализъм в наши дни, представлява в литературата и изкуството всичко, което е правдиво, което има прогресивна идейно-художествена стойност, и даже всичко, което е изкуство в истинския смисъл на изкуството. От тази гледна точка онова, което не е реализъм, то е съмнително и като изкуство, защото то не е правдиво, то не отразява действителността в нейните обективни същности и форми. Онова, което не е реализъм, е антиреализъм, т. е. в една или друга степен лъжеизкуство. Често тая теза се подкрепяше и аргументираше чрез аналогии с философията. Казваше се, че материализмът и идеализмът във философията съответствуват на реализма и антиреализма в изкуството. Тая теза влечеше и влече към опростяване и вулгаризиране на реалния, действителния сложен процес на литературната и изобщо художествена история, както на отделните нации, така и на световното изкуство. Правдиви, високо художествени произведения на изкуството, създадени чрез други методи, напр. чрез метода на романтизма се подлагаха на произволни операции. Те просто се обявяваха за реализъм, като към отделните „антиреалистични“ методи и направления се отнасяха само слабите произведения, и ония, които наистина дават едно изопачено, неправдиво отражение на живота.

Дискусията по въпросите на реализма, състояла се в Москва през 1957 г., организирана от Института по световна литература при Академията на науките на СССР, изигра огромна роля в преодоляването на това опростителско становище, което препречваше пътя за едно правдиво осветление на реалната картина на световното и на всяко национално изкуство. На погрешната теза беше даден силен и аргументиран отпор. Поддръжниците ѝ не можаха да приведат никакви сериозни аргументи в нейна защита. Някои от тях се отказаха открито от нея. Изобщо дискусията по въпросите на реализма в Москва се оказа преломен момент в разбирането на развитието на изкуството и литературата. На тази дискусия беше разгромена тезата „реализъм-антиреализъм“.

Как по-конкретно стои въпросът за реализма в трудовете на нашите теоретици и критици на изкуството? Както споменах вече, тезата „реализъм-антиреализъм“ до преди няколко години у нас беше господстваща. Най-откровено и оголено я намираме развита в книгите на Георги Димитров-Гошкин. Както вече по друг повод подчертах, той у нас най-определено и съзнателно свърза реализма с материализма, а идеализма с всичко друго в изкуството, което не е реализъм. Трябва да се съжاليا, че и в новата си книга „Единство и дискусии“, излязла след дискусията за реализма в Москва, след явния разгром на опростителското становище, Гошкин продължава да търси пряка аналогия между реализма и материализма. Това е последиствие преди всичко от основната теза на Гошкин, че изкуството е мироглед. По тази логика реализмът се оказва материалистически художествен мироглед.

Гошкин е най-краен в погрешното си разбиране за реализма, но той не е сам. В една или друга степен и други наши теоретици и критици на литературата и изкуството споделяха погрешното становище за реализма. Това становище е развито например в моята статия „За развитието на реализма в нашата поезия“, публикувана през 1951 г. в сп. „Септември“, а след това поместена в книгата ми „Въпроси на литературата и изкуството“ (1955 г.). В уводната част на тази статия се казва следното: „Не само историята на нашата поезия и на нашата литература изобщо, но и историята на световната литература и изкуство потвърждават, че само по пътя на реализма са се създавали и се създават трайни и значителни художествени ценности. Развитието на реалистичния метод определя развитието на световното изкуство, което пък не значи, че той не се е утвърждавал винаги в борба с антиреалистичните реакционни направления“. („Въпроси на литературата и изкуството“, стр. 160).

Както се вижда, тук цялата погрешна теза се е огледала с кристална яснота само в две изречения.

По принцип същия възглед застъпва и Пантелей Зарев в книгата си „Литературата като познание“. Характеристиката която, той дава на реализма, е неопределена, аморфна и не разграничава всъщност реализма от другите методи, които дават правдиво отражение на действителността. „Характерното за реализма — пише Зарев — в художествената литература е насочването от (?) писателя към реалното, към действителността, към нейното опознаване“ (стр. 5). Не случайно след такова определение на реализма в литературата следва като илюстрация наред с името на реалиста Балзак и името на такъв ярък романтик като Байрон, който тогава за Зарев също е бил представител на реализма.

В последните трудове на Пантелей Зарев това ограничено разбиране е преодоляно. „Не бива да се отъждествява — пише той — правдивото възсъздаване на живота с едно направление — с реализма примерно, както се правеше това до скоро, и тази мисъл е твърде плодотворна, ала (?) не може да се отрече правдата в изкуството на направления, които не си служат непосредно с реалистична изобразителна система“ („Социалистическият реализъм — голямото изкуство на съвременността“, сп. „Литературна мисъл“, кн. 1, 1959 г.).

Независимо от това необяснимо за мен противопоставящо „ала“ общата мисъл е правилна.

Голям интерес за нас представляват изказванията на Тодор Павлов за реализма, както и за отношението на реализма към другите методи. Първоначално и Тодор Павлов застъпваше широко разпространеното становище, че реализмът е, както се казва, „исконно“ направление, което побира всичко, което представлява от себе си правдиво и истинско изкуство и което се е оформило в борба с антиреализма. Ето едно такова определение:

„Цялата история на човешкото изкуство е била и е всъщност история на възникването и по-нататъшното развитие на реализма в изкуството с неговата непрестанна борба против всички и всякакви антиреалистически направления...“ (Тодор Павлов, „За марксистическа естетика, литературна наука и критика“, т. II, 1955 г., стр. 429).

По-нататъшните изказвания на Тодор Павлов бележат една еволюция към становището, което се оформи напоследък в съветското литературознание, особено след дискусията за реализма в Москва през 1957 г.. Тодор Павлов полезимира с участниците в дискусията по редица проблеми, нас обаче в случая ни интересуват неговите съображения и възражения по въпроса за реализма. Те са изложени най-пълно в трите поредни статии, публикувани във в. „Народна култура“ (бр. 28, 29 и 30 от 1958 г.) под общото заглавие „Реализъм и романтизъм“. Тези статии започват с една много категорична мисъл, която представя авторът за определен привърженик на становището, което взе връх на московската дискусия за реализма. Ето това място от статията:

„Доказано е вече — пише Тодор Павлов — че реализмът от времето на френските просветители, по-късният критически реализъм и съвременният социалистически реализъм са конкретно-исторически направления, които не са съществували преди това в хилядогодишната история на човешкото изкуство. От тук непосредствено следва, че не е правилно когато цялата история на изкуството (респективно на естетиката като наука за изкуството) се схваща като история на развитието на реализма в борбата му с антиреализма. Голяма заслуга за доказването на тази истина се пада преди всичко и главно на съвременната съветска общоестетическа, литературно-теоретическа и литературно-критическа мисъл“.

И веднага след това Тодор Павлов задава въпроса: „Следва ли обаче от това, първо, че романтизмът като романтизъм (а не като органични елементи на романтиката в реализма) може да се включи в социалистическия реализъм, взет именно като социалистически реализъм; второ, че романтичeskото направление може при каквито и да било условия да се разглежда като равноправно или равноценно със социалистическо-реалистическото направление, което е именно най-характерно, най-ценно или главно художествено направление във

всяка социалистическа страна и особено в СССР, и трето, може ли например нашият Димитър Полянов да бъде разглеждан и преценяван като социалистически романтик, а не като социалистически или поне като критически реалист със значителни елементи от социалистическа романтика, каквито намираме по-късно в не по-малка степен и в Гео Милев, Христо Смирненски и Никола Вапцаров?

По моя преценка отговорите, които дава Тодор Павлов и по трите пункта, са правилни. Нас обаче в случая ни интересува само един момент от аргументацията на автора, в който фактически се отхвърля или поне силно се подлага на съмнение възможността романтизмът също да може да отразява живота правдиво, макар и не в степената, която е достъпна за реализма. Прав е Т. Павлов, че не трябва да се поставят на една плоскост методите на романтизма и реализма. Реализмът е по-високо завоевание в художествената история на човечеството. От характеристиката обаче, която дава Т. Павлов, от една страна, на реализма, от друга страна, на романтизма излиза, че романтизмът не може да осигури едно правдиво (макар и в някаква степен) отражение на живота. Само на реалистичното изкуство се признава възможността да бъде „субективно отражение на обективната реалност“. Оказва се, според Т. Павлов, че романтичeskото изкуство не е „субективно отражение на обективната реалност“. Но какво е то тогава? То било „израз на „чисто вътрешния свят“ на автора“. Значи романтикът затова е романтик, защото „изразява своя вътрешен свят“, а реалистът затова е реалист защото дава „субективно отражение на обективната реалност“. Но това не е ли равносилно на ликвидиране на романтизма като метод, който не може да даде правдиво отражение на света? По този път не се ли слага под силно съмнение художествено-познавателната стойност на прогресивния романтизъм, който се оказва чисто субективистичен израз на вътрешния свят на автора? Нима е възможно така рязко и категорично да се сложат под знаменателя на произволния субективизъм творбите на един Байрон, на един Шели, на един Блейк, на един Юго?

Разбира се, на практика в конкретната си литературно-историческа и критическа работа Тодор Павлов никога не би оценил така творчеството на автори като споменатите. До горния извод се е дошло по чисто логически път. Това са рецидиви на непреодоляната още теза „реализъм-антиреализъм“.

В книгата си „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ Тодор Павлов със свойствената си прямота заявява, че в някои от работите си е допуснал „някои неточности и грешки, които трябва да бъдат изправени“ (238). „Една от тия неточности и грешки — пише по-нататък Т. Павлов — се състои в това, че в тая своя работа (става въпрос за книгата „За типичното в действителността и художественото отражение в изкуството“ — П. Д.), говорейки за историята на човешкото изкуство като история на появата и по-нататъшното настъпателно развитие на реализма в изкуството в непрекъснатата борба с всички и всякакви антиреалистически направления и школи не прави нужната разлика между реализма като направление и реалистическия принцип на всяко истинско, пълнокръвно, прогресивно за времето си изкуство. Реалистическите направления като тези на Балзак, Дикенс, Толстой, Чехов, Горки, Маяковски и др. са конкретно исторически явления, които са се появили и са се развивали по-нататък при конкретно определени условия и задачи на изкуството и литературата в определени общества и епохи. Реалистическият принцип обаче е общ за всяко истинско, пълнокръвно, прогресивно изкуство и той именно, а не отделните реалистически направления е съществувал и се е проявявал в непрестанна борба с всички и всякакви антиреалистически принципи на изкуството, с всички и всякакви опити изкуството да бъде схващано и развивано по-нататък не като своеобразен субективен образ на обективните неща, не като своеобразно постигнат и развиван по-нататък художествен образ на действителността, а като чист субективистически, релативистически и в края на краищата интуитивно мистически израз на чисто индивидуалните настроения, чувства, идеи, стремежи на самоизолиралата се от своя

народ или класа художникова личност и изобщо на отлитането на човешката художествена мисъл в сферата на непостижимото, трансцеденталното, метафизичното, мистичното“ (239).

Това е вече по принцип друга постановка на въпроса за реализма и за неговите взаимоотношения с други методи и направления в изкуството. В случая вече редица нереалистически направления в изкуството, появили се в различни общественно-исторически моменти и условия и оставили трайни и положителни следи, са пощадени от жестоката участ да не бъдат „своеобразен субективен образ на обективните неща“. Уточнението, което прави Т. Павлов с „реалистическия принцип“, е извънредно важен момент, който дава възможност по нов начин — обективно и широко — да се разкрие пред нас действителното богатство и необхватното разнообразие на художествените ценности, направления и отделни творби, които е създавало човечеството в многогодишната си художествена история.

Искам да отбележа само, че терминът „реалистически принцип“ е ценен със съдържанието, което влага в него др. Тодор Павлов, т. е. като принцип на правдивото отражение на живота. Като термин той не е много сполучливо подбран. Но това е външната и следователно не най-важна страна на въпроса.

В книгата на Т. Павлов „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика“ има отделни места, които стоят в явно противоречие с разкриващата широки перспективи мисъл за „реалистичния принцип“. В тези места мерникът на „реалистичния принцип“ е вдигнат така високо, че сериозни, ценни достижения в изкуството на миналото и настоящето са пак поставени под съмнение, пак са изтласкани зад пределите на истинското, пълноценното изкуство. Става например въпрос за оценката, която дава Т. Павлов на изкуството на импресионизма. Като излиза от критерия на „основния реалистичен принцип“ Т. Павлов не признава импресионизма за направление, което може да даде правдиво отражение на живота, а го смята за „изкуство, което се оказа общественно-идеологически аморфно и недействено“ и което може да съдържа в себе си само отделни „елементи или страни, съответстващи на основния реалистичен принцип“ (127). На мен ми се струва че например творчеството на крупни художници като Моне, Мане, Дега, Реноар не заслужава такава прекомерна резервираност. Да не виждаме в такова изкуство осъществения в голяма степен „реалистичен принцип“ — това значи отново силно да стесняваме сферата на пълноценното изкуство, отново да тласкаме към „декадентството“ и „модернизма“ сериозни художествени ценности, отдавна завоювали любовта и вниманието на милиони прогресивни ценители. Друг е въпросът, ако Тодор Павлов говори за някои декадентстващи епигони на импресионистите. Но ако е така, това трябва да се уговори.

Друго такова място в книгата на Т. Павлов е категоричното причисляване на „неореализма“ към упадъчното изкуство. „Да се тръгне по противоположен път — пише Т. Павлов — ще рече да се отрече или в най-добрия случай да се подцени общественото-историческият характер, роля, значение, идейно съдържание и художествен метод на социалистическо-реалистическото изкуство и да се постави той на равна нога с натуралистическото, футуристическото, експресионистическото, неореалистическото и др. упадъчни изкуства“ (168).

Да се изравнява социалистическият реализъм като направление не само с неореализма, а с което и да било друго направление, дало сериозни ценности в националното и световното изкуство е, неправилно и дори вредно. Социалистическият реализъм като метод и направление е най-високо завоевание в художествената история на човечеството. Но това ни най-малко не означава да се подценява реалната относителна ценност на едно направление като неореализма до такава степен, че да се отнася към упадъчното изкуство. Най-добрите постижения на неореализма например в италианското кино, безспорно влияят положително върху съзнанието, безспорно разобличават пороците на капиталистическия строй, защото е явно, че са създадени от прогресивни творци, които

несъмнено се отнасят отрицателно към гнилата „буржоазна цивилизация“ и с явна любов и симпатия към обикновения човек от народа. Би трябвало да се имат предвид и тежките цензурни условия, при които се създава то. Как може такова изкуство да се определя като упадъчно, независимо от всичките му слабости като направление и като конкретни художествени творби?

„Реалистичният принцип“, обоснован теоретически от Тодор Павлов, е верен и правдив критерий. Но той може да бъде верен и правдив критерий само тогава, когато е в хармония с конкретните оценки на конкретните направления и художествени творби. Ако ние по старому отхвърляме като съмнителни и упадъчни ценни художествени направления и творби, създадени безспорно и до голяма степен в съгласие с „реалистичния принцип“, тогава ние фактически анулираме и обезсилваме нашия „реалистичен принцип“ като великолепно методологическо и теоретическо оръжие.

Вярна посока в определението на реализма като направление и на взаимоотношенията му с другите направления в изкуството личи в разсъжденията на Ал. Обретенов в споменатата вече статия „Да изострим нашето оръжие“. След като е дал определение на общия художествен метод Ал. Обретенов говори за неговата конкретизация съобразно с общественно-историческите условия и идейна насоченост. „Общият метод на изкуството — пише Ал. Обретенов — се конкретизира в множество конкретно-исторически художествени методи: метод на първобитното изкуство, на античното и т. н., романтизъм, реализъм, социалистически реализъм“.

Ал. Обретенов не разбира конкретно-историческия метод, например реализма, като някаква сума от изобразително-изразителни средства, а като система от идейно-художествени принципи. Това именно му дава основание да определи метода и съответстващото направление като конкретно-историческо, при това класово обусловено явление. От тези позиции той спори с някои от чехословацките критици, които търсят новото в метода само по отношение на формата.

„Правилно ли е — пише Ал. Обретенов — да търсим новото в социалистическия реализъм там, дето го търси др. Достал — във формата, в жанра?

Не, не е правилно. Ние знаем, че за да определим едно явление като ново, не е достатъчно то да има нова форма, нещо повече, това дори не винаги е необходимо. Ново ще бъде едно явление тогава, когато то не само във формата си, а в самата си същина се изгражда на нови принципи, така че в края на краищата да получи ново съдържание.

Защо ние говорим за различни конкретно-исторически методи на изкуството, т. е. за нови методи, които се явяват в развитието (прогресивно или регресивно) на изкуството? Защото можем ясно да различим новите принципи на отразяване на живота, на оценката на живота, принципи, върху които се изграждат тези нови различни методи“.

От такова правилно гредище е немислимо и безсмислено да се говори например за реализъм на античното изкуство, защото реализмът като метод е продукт на други по-късни общественно-исторически условия, и поради това се изгражда върху свои идейно-художествени принципи, чужди по начало на идейно-художествените принципи на изкуството на древността.

Тъкмо защото е застанал на правилна, исторична позиция в определението си на отделните методи Ал. Обретенов тръгва по верен път и тогава, когато се опитва да даде характеристика на най-важните от тези методи (древногръцко изкуство, класицизъм, романтизъм, реализъм, социалистически реализъм). Тези характеристики са бегли, непълни, по някои от тях ние можем да имаме основателни възражения. Важното е, че тяхната насоченост е правилна. Обретенов се е старал да търси именно основните идейно-художествени принципи, върху които се изгражда методът, съобразно с конкретните особености на историческия момент.

Конкретната характеристика на основните методи и направления, очертаването на тяхната общественно-историческа и идейна обусловеност, както и разкриването на естетическото им своеобразие е предстояща задача на нашата естетика, на литературовед-

нието и изкуствоведението. Трябва да се признае, че малко е направено в това отношение. Голяма победа на нашата марксистическа естетика и литературоведение е обаче преодоляването на доскорошните догматически, неправилни абстрактно-теоретически представи за метода на реализма и неговото отношение към другите художествени методи за правдиво отразяване на действителността, и на първо място метода на романтизма. Тук заслугите на съветската естетика и особено на съветското литературоведение са много големи. Завоювана е солидна, научна позиция, от която с успех ще могат да бъдат решавани от сега нататък и по-конкретните задачи по изследването и характеризирането на отделните методи и направления.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИ РЕАЛИЗЪМ. МЕТОД И СТИЛ

Правилна е мисълта, че социалистическият реализъм като направление и метод наследява всичко ценно от всички методи за правдиво отражение на живота. Още по-правилно е обаче, че той е пряк наследник преди всичко на метода на реализма и по-специално на критическия реализъм. Ето защо е уместно, след като сме говорили за художествения метод и за реализма, по-специално да продължим с въпросите на социалистическия реализъм.

По най-общите принципи на метода, по неговата най-обща характеристика сред нашите теоретици и критици, със съвсем малки изключения, има пълно единодушие. Главната причина за това единодушие са завоеванията на съветската естетическа и критическа мисъл, която в резултат на упорити изследвания, по пътя на обсъжданията и дискусиите се домогна до правдиви определения както на метода изобщо, така и на социалистическо-реалистическия метод. По този път бяха преодоляни сериозни заблуждения както от вулгарно-социалистически, така и от естетско-формалистически характер. Естетическите и критически трудове на др. Тодор Павлов през последните две десетилетия помогнаха извънредно много за правилната насоченост на нашата естетическа и литературно-теоретическа мисъл по въпросите на социалистическия реализъм. Тодор Павлов завоюва правилни изходни позиции за изследвания в по-конкретната област на социалистическия реализъм, като сам внесе не малък принос в тази област. Основните положения, обосновани от Тодор Павлов, за определящото значение на действителността при формирането на метода, за ролята на субекта при това формиране, за спецификата на метода и на изкуството, острата критика, на която подложи той опростителските раповски възгледи за метода, дългогодишната му борба против каквито и да било естетско-формалистични тенденции — всичко това предпази младата българска естетическа теория от опасности и заблуждения, внесе единство във възгледите на нейните представители. Съвсем не е случайно, че българската естетическа и критическа мисъл остана сравнително незасегната от влиянието на ревизионизма в тези области през последните три-четири години. Това пък, разбира се, не значи, че са преодоляни вече всички заблуждения, лутания, неправилни разбирания. Моята мисъл беше, че по най-общите положения на метода сред българските естетици и критици съществува с малки изключения единодушие.

Кои са тези основни положения?

В нашата съвременна марксистко-ленинска естетика е окончателно изживян възгледът за метода на социалистическия реализъм като за някакъв сбор от теоретически принципи, с помощта на които се обработва художествено действителността, принципи, които, така да се каже, отгоре се натрапват на действителността. В нашата естетика и литературна теория вече здраво е залегнал възгледът, че принципите на метода на социалистическия реализъм са конкретно-исторически обусловени. Социалистическите идеи имат много важно значение при формирането на метода, но както много пъти е повтарял Тодор Павлов, важно и решаващо значение не значи още определящо значение. Определящо значение имат социалистическите факти и събития на живота. Това основно теоретическо положение има огромно значение за практиката на нашите творци социа-

листически реалисти. То категорично показва, че най-сигурният път за създаването на правдиви и високо художествени произведения е дълбокото познаване и отразяване на живота. Този принцип представлява теоретическа обосновка на основния лозунг на партията към хората на изкуството за дълбоко свързване с живота на народа, с фактите на социалистическото строителство.

Възгледът за обосноваността и зависимостта на метода на социалистическия реализъм от особеностите на самата социалистическа действителност е едно от най-силните ни оръжия в борбата срещу вражеската и ревизионистическа естетика, главните атаки на която се свеждат към това, че нашият метод е преднамерено, конюнктурно теоретическо построение, което насилствено се натрапва на художниците като ръководство в творческата работа. Фактите показват, че литература и изкуство на социалистическия реализъм са се появили преди неговото формулиране като теория. Следователно той е рожба преди всичко на една нова действителност, а след това вече са обобщавани и формирани неговите основни принципи.

През последните години доста се изясни и въпросът за ролята на мирогледа в метода и творчеството на социалистическия реализъм. Все повече се утвърждава възгледът за естетическия характер на идейността в метода и творчеството. В това отношение напредъкът е голям. Всеки от изтъкнатите ни теоретици и критици на изкуството и цялата ни естетика и критика изобщо минаха напред, като все повече преодоляват опростителския възглед за идейността в метода и произведенията като логическа по същината си. Напредъкът е голям, но все пак, струва ми се, че тази е областта, в която предстои още много работа по преодоляването на остатъците от опростителското разбиране не само на художествената идейност, но и изобщо на естетическата същност на социалистическия реализъм като метод. На този въпрос аз се спрях на ония места, където се говори за същността на изкуството и по-специално за ролята на мирогледа в изкуството, затова тук няма да го разисквам отново. Трябва обаче да подчертая, че правилното разбиране на художествената идейност е от много голямо значение за практиката на нашите творци на художествени произведения. То би ги предпазило от така разпространената умозрителност и тезисност на творбите, където естественият патос, преживяванията на героите са заменени със сухи съждения, формулировки и изводи.

Доста се изясни у нас и въпросът за необходимостта от изображение на съвременната действителност и за начините на това изображение. И творци и теоретици са вече наясно, че колкото и да са важни темите на миналото, от особено значение за социалистическия реализъм е изображението на съвременността. Главно тук се разкрива неговата новаторска същност, тук е източникът и на неговата най-силна въздействена роля.

През последните години марксистическата естетика и критика отделиха много внимание на принципите на изображение на съвременната действителност. Сериозен повод за това бяха отклоненията в художествената практика било по посока на лакировката, било по линията на черногледството. Във връзка с всичко това възникна и проблемата за положителния герой в съвременната литература и изкуство. След не малко лутания, спорове и дискусии все повече се оформя едно правдиво становище, което не може да не се отрази благоприятно върху творческата практика. Това правдиво становище ни връща към основния принцип на всяко голямо изкуство — правдивост на изображението. Вредни и ограничени са всякакви априорни предписания и рецепти за едно или друго изображение на действителността, за едно или друго изображение на положителния герой. Дълбоко познаване на живота в неговите исторически тенденции, правдивото му изображение в светлината на социалистическия и комунистически идеал — ето простия и в същото време труден принцип на социалистическо-реалистическо изображение, ето пътя на социалистическата художествена правда.

На правилни основи е поставен у нас и въпросът за приемствеността, за използването на ценните художествени традиции на миналото. Преодолени са вредните лъженоваторски и лъжереволуционни разбирания за социалистическия реализъм като ня-

какъв абсолютно нов творчески метод, който трябва да скъса с миналото художествено наследство, обявено от такива лъженоватори за идейно чуждо и неподходящо за новото време. Правилното теоретическо и критическо отношение към художественото наследство твърде много помогна за правдивата преоценка на сериозни естетически ценности в литературата и изкуството на миналото.

По тези и още някои въпроси на метода на социалистическия реализъм у нас сериозни разногласия няма и това единство на възгледите беше в най-общи черти демонстрирано по време на дискусиата във в. „Литературен фронт“ през 1957 г. Ето защо аз няма да се спирам на тези общи положения, а ще засегна главно онези въпроси, по които има по-съществени разногласия и неясноти. Между другото това са въпросите на взаимоотношенията между метод, направления и стилове. Преди обаче да се спра на тях, аз не мога да не повдигна един болен въпрос, който засяга самата същина на метода, неговата характеристика като метод. Става дума за мнението, което се поддържа у нас от др. Георги Димитров-Гошкин, че методът на социалистическия реализъм е всъщност „диалектико-материалистически художествен метод“.

В книгата на Гошкин „Единство и дискусии“ въпросът за метода на социалистическия реализъм като диалектически метод и за изкуството на социалистическия реализъм като художествен мироглед е отделено много място. Освен това Гошкин излезе с отделни статии, в които горещо отстоява този възглед, остро възразява на опонентите си (Т. Павлов, В. Колевски, Б. Ценков). Гошкин наистина е единствен сред съвременните български теоретици и критици на изкуството и литературата с възгледа си за метода на социалистическия реализъм като диалектически метод. В книгата си „Единство и дискусии“ той искрено се удивлява на „единодушието, с което всички досегашни участници в дискусиата утвърждават, че изкуството не е художествен мироглед, че социалистическото изкуство не е също така и социалистически художествен мироглед“ (51). Да, по този въпрос единодушие има. И то не е само сред участниците в дискусиата за социалистическия реализъм през 1957 г., не само сред българските теоретици и критици на изкуството марксисти, а и изобщо в съвременната марксистко-ленинска естетика.

Гошкин е така горещо убеден в правотата на своето становище, че в статията „За или против диалектиката в изкуството“, с която отговори на своите критици и се помъчи още веднъж да разясни тезата си направо, заяви: „За да се получи необходимият контакт за творчески дискусии, една от двете страни трябва неизбежно да капитулира — място за компромисно решение тук няма. И аз не съм се съмнявал никога в това, кой трябва да отстъпи“.

В тази своя работа аз не на едно място говоря за естетическите възгледи на Гошкин. Опитвах се да посоча корените на неговото неправилно гносеологическо тълкуване и на художествения метод, и на изкуството, като се започне от книгата му „Мироглед и художествен метод“, излязла преди десет години, и се свърши с последните му статии. Тук, разбира се, аз нямам предвид всичките статии на Гошкин, а тези, в които той развива критикуваните възгледи. Като теоретик и критик на литературата и изкуството Гошкин е написал редица работи, от които нашата литература е имала само полза. И в книгата му има такива статии, например тази за „Идеята на художественото произведение“, не случайно отбелязана в съветския печат, „За творчески литературно-критичен подход“, която той сериозно е преработил, редица статии за нашето теоретическо наследство, за съвременния ревизионизъм и против опростителството и т. н. Жалко е, че той хвърли през последните години много творческа енергия и в неправилна посока. Като се имат предвид явните способности на Гошкин за теоретическо мислене и общата му сериозна теоретическа подготовка, трябва да се вярва, че той ще види един ден изворите на заблужденията си по въпросите на метода и същността на изкуството, а оттук и причината за единодушието на неговите противници.

В редица свои работи, в най-различни варианти Гошкин поддържа, че „цялото художествено образно-емоционално отношение на социалистическо-реалистическия ме-

тод към действителността не може да бъде друго в своята същина, дух и насока освен диалектико-материалистическо. Да бъде друго, това би означавало да бъде антидиалектическо, метафизическо, еkleктическо, с една дума буржоазно-методологическо — среден път тук няма“ („За или против диалектиката в изкуството“, в. „Лит. фронт“, бр. 7, 1959 г.)

За да се постигне истинско социалистическо-реалистическо изкуство, Гошкин предлага „диалектиката да бъде изучена творчески и възприета органически. Само оная съзнателна диалектика е усвоена органически, която в резултат на много изучавания, проверки и приложения се е превърнала в „чутъе“, в интуиция за единно-противоречивата, единна в многообразието си и разностранна в своята цялост същина на нещата“ (пак там).

Какво излиза от такива твърдения и предложения на Гошкин? Излиза, че за да се създаде пълноценно социалистическо-реалистическо произведение, е необходимо съзнателно приложение на диалектическия метод. Не се ли приложи този метод — това значи, че се прилага антидиалектическият, метафизическият, еkleктическият метод.

Наистина никой в нашата теория на изкуството не е демонстрирал по-откровено и по-настойтелно основно погрешната аналогия между изкуството и философията. В тезата на Гошкин на диалектическия материализъм „по същина“ съответствува социалистическият реализъм, а всичко друго извън социалистическия реализъм минава „по същина“ под знаменателя на метафизиката, антидиалектиката и еkleктиката. Това показва съвсем ясно, че художественото познание е по същината си логическо познание. Не може и да бъде другояче, щом като критерия за правдивостта и пълноценността на изкуството е приложението на диалектическия или на метафизическия метод. Но тази пряка аналогия с философското познание, това отъждествяване по „същина, дух и насока“ на изкуството с философията е гибелно за изкуството.

За да разбере Гошкин спецификата на художественото познание, за разлика от спецификата на научното познание и по-конкретно относителната самостоятелност на художественото познание от философското и научното, ще бъде уместно да вземем примери с работата, изследванията на учени в областта например на социологията. Един социолог, който не е марксист, който не прилага диалектическия метод и принципа на историзма не би могъл да даде правдива картина на обществения живот в определен откъс от време. Той ще даде по начало изопачена, фалшива картина на обществения живот, на обществените отношения. Един философ, който е чужд на диалектическия материализъм, ще даде превратна, и в края на краищата, фалшива представа за взаимоотношенията между битие и съзнание. В такъв смисъл е много правилно известното изказване, че появата на марксизма, на диалектическия и историческия материализъм представлява революционен преврат в науката и философията. При всички необходими уговорки (защото би било неправилно да отречем ценното наследство във философията и науката до появата на марксизма) може да се каже, че едва с появата на марксизма философията става научна философия. Но бихме ли могли да кажем, че едва след появата на марксизма, на диалектическия и историческия материализъм, изкуството става истинско изкуство, че едва тогава то започва правдиво да отразява действителността? Мисля, че това би било пресилено. Такова твърдение, което е напълно по логиката на Гошкин, не би отговаряло на фактите, които ни предлага историята на изкуството и на литературата. Правдиво, пълноценно изкуство е било създавано във всички епохи, като се започне от древността, та до наши дни. Друг е въпросът, че марксизмът днес разкрива нови широки възможности пред творците на художествени произведения. Марксистическата философия обогатява техния художествен метод, помага на творците да вникват още по-дълбоко в закономерностите на обществените отношения, дава възможност техните произведения да добият още по-сериозно познавателно значение. Енгелс някога си е представял изкуството на социалистическото бъдеще като „пълно сливане на голямата идейна дълбочина, на осъзнатия исторически смисъл с шекспировската живост и действителност“. Това са висините, които има да завоюва изкуството на социалистическия реали-

зъм. Всичко това е така, но то не ни дава ни най-малко основание да слагаме под съмнение цялото изкуство, създадено извън съзнателното приложение на диалектическия метод, окачествявайки го като резултат на „метафизическо, еkleктическо“ отношение. С тези си твърдения Гошкин иска да ни внуши, че такова изкуство просто не е. . . научно. Да, но ако се абстрахираме от философските определения на Гошкин за изкуството, които са по принцип неуместни, ние ще кажем, че изкуството например на Лев Толстой, макар и да не е резултат от съзнателно приложение на диалектическия метод, макар и да е създадено от писател-идеалист, е правдиво отражение на живота, а това за изкуството е най-важно.

Самият Гошкин дава за пример Лев Толстой, който по справедливата бележка на Чернишевски имал чудната способност да разкрива и отразява „диалектиката на човешката душа“. Примерът с Лев Толстой (а тук могат да се прибавят примерите с творчеството на Шекспир, Балзак, Гьоте, Пушкин, Гогол, Тургенев, Чехов, Мопасан, Ив. Вазов и буквално всички велики и големи творци от миналото) руши тезата на Гошкин из основи. Как така наистина Толстой, философските възгледи на когото бяха безспорно идеалистически, смогна да даде такова дълбоко и правдиво отражение на живота, как така се домогна той до това изумително разкриване на „диалектиката на човешката душа“? Аз мисля, че няма да бъде преувеличено, ако се каже, че и Толстой, и изброените по-горе бележити писатели могат да бъдат учители на съвременните писатели социалистически реалисти между другото с умението да се разкрива дълбоко и правдиво „диалектиката на човешката душа“, независимо от факта, че последните разполагат днес и с оръжието на диалектическия метод. Такива примери би трябвало да наведат Гошкин на мисълта, че в художествения метод, в художественото познание сигурно има нещо именно по „същина, дух и насока“ различно от научния метод и научното познание. Тези примери би трябвало да подсказват на Гошкин, че художественият метод, когато е метод за правдиво отражение на живота, притежава своя относителна самостоятелност по отношение на диалектическия метод, че например реалистичният художествен метод, без да е метафизически откъснат, е различен именно „по същина“ от диалектическия, че той има свои принципи, свои начини, свои пътища за разкриване правдата на живота. Аз вече се спрях на тези начини, пътища и принципи на художественото отражение, когато ставаше дума за същността на изкуството. В галерията от образи и взаимоотношения е заключена истината за живота, който например един Лев Толстой изобразява във „Война и мир“. Не е ли показателен фактът, че големите художници от миналото най-често са нарушавали принципа на правдивостта в своето творчество тогава, когато са напущали специфичния художествено-образен път за разкриване на правдата на живота и са се заемали с декларативно, макар и илюстрирано чрез образи изложение и пропагандиране на свои идеи (например Толстой и неговия герой Платон Каратаев). В такива случаи именно блясват фалшивостта и несъстоятелността на възгледите на художника, на неговата философия. В такива случаи ние имаме основание да окачествяваме художника като „метафизик“, „идеалист“, „еклектик“, но то е дотолкова, доколкото той е излязъл из сферата на художествено-образното отразяване на живота и е навлязъл в областта на философията и науката.

Тези разсъждения нямат нищо общо с неправилния възглед за художественото творчество като „несъзнателно“, „интуитивно“, „нетенденциозно“ и т. н. В художествено-образното отразяване на света, в усвояването на живота „по законите на красотата“, както пише Тодор Павлов, художникът участва със своето идейно-емоционално отношение към света, което се изразява и в неговата тематична насоченост, в неговите обобщения, заострения, акцентувания и т. н. Но това отношение е естетическо по „същина, дух и насока“. То съдържа в себе си миросгледния елемент, без да се свежда към него. Това е основното, главното, специфичното за художествения метод, което Гошкин подценява и заменя с основното, главното, специфичното за диалектическия метод.

Тезата за художествения метод като „мирогледно отношение“ и за социалистическо-реалистическия метод като художествен „диалектико-материалистически метод“ е коренно погрешна теза, която изопачава реалната картина на историята на литературата и изкуството, сочи погрешни принципи за тяхната оценка и дава неправилни перспективи за развитието на съвременната литература и изкуство.

★

Една от най-актуалните проблеми на социалистическия реализъм в последно време е проблемата за взаимоотношенията между метод и направление, метод и стил. Интересът към тези въпроси е естествен и обясним. Теорията на социалистическия реализъм особено през последните две-три години, явно излиза на нов, по-висок етап. И този нов етап се характеризира преди всичко от стремежа да се разкрият и използват докрай естетическите възможности на нашия метод. Под знака на този стремеж беше проведено в Съветския съюз през март тази година и всесъюзното съвещание по въпросите на социалистическия реализъм, организирано от Съюза на съветските писатели и Института за световна литература „Максим Горки“ при Съветската академия на науките. Директорът на Института за световна литература И. И. Анисимов в заключителното си слово определи основната задача на съвещанието. „Напълно правилно е — каза той — че съвещанието съсредоточи главното си внимание на изследването на естетическото новаторство на социалистическия реализъм“. Тогавашият главен секретар на Съюза на съветските писатели Алексей Сурков при откриването на съвещанието заяви: „Един от най-важните въпроси, които аз бих желал да поставя, се състои в това, че е време вече да разбираме социалистическия реализъм в неговата художествена специфика, в спецификата на литературата, като мислене в образи, като сетивно познание на действителността“. Основните доклади бяха в съгласие с тази задача на съвещанието: „Класическото наследство и художественото новаторство на литературата на социалистическия реализъм“ от Я. Елсберг, „За историческия оптимизъм на съветската литература“ от В. Перцов, „За многообразието на художествените форми и стилове в литературата на социалистическия реализъм“ от Л. Новиченко, „Писателят като творческа индивидуалност“ от Б. Бурсов, „Социалистическият реализъм и съвременната задгранична литература“ от А. Иващенко.

Да се разкрият естетическите възможности на метода на социалистическия реализъм, това значи преди всичко да се преодолее догматичната и схематична представа за неговата същност. „Ако ще говорим за творческата индивидуалност на съветския критик и литературовед — заяви в заключителното си слово И. Анисимов — то тя особено трябва да се проявява в неговата непримиримост към догматизма, към схематизма“. „Съвещанието подчерта — се казва в обобщителната статия, публикувана в сп. „Вопросы литературы“ — че сега вече е явно недостатъчно да се констатира фактът, че в рамките на социалистическия реализъм съществуват различни стилови течения. Трябва да се изясни тяхното своеобразие, техните конкретни художествени особености, диалектиката на връзките между стил и метод и това е задача, която е призвано да разреши практически нашето литературознание. Необходимо е дълбоко и конкретно да се изучат въпросите, засягащи различните форми на изображение, включително и реалистично условните и в същото време да се води решителна борба с идеалистическите, формалистическите трактовки на тези важни проблеми, тласкащи художника по пътя на субективизма и естетството“ (сп. „Вопросы литературы“, бр. 6, 1959 г., стр. 88—89).

Необходимо ли е да се подчертава, че всички тези въпроси са най-актуални за нашата естетическа мисъл, за нашето литературознание, за нашата критика? За краткия исторически срок от петнадесет години нашата социалистическо-реалистическа художествена литература завоюва сериозни успехи. Тя постигна тези успехи въпреки догматичните и схематични представи, които през този период мътеха главите на редица теоре-

тици, критици и писатели. Не е вярно, че всички слабости от догматичен или формално естетски характер представляват от себе си неизбежни „слабости на растежа“. Някои можеха да бъдат избегнати при повече усилия, заинтересованост, а бих казал и компетентност, от страна на ръководни институти като Съюза на българските писатели и Института по литература при БАН, при по-голяма активност, подвижност и организираност на нашата естетическа, литературно-теоретическа, литературно-историческа и критическа мисъл.

Въпросът за разкриването на естетическото богатство на метода и литературата на социалистическия реализъм е сложен и труден. Той изисква, от една страна, смелост в преодоляването на догматичните и схематични представи за стиловете и изобщо естетически възможности на метода. От друга страна, ние трябва винаги да бъдем бдителни да не би под формата на естетическо новаторство да бъдат прокаравани формалистични, естетски, ревизионистични тенденции.

Как стоят тези въпроси у нас на сегашния етап от развитието на нашата естетическа теория? Факт е, че до неотдавна ние само декларирахме, че социалистическият реализъм като метод предполага богатство на стиловете течения и на индивидуалното художническо своеобразие. Това правилно само по себе си мнение се изтъкваше било като платонически апел към творците на художествени произведения, било като голословен аргумент в борбата срещу враговете на социалистическия реализъм. По такъв начин нито нашите творци можеха да научат нещо по-конкретно, нито пък ние ставахме убедителни в борбата си срещу враговете на нашето изкуство. Най-много, до където се стигаше — това беше изброяване на редица имена (Шолохов, Фадеев, Леонов, Брехт, Арагон, Неруда, Лакснес, Хикмет и др.), които наистина са ярко свидетелство за стилового разнообразие на нашата литература. Но не е достатъчно само декларативно да се сочат фактите, колкото и силни да са те. Фактите се нуждаят от анализ, от сериозни и проникновени обобщения, за да вникнем в сегашното състояние на социалистическата литература, за да можем да очертаем по-широки, по-богати перспективи въз основа на вчерашния и днешен опит. Предпоставките за такива проникновени естетически анализи и обобщения са освен широката ерудиция и методологическата подготвеност, но още и специфичното умение за ориентиране в своеобразния свят на художествените образи, в сложните естетически явления. В тази област ние още малко сме направили. Сега се набелязват първите опити. Тези опити все още имат характер на общо ориентиране сред естетическото богатство на социалистическия реализъм като метод и художествена практика.

В нашите теоретически, критически и писателски среди здраво е утвърдено убеждението, че съществува общ социалистическо-реалистически метод, който се реализира в индивидуалните стилове на творците и в стиловете направления, които обединяват групи от художници. Това е правилно мнение и у нас никой не го оспорва, по принцип. Нов елемент в това становище внасят Ал. Обретенов и Георги Димитров-Гошкин. Те смятат, че общият социалистическо-реалистически метод не се реализира направо в индивидуалните стилове на творците, а в частни, индивидуални творчески методи.

В статията си „Да изострим нашето оръжие“, след като е говорил за конкретизирането на общия художествен метод в конкретни общественно-исторически обусловени методи, един от които е социалистическо-реалистическият, Ал. Обретенов пише: „Конкретизацията на общия метод на изкуството не свършва до тук. Конкретно-историческият художествен метод, характерен за дадено направление, за дадена епоха или време, се прилага в живота от множество различни творци, всеки със свой особен талант, със свое особено естетическо, поетическо отношение към живота, със свои възгледи, със своя психика, със свои естетически предпочитания и пр. и пр. Всеки от тях, макар и да използва общия конкретно-исторически метод, го прилага по свой собствен начин. Всеки си създава свой личен художествен творчески метод като частна проява на общия за времето или за направлението метод. Така например социалистическо-реа-

листическият общ метод се конкретизира в множество лични, особени, неповторими творчески методи на отделните творци — социалистически реалисти. Въз основа на тези лични творчески методи възникват различните неповторими стилове, индивидуалности в изкуството“.

Тук становището е изложено съвсем ясно. Някои противници на това становище, струва ми се, пресилват нещата, като го представят едва ли не като ликвидиране на общия социалистическо-реалистически метод. Как, казват те, е възможно всеки творец да си има свой социалистическо-реалистически метод! Нали методът е общ? Работата, струва ми се, не е така опасна. Този спор е напълно в пределите на марксистко-ленинската естетика. Становището на Обретенов, Гошкин и други наши теоретици предполага едно по-стеснено разбиране за стила. Стилът е индивидуална особеност, която засяга предимно формата, своеобразието на системата от изобразително-изразителни средства. Методът обхваща особеностите както на съдържанието, така и на формата. Нима художникът социалистически реалист, като прилага общия социалистически метод, не интерпретира индивидуално и онези принципи на метода, които засягат и съдържанието? В индивидуалното творчество се интерпретира цялостният общ метод, той става индивидуален метод, като се запазва духът, принципите, същината на общия метод. Един ли е социалистическо-реалистическият метод в творчеството на Караславов, Ем. Станев, на А. Гуляшки? Да, един е методът в тяхното творчество по дух, по същност, по принцип. Но е интерпретиран индивидуално, съобразно с неповторимия облик на цялата система от възгледи на отделните творци, съобразно с равнището на тези възгледи, със своеобразието на таланта и т. н. Както се вижда, онова, което е прието в повечето от естетическите и критически трудове да се нарича стил, тези другари наричат индивидуален метод, а стилът те разбират в по-тесен смисъл, в смисъл на своеобразие главно на изобразително-изразителните средства.

Към това мнение се присъедини напоследък и Пантелей Зарев. То е изразено в книгата му „Стил и художественост“. В статията си за социалистическия реализъм (сп. „Лит. мисъл“, кн. 1, 1959 г.) той пише: „Всеки от големите творци притежава свое виждане на света, своя „поетическа концепция“ за изобразяване на света. И това създава индивидуалния метод“ (стр. 31).

Това мнение не трябва да се смесва със становището на Гошкин за възможността да съществуват, наред с общия социалистическо-реалистически метод, още и частни методи: социалистическо-романтичен, социалистическо-импресионистичен, дори социалистическо-класицистичен, а освен това и социалистическо-реалистически в по-тесен смисъл на думата. Това мнение на Гошкин основателно среща отпор от нашата критика. Разкритикува го най-напред Тодор Павлов. Възражиха след това Васил Колевски и Борис Ценков.

Гошкин излезе с обяснителна статия във в. „Литературен фронт“, в която протестира, че е бил обвинен в антиисторизъм. По моя преценка Гошкин не може да опровергае основателната критика. Той не може да защити становището си, което е наистина незащитимо. Да видим към какво се свежда то.

Според Гошкин, освен общия социалистическо-реалистически метод съществува още и частичен социалистическо-реалистически метод. „Трудно е да се свикне с това, че един път социалистическият реализъм трябва да се приеме в най-общ вид, като равнозначен на социалистическото изкуство изобщо, а друг път да се приеме като нещо особено, като социалистически реализъм, който не обхваща всички прояви на социалистическото изкуство. Съществува привичка, която се противи на подобна диференциация на едни и същи понятия, привичката на елементарното мислене, където нещата и понятията се явяват в по-ограничен и едностранен вид. Но диалектико-материалистическото мислене, особено в своя пълен разгърнат обем, не може да се съобразява с такива привички“ („Единство и дискусии“, стр. 139—140).

С помощта на това именно разгърнато в „пълнен обем“ „диалектическо мислене“ Гошкин обявява съществуването на два социалистическо-реалистически метода. Един общ и един частен. Какво представлява общият социалистическо-реалистически метод? Узнаваме, че той е „марксистко-художествено познание“. И още: „Социалистическото изкуство представлява най-широко художествено направление, включващо всяка художествена правда, която могат да създадат всички възможни художествени творци, които разбират и чувствуват комунистически живота в неговото настояще, минало и бъдеще“ (стр. 64).

Но, както казахме, според Гошкин, освен този социалистическо-реалистически (или просто „социалистически“) метод съществува и друг, по-частен. Каква е неговата характеристика? „Необходимо ни е — пише Гошкин — по-строго определение, което да ни напомня, че имаме работа с такова правдиво изкуство, което се опира на диалектико-материалистическата теория на отражението, което може да съдържа в себе си изискването на всякакви методи и стилове, но без да напуска общата марксистко-ленинска правда и общите закони на изкуството. . . . Всъщност най-точно е определението: марксистко-ленинско изкуство, диалектико-материалистическо и прочее изкуство, като е ясно след казаното в предходните глави, че не става дума за илюстрация на съответните марксистко-ленински науки, а за относително самостоятелно художествено отражение, включително и мирогледно, на действителността, при помощта на марксистко-ленинската наука“ (69).

Какво се получава? Ние имаме отначало един общ социалистическо-реалистически метод, който представлява от себе си „марксистко-ленинско художествено познание, като общ социалистически мироглед и като общ художествен метод“. Освен това този общ социалистически реализъм е изкуство на творци, „които разбират и чувствуват комунистически живота в неговото настояще, минало и бъдеще“. Наред с този „общ“ социалистически реализъм се оказва още един, който пък се определя като „марксистко-ленинско изкуство, диалектико-материалистическо и прочее изкуство“. Но каква е разликата между общия и частния метод на социалистическия реализъм, дори при положение, че се съгласим с неприемливите термини и понятия на Гошкин? Явно, че никаква.

Гошкин предлага и други „специални“ методи. Наред с частния социалистическо-реалистически метод той обявява съществуването на социалистическо-романтически, социалистическо-импресионистически, социалистическо-класицистически и др. частни методи. Когато критиката го обвини, че той, като възкресява методи на миналото и като ги съчетава със социалистическия реализъм, изпада в груб антиисторизъм, той излезе с разяснение в статията си „Тъй ли ще спорим?“ Ето неговото разяснение:

„И поради това аз изтъкнах необходимостта да прегледаме всички минали художествени методи, да очистим всички ония, които не са скъсали с елементарните закони на изкуството, от всичко чуждо в идейно отношение и да ги използваме на базата на нашия общ художествен метод, да ги поставим колкото е възможно повече в наша служба“ (в. „Литературен фронт“, бр. 3, 1959 г.).

Операцията, която предлага Гошкин, е рискована. Художественият метод е обществено-исторически и класово обусловен естетически подход към живота, това е система от идейно-художествени принципи, изграждащи се въз основа на особеностите на съответна художествена практика. Колкото и да „очистваме“ метода от онова, с което той ни е исторически и идейно чужд, ако все пак ще трябва да го вземаме като метод, за да го използваме днес, това значи, че сме оставили неговата същност, неговата идейно-художествена основа. А тъкмо със своята същност методът принадлежи на историческия период, който го е породил, и на изкуството, чертите на което той обобщава. Ако ли пък „очистим“ метода от неговата конкретно-исторически обусловена същност, тогава вече това няма да бъде метод. Това ще бъдат някои стилни, изобразително-изразителни форми на обобщение и средства от системата на метода. Много от стилно-изобразителните средства на миналото имат трайно естетическо значение, представляват завоевание на цели поколения творци и ние не само че трябва, но сме и длъжни да из-

ползваме такива средства. Но това е вече друг въпрос, на който аз вече се спрях доста подробно.

Но Гошкин не е съгласен. „Реалистическият и романтическият методи — пише той — са обслужвали всеки по своему буржоазната идеология, буржоазната художествена гледна точка на действителността, изразявали са буржоазния светоглед и светоусещане, без при това методологическите им различия да са пречели на общата историческа задача, поставена им обективно от времето. Защо те да не обслужват още по-добре нашата социалистическа гледна точка за живота, нашия общ диалектико-материалистичен метод в областта на изкуството? И при това тук не става въпрос за желание или нежелание. Съществува обективна необходимост от осъществяване на общия диалектико-реалистичен метод в различни художествени методи“ („Единство и дискусии, стр. 139).

Макар и Гошкин да представя предложението си като някаква историческа необходимост, с която щещ-нещещ ще трябва да се съгласиш, аз ще си позволя да не се съглася.

Преди всичко — какви крещящи противоречия във възгледите на Гошкин! От една страна, груба, бих казал, вулгарно-социологическа характеристика на реализма: той просто има функцията да обслужва буржоазната идеология, да изразява буржоазния светоглед и светоусещане. От друга страна — той така леко поставя такъв един грубо класов инструмент в служба на социализма, на „социалистическата гледна точка“. От една крайност — в друга, от един полюс — в друг! Ако приемем тази псевдодиалектическа логика, аз мисля, че с пълно основание можем да направим ново предложение — защо например нашият метод на социалистическия реализъм да не обслужва днес гледната точка на буржоазията в капиталистическите страни. За тази цел може би ще бъде необходимо само той да бъде „очистен“ малко от чужди на нея елементи. За съжаление буржоазията не е толкова глупава, за да взема нашия социалистически метод, за да „обслужва“ своята гледна точка, за да го съчетава със своите методи. Оказва се, че ние, в лицето на Гошкин, сме по-либерални в това отношение.

Аз съм напълно съгласен с Тодор Павлов, че е неправилно и абсурдно да се говори в нашите условия за метод на социалистическия романтизъм, макар и да не го поставяме на една плоскост със социалистическия реализъм. Романтизмът като метод е рожба на друго време, на други конкретно-исторически условия и тъкмо като метод ние, колкото и да го „чистим“, не можем да го използваме. Ние можем и трябва да използваме подходящите за нас стилно-изобразително-изразителни форми и средства на романтическия метод, ония средства, които представляват трайно завоевание в художествената история на човечеството.

Когато се говори за направления върху основата на метода на социалистическия реализъм, на първо място се поставя въпросът за романтическото направление. В случая става дума не за направление, обусловено от приложението на някакъв специален романтически метод, а за социалистическо-реалистическо изкуство, в което намираме подчертани някои романтични похвати, дошли като резултат от своеобразно романтично художествено виждане на действителността, от повишения патосен израз на впечатленията от нея, от засилената метафоричност и условност на средствата и т. н. Това е именно стилово романтическо направление, защото методологическият подход си остава социалистическо-реалистичен — отражението си остава подчинено на общите идейно-художествени принципи на реалистичното отражение на живота и преди всичко налице е социалната обусловеност на характерите и взаимоотношенията, при всичката условност, повишена патосност и метафоричност, а в такъв смисъл изображението е конкретно-историческо.

Тук искам да направя едно отклонение в областта на литературознанието. Някои литературоведи-българи в Съветския съюз и по специално Д. Ф. Марков и В. И. Злиднев са склонни да обявяват Д. И. Полянов и дори Хр. Смирненски за представи-

тели на романтичното не стилово, а именно методологическо направление. За тях е трудно да признаят дори един Смирненски за социалистически реалист.

В статиите си „Реализъм и романтизъм“, публикувани във в. „Народна култура“ (бр. 28, 29 и 39, 1958 г.) Годор Павлов напълно уместно възразява на становището на проф. Д. Ф. Марков, че Д. И. Полянов бил по метод романтик. Д. Ф. Марков обявява Д. И. Полянов за романтик, защото, струва ми се, изхожда от едно външно формално определение на романтизма като метод, защото при характеристиката на романтичния метод слага ударението не върху идейно-художествените принципи на изображение на романтизма (или на реализма), а на изобразително-изразителните средства. От такова гледище пристъпва той и при конкретната оценка на творчеството на Д. И. Полянов.

Какви са доводите на Д. Ф. Марков, за да ни убеждава, че Д. И. Полянов е романтик? Той вижда доказателствата в това, че Полянов си служи със символи, със силни обобщения от арсенала на романтичната поезия, за да даде израз на своите поетически замисли. За да изрази идеята за неизбежната гибел на буржоазния строй, за да утвърди вярата си в неизбежната победа на пролетариата Полянов си служи с образите на отминаващата нощ и настъпващия светъл ден („Стрелочник“), с „образа на разтапящия се сняг и слънчевата пролет“ („Снегът се топи“), с образа на злоещото дърво, което олицетворява социалното зло и на растящите революционни сили, които се готвят да отрежат „дървото на смъртта“ („Дървото на смъртта“) и т. н.

Това за Д. Ф. Марков е достатъчно доказателство, че Д. И. Полянов е романтик. Но това всъщност не е никакво доказателство. Употребата на силно обобщени, символни образи, които особено в лириката не са нищо друго освен подчертани метафорични художествени средства, не може да бъде никакво доказателство, че имаме работа с романтическо по метод направление.

Доказателство за Д. Ф. Марков, че Д. И. Полянов е романтик, е и образът на работника в творчеството на поета, представляващ от себе си „обобщен романтически образ“. „Това, както видяхме — пише Марков — е раждащият се в необикновени условия „спасител на човечеството“ („Раждането на пролетариата“), това е приказния исполин, който открива нов път на символичния влак на живота („Стрелочник“). Д. Полянов не даваше неговия реален облик (П. Д.). (Д. Марков „Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе“, сп. „Вопросы литературы“, кн. 8, 1958 г., стр. 64).

Не е трудно да се види от такъв ход на разсъждения, че реалистично в литературата и даже в поезията се оказва само онова произведение, в което човекът, събитията, нещата се дават в техния „реален облик“. Не стеснява ли такъв подход твърде много обсега и възможностите на реалистичния метод? Оказва се, че ние на думи твърде много държим за огромните възможности на реализма и социалистическия реализъм в разгръщането на многобройни направления и стилове, а опре ли работата до конкретния анализ на художествените произведения на реализма и социалистическия реализъм ние веднага се ограничаваме с изискването нещата да бъдат изобразявани в техния „реален облик“. Натъкнем ли се някъде на по-смели метафори, на по-силно обобщени образи за израз на една дори напълно контречно-исторически обусловена поетическа идея, открием ли, че за израз на тази идея са употребени средствата на фантастиката и художествената условност, веднага решаваме, че това не е и не може да бъде произведение на реализма и социалистическия реализъм. Защо? Защото нещата не се изобразяват в „техния реален облик“.

В цитираното по-горе изследване Д. Марков много правилно изтъква новите обществено-исторически и идейни принципи, върху които се изгражда творчеството на нашите пролетарски поети и писатели от Г. Кирков до Хр. Смирненски включително. Ето какво пише той:

„Пролетарската литература внася нови принципи в изображението на човешката личност: отразява излизането на историческата арена на новата класа — пролетариата,

тя създава образа на човека, дълбоко съзнаващ закономерностите и перспективите на общественото развитие; положителният герой е носител на социалистическо съзнание и в това е неговото главно отличие от положителните герои на литературата на миналото, с това е свързан неговия интелектуален и нравствен облик. . . . Социалистическата литература внася нови принципи и в изображението на народа — показва великия процес на формирането на революционната социалистическа съзнателност на народните маси, каквато по-рано не е имало и не е могло да има. За тази литература става характерна социалистическата партийност — съзнанието на писателя за класовите противоречия и откритата защита на интересите на пролетариата от него. И в нейното съдържание и в нейната форма е изразен присъщият ѝ героичен патос“ (стр. 57).

Тук почти изчерпателно Д. Марков е формулирал онези основополагащи идейно-художествени принципи, които обуславят социалистическо-реалистическия подход при изображението на живота. Това е именно „конкретно-историческото изображение на действителността в нейното революционно развитие“ в светлината на социалистическите идеи — сърцевината на формулировката на социалистическия реализъм. Интересно е, че когато ще решава кое произведение принадлежи към „революционния социалистически романтизъм“ и кое към „социалистическия реализъм“ Д. Марков не се ръководи от тези принципи. При разграничаването на романтизма от реализма той си служи с друг критерий — дали при изображението се дава „реалният облик“ на нещата или се предпочитат символните, метафорични, силно обобщени образи с помощта на фантастиката. Но това безспорно е един критерий, който има за основа п р е д и в с и ч к о формата на изображението. Следователно това е един критерий за стилова диференциация на произведенията на литературата и изкуството. Д. Марков си служи с критерия на стила, за да характеризира метода. По този път именно той отрича правото на един Полянов да бъде като творец в сферата на реализма (друг е въпросът дали той е социалистически реалист или критически реалист със силно влияние на социалистическите идеи). По този път той отрича социалистическо-реалистическия характер на ония най-характерни произведения на Хр. Смирненски, в които преобладава високо патосното символно и метафорично изображение. При всички уговорки, които трябва да се направят в случая, на мен ми се струва, че са много по-съществени признаците, които обединяват творчеството например на Смирненски и Вапцаров от гледище на х у д о ж е с т в е н а т а методология, отколкото признаците, които ги разделят. Тях ги обединяват главно методологически сходства, а ги разделят главно стилови особености. Мисля, че критерият, който прилага Д. Марков, не съдействува за разкриване естетическите богатства на социалистическия реализъм. Този критерий води към обединяване стиловата палитра на социалистическия реализъм чрез прехвърляне на автори и произведения към други методи.

Тук искам да поставя един въпрос, по който малко се пише и малко се взема под внимание, когато се оценява кое произведение е „романтично“ и кое „реалистично“. Става въпрос за пренебрегването на специфичните особености на видовете и жанровете на изкуствата при подобни оценки. И най-беглият поглед върху съответната литература би установил, че най-често се обявяват за принадлежащи към „романтизма“ произведенията на поезията и по-конкретно — на лириката. Специфичните средства на поезията, особено на някои нейни жанрове (ода, балада и др.) се вземат обикновено като особености, които характеризират романтичния метод. Това е външен, формален подход, който не ни води до правдива преценка. Често, за да се докаже, че едно поетическо творчество принадлежи към романтизма, се предявяват изисквания, които могат да бъдат уместни само при преценката на едно реалистично белетристично произведение. Така е постъпил например Д. Марков, за да се аргументира, че Д. Полянов е романтик. Той пише: „в творчеството на Полянов още не беше всестранно изобразен вътрешният облик на героя в неговия интелектуален, нравствен и психологически аспект“ (стр. 65). Но нали Полянов е поет, главно лирик! Ако той беше изобразявал герои в исканите от

Д. Марков аспекти той щеше да бъде белетрист и то белетрист, принадлежащ към строга реалистичното направление.

Тук е уместно да се отбележи, че романтичното, както и всяко друго стилово направление в социалистическия реализъм, не се появява по каприза на един или група художници и не чрез външни заемки на романтични средства от стария романтизъм. Стилите на направления на социалистическия реализъм са както обективно, така и субективно обусловени върху основата на метода. В обширната област на целокупния предмет на изкуството има явления, които сами по себе си разкриват възможности за романтичен художнически подход. Тази обективна обусловеност на стилово направление обаче в никакъв случай не трябва да се разбира като някакво автоматично последствие от качествата на обекта. Тъкмо защото имаме работа със стилово направление от решаващо значение е характерът на таланта на художника, неговите индивидуални предпочитания и предразположения. Както вече отбелязах, в случая е от значение и характерът на вида и жанра на изкуството, в които работи художникът. Сериозна работа предстои да се извърши от нашите теоретици и критици на изкуството и литературата по изясняването на сложните и съвсем не леки въпроси на метода и особено на неговата реализация в конкретните стилови направления, в неповторимите индивидуални особености на творчеството на отделните художници. Времето на общите теоретически констатации мина. Това не значи, че работата на нашите естетици и критици в общ теоретически план не е необходима. Тази работа е необходима и тя трябва да продължи. Въпросът е, че ни трябва да престанем да се задоволяваме само с нея. Крайно време е да се навлезе вече навътре в частните проблеми на метода на социалистическия реализъм, да се разкрият върху основата на конкретен и дълбок анализ неговите действителни естетически възможности. Време е да преминем от общите констатации за големите естетически възможности на социалистическия реализъм към тяхното показване, към техния анализ, към тяхната реална характеристика. Само така нашата естетическа теория ще даде основа за плодотворна конкретна работа както на нашето литературознание, така и на нашата критика.

Радостен и знаменателен факт е, че напоследък започнаха да излизат книги, в които абстрактните разсъждения са отстъпили мястото на стремежа, въз основа на конкретен анализ на произведенията на нашата литература да се разкрие нейното естетическо богатство, да се разкрият и нейните големи възможности като литература на социалистическия реализъм. На първо място аз имам предвид книгата на Стоян Каролев „Замисъл и образ“ (1959 г.). Особено място в книгата на Ст. Каролев заемат статии като „Замисъл и образ“, „Типизация и идейност“, „Въпроси на психологическата характеристика“, „За жизнени белетристични образи“.

Ценното в статиите на Ст. Каролев е тъкмо в това, че въз основа на конкретен и задълбочено анализиран материал предимно из съвременната ни литература се осветляват някои от най-важните въпроси, свързани с проблемата за естетическата същност на изкуството. По моя преценка централната задача на Ст. Каролев е да разкрие съществуващото естетическо богатство на реалистичната и социалистическо-реалистическа литература и да посочи средствата за още по-пълното ѝ разгръщане. Неговите статии са насочени остро срещу някои остарели, но все още широко разпространени разбирания за същността на идейното съдържание на художественото произведение и по-конкретно на художествения замисъл, на идейността (обективна и субективна), на психологическата уплътненост на образите, на корените на тезисността и т. н. Каролев се старее да даде широко и задълбочено понятие за художествеността, като я търси и анализира не само по посоката на формата, както често се прави, но и във всички компоненти на съдържанието и преди всичко в идейността. Изводите на Каролев са убедителни, защото произтичат от анализа на конкретни произведения на нашата литература.

В статията „Замисъл и образ“ авторът воюва срещу широко разпространената обединена представа за писателския замисъл като за някаква обща, умозрителна, тезисна

идея, като за общо намерение на автора да напише „нещо“. Според Ст. Каролев замисълът на истинския писател е именно художествен, т. е. „образен и емоционален, макар и да е същевременно дълбоко идеен“ (16). Пълноценният художествен замисъл „не е просто едно благо намерение, а съдържа в зародиш художествения образ“ (8). Поради това авторът предлага да се прави разлика между художествен замисъл и основна субективна идея. Неразбирането, пренебрегването естетическия образно-емоционален характер на замисъла е път към създаването на схематични, безкръвни, анемични произведения. Истинският творчески замисъл има своите основания в живота, при това той е дълбоко индивидуален. „Ако писателят няма свой художествен замисъл, почерпан от живота, ако просто заема от учения или политика едни или други принципи и тези, той ще създаде само изкуствоподобни произведения, а не художествени творби“ (42).

Статията на Каролев „Въпроси на психологическата характеристика“ има широк обseg. Тя засяга свързаността на психологическата характеристика с идейността, с индивидуализацията, взаимоотношенията между душевност на героите и духът на времето. По същина статията е насочена срещу схематичния и догматичен подход при разкриване психологията на героите и още по-широко — срещу опростителското разбиране на социалистическия реализъм. Това именно опростителско разбиране води до пренебрежение към психологическата характеристика на героите. „Самият предмет на познание — пише Каролев — задължава писателя да обръща главно внимание на психологическата характеристика на героите“ (89). Тази е най-широката теоретическа, научна постановка на изискването да се разкрива дълбоко душевният живот на героите. По-нататък Каролев изследва дълбоките органически връзки между идейността на произведението и психологическата уплътненост на образите. Ако разбираме идейността на произведението естетически, тогава тези връзки са несъмнени. Без тях се рушат самите основи на художествената постройка. „Ако писателят се затвори със своя мироглед в кабинета — пише Каролев — и започне да го експлоатира за литературни цели, т. е. ако започне да навлича на своите идейно-политически и философски разбирания образно одеяние, той не само няма да създаде изкуство, но ще бъде и лош пропагандатор на комунистическия идеал“ (99). „Идейността на художественото произведение не представлява нищо друго освен образно разкриване смисъла, същността на явленията, които са негов предмет на познание“ (98). Следователно колкото по-дълбоко познава писателят живота, колкото по-надълбоко навлиза той в душевния живот на героите си, колкото по-ярко образно той разкрива този живот, толкова повече идейно въздействащ ще бъде той. Този е пътът и за постигане дълбока познавателност на художествената литература.

От допълнително изясняване се нуждае, според мен, в някои пунктове една от най-съдържателните статии на Каролев — „Типизация и идейност“. Задачата на автора в тази статия е конкретна — той се занимава с принципите на обобщение, на типизация в творчеството на някои наши писатели, неразделни от тяхната идейност. Въз основа на редица примери Каролев аргументира основната си мисъл, че „идейността на художествената творба зависи от силата и дълбочината на типизацията“. Идейността, разбирана в нейната естетическа специфика, е в зависимост също така от сполучливо подбраната „форма на типизация“, от изискванията на жанра и на характера на творческата индивидуалност на писателя.

Недостатъчно изяснени са ония места, където Каролев говори за метода, за стила, за направленията във връзка с типизацията. Техните особености се обясняват с широтата на типизацията. Оказва се, че типизацията, разбирана най-широко — това е изобщо художественото обобщение. По-малко широка типизация е методът. В рамките на метода имаме типизация, която характеризира стила, в рамките на стила имаме обобщения, които се диктуват от жанра и т. н. Най-широко погледнато — това е така. Но кои са тези идейно-художествени признаци, които разграничават общото от частното в обобщението? Кои са например тези признаци, които характеризират метода? Макар и да не са централна тема на статията, тези въпроси би трябвало да бъдат изяснени.

Критико-литературни статии като тези, които написа напоследък Ст. Каролев, са особено ценни. Те воюват срещу вкоренени предразсъдъци, разкриват перспективи пред съвременната ни литература, могат да окажат непосредствена подкрепа на писателя и са по същество силна, действена защита на социалистическия реализъм от вражески обвинения в схематизъм, ограниченост, тезисност, които уж били присъщи на самия метод. Такива статии са първи помощници и на нашата естетическа теория, защото представляват по-нататъшна конкретизация на общите естетически принципи.

Книгата на Пантелей Зарев „Стил и художественост“ (1958) по своята насоченост характеризира също така хубавия стремеж да се излезе на ново, по-високо равнище в нашата естетика, литературна теория и литературознание. Негова основна задача е да посочи и разкрие идейното и естетическо разнообразие на литературата на социалистическия реализъм. Така е и озаглавен един от разделите на книгата — „За идейното богатство на литературата“. Въз основа на множество примери из нашата, руската, съветската и западноевропейската литература той иска да изтъкне огромното разнообразие на реалистичната и социалистическо-реалистическа литература, върху основата на методологическото единство. Правилно също така е поставен въпросът за корените на основните две отклонения от правдивото изображение на живота — лакировката и черногледството. Проблемата за творческата свобода е разгледана задълбочено — неразделно от проблемата за партийността. Без партийността няма истинска свобода на изкуството. Творческата свобода на истинския писател социалистически реалист се гради върху основата на идейно-правилно разкритите факти, събития, закономерности на живота. Разнообразието на съвременната литература по-нататък се реализира в богатството на стиловете, жанровете, индивидуалните творчески виждания.

На взаимоотношенията между метод и стил Зарев се спира подробно. Целта е била да се преодолее известното схематично разбиране, което започва и свършва с констатацията за необходимостта всички наши писатели да се ръководят от метода на социалистическия реализъм. Зарев се старае да мине по-нататък и да посочи, така да се каже, вътрешните богати естетически ресурси на метода. Той поставя въпроса за „почерка“, за „стила“, за „индивидуалния метод“, в които се реализира и конкретизира общият социалистическо-реалистически метод. Някои от определенията на П. Зарев, според мен, будят възражения. Как определя той „почерка“? Според него, това е „светоусещането, свързано със слога и езика“. „Стилът“ пък — това е „съдържанието и формата“, „цялостната същност на художественото творчество“ (15). За стила е казано още: „Той зависи от много моменти — от естетическото съдържание на живота, което привлича погледа, от съзерцанието, от миогледа, от артистичната дарба, от индивидуално изработените средства и похвати, най-сетне от различни влияния, идващи по литературна линия“ (84). Зарев говори също така за „личен метод“ за разлика от „стила“: „Макар че не се изравнява във всичко с личния метод, стилът носи в себе си индивидуалния метод на твореца, израства върху него, на моменти се слива с него. Разликата е негли в това, че методът изразява повече действителната страна на художествената изява, пътя към творчеството — докато стила отнасяме към резултатите — към обективизирането на мисленото и чувствуваното от художника; той ни открива отношение към реалността, кристализирало в творението“ (85).

След тези определения на „стила“ и „личния метод“ (които са и отношение към живота, и съдържание и форма) ние с основание можем да се страхуваме, че за определението на общия художествен метод не са останали специфични белези — стилът е погълнал всичко. Твърде силно е сложил Зарев ударението върху стила! Общият метод у него се е превърнал просто в един „художествено-философски светоглед“, а правата му са, така да се каже, иззети от стила. Ето какво пише самият автор: „Общите страни на този светоглед („художествено-философски“) са ясни. Основите му се градят върху съвременното марксистическо знание към (?) живота, към обществото, писателят сигурно намира истината и големите проблеми на века. И все пак тъкмо за писателя, за твореца

само това е недостатъчно. Поетът трябва да претвори марксистическата истина в свое лично знание, в своя субективност. Той трябва да открие по личен опит някои страни и някои „тайни“ на действителността, оставащи непостижими за другите“ (30—31).

От такива разсъждения става ясно, че в тезата на Зарев общият художествен метод се е изгубил, като се е превърнал в обща „марксистическа истина“, в някакво „художествено-философско“ отношение на писателя към света. Върху негова основа вече се изграждат личният метод, стилът и почеркът. Не случайно в тези литературно-теоретически статии на Зарев липсва по-разгърната характеристика на метода, анализ на неговите идейно-художествени принципи. В отделните характеристики на личния метод, на стила, на „почерка“ има някои интересни и тънко отбелязани особености, но Зарев трябва да разбере, че на неговата теоретическа постройка липсва основа, основата на общия художествен метод, а както е известно, постройките без основа са рискована и опасна работа.

През тази година излезе и книгата на Васил Колевски „За социалистическия реализъм“. Това е сборник от естетически, литературоведчески и критически статии, в центъра на които наистина стоят въпросите на социалистическия реализъм като метод и художествена практика.

Основните принципи на метода на социалистическия реализъм в книгата на Колевски са правилно очертани. Някои от статиите на младия автор са полемични — насочени са против „опростяването и замъгляването в естетиката“ — у нас и в чужбина. В полемика с Гощкин той се противопоставя на разбирането на социалистическия реализъм като „диалектико-материалистически художествен метод“ и на изкуството като „художествен мироглед“.

Неправилни, според мен, са някои разсъждения на В. Колевски за методите на реализма и романтизма, подкрепени с примери из творчеството на Пушкин и други автори. Според Васил Колевски „правдивостта на тия произведения (романтическите — П. Д.) се разкрива главно не в анализа на характерите на героите, а в техните идеи, които до голяма степен са израз на идеите на самия автор“ (36). „От примера с произведенията на Пушкин виждаме, че романтичното и реалистичното произведение са правдиви що се отнася до тяхната основна идеологическо-познавателна същност“ (37). Колевски съпоставя романтичните поеми на Пушкин и по-специално поемата „Цигани“ и романа „Евгени Онегин“, като дава една почти отрицателна оценка на поемата „Цигани“.

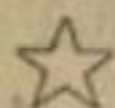
Струва ми се, че подходът на В. Колевски е по принцип неправилен. Той взема за критерий някои специфични особености на реалистичния метод (напр. „анализа на характерите“), за да оценява естетическата стойност на романтични произведения. При това той съпоставя роман с поема, жанровите особености на които изискват и специфична система от изобразително-изразителни средства. Никой не оспорва високите качества на реалистичния метод, но при оценката на другите методи ние трябва да пристъпваме исторически, т. е. да ги оценяваме не толкова чрез съпоставки със съвременни методи, колкото като рожба на епохата и като изискване на жанра. Не е вярно, че в произведенията на прогресивния романтизъм (аз имам предвид големите произведения) авторите давали външен израз на своите „идеи“. Ако беше така, романтизмът не би оставил естетически ценности. В големите, високохудожествени образци на романтическата литература намираме правдив израз не на никакви голи „идеи“, а на значителни силни човешки преживявания, страсти, стремежи, на силни конфликти, които са отражение на преживяванията, страстите, стремежите, конфликтите на епохата. По принцип не е правилно е да се смята, че романтиците не са прилагали „анализа на характерите“ само защото не са били дорасли до такива средства. Методът на романтизма е конкретно-исторически обусловен и „тежи“ в своята епоха, в своята сфера. Така стои въпросът по принцип, а това, че методът на реализма, а особено пък на социалистическия реализъм, има свои предимства, които го издигат над другите методи — това е пък друг въпрос, сравнително изяснен вече в нашата естетика и литературоведение.

Хубавата тенденция да се пишат теоретични естетически трудове, с които да се минава вече към конкретен анализ на съществуващите и потенциални естетически качества и особености на нашия метод, трябва да продължи. Тази е основата и за резултатна работа на нашето литературознание и литературна критика, които трябва да минат на ново, по-високо равнище.

На нашето литературознание предстои да продължи своята плодотворна работа по преоценката на литературното наследство върху основата на дълбоко и конкретно промислени теоретически принципи. С всякакъв догматизъм и схематизъм на литературно-историческите преценки трябва да бъде ликвидирано, като, разбира се, внимаваме формата на борба срещу тях да не ни се поднасят буржоазните естетски препоръки на либералистичното всеядство, на търпимостта към вредни и чужди теории, към упадъчни направления и произведения. Тук конкретният и дълбок марксистически идейно-естетически анализ ще бъде решаващ. Нашето литературоведение трябва да мине на по-висок етап, като не се задоволява, както се случва често, само с общ класово-исторически анализ, с общи констатации за тематичните особености на творбите, само със социологични паралели между отразявана действителност и творба. Трябва да се научим да разкриваме естетическото богатство на творбите от миналото. Това ще стане, когато се заостри вниманието и върху особеностите на творческата индивидуалност на художника, когато се разкрият и вътрешните интимни подбуди, обусловени от характера на таланта, от характера и темперамента на художника. Нашето литературно наследство е много богато на стилкови форми, в него има интересни и ярки течения, ние имаме талантлив, своеобразен, толкова различни един от друг представители на националната ни литература. Това богатство, това естетическо многообразие трябва да се разкрие, да се покаже. Само тогава то ще може да се използва пълноценно и от съвременните художници.

Огромно е значението на дълбоко и детайлно разработената естетическа теория за нашата критика, пред която стои трудната задача да преценява и осмисля пътя на съвременната ни социалистическо-реалистическа литература. От една страна първостепенен дълг на критиката ни е да оценява съществуващото, реалното богатство на литературата, да се ориентира проникновено и конкретно в създаденото от нашите писатели. Нашата критика би трябвало да покаже как върху основата на единния метод на социалистическия реализъм са се появили толкова различни един от друг художници, да характеризира техните стилкови особености, съществуващите стилкови направления. Тя трябва да умее смело да подкрепи и насърчи истинското новаторство в търсенето на нови форми, оригиналната изява на отделните таланти. Като прави своите преценки и анализи върху създаденото от нашите писатели, литературната ни критика трябва да умее да сочи пътя напред. Няма нищо по-вредно за критиката от рутинерството, от боязливото задоволяване с постигнатото, от самодоволните гръмки изявления за „сияйните върхове на социалистическия реализъм“. Сияйните върхове са високо. Методът е великолепен, той е с големи възможности, но цялата работа е там — възможностите да се превърнат в действителност. Критиката трябва да знае да сочи съвсем не леките пътища за превръщането на богатите потенциални възможности в ярки естетически факти.

Ето, за изпълнението на тези исторически задачи на нашето литературознание и на критиката ни задълбочената разработка на естетическата теория е от решаващо значение. Ние имаме сили. Ние вървим рамо до рамо, в братска близост със съветските теоретици, литературоведи и критици, които минаха в своята работа на ново равнище. Облегнати на техния богат опит, на мъдрата културна политика на нашата партия, на нашите великолепни традиции в тази област, на не малко постигнатото от нас през последните години ние трябва също да излезем на ново равнище в теоретическата работна съответстваща на равнището на общия висок подем по всички сектори на социалистическото строителство.



СТОЯН КАРОЛЕВ

ВЪПРОСИ НА НАШИЯ СЪВРЕМЕНЕН РОМАН

I

ОБЩИ ТЕНДЕНЦИИ НА РАЗВИТИЕТО

Подемът на нашата литература след народната победа е особено очевиден в развитието на романа. Мисля, че и най-критичните, дори скептично настроените литератори и читатели ще признаят успехите на романистите, макар постиженията да съжителствуват с голям брой обикновени и дори посредствени и слаби произведения. Би било истинско литературно чудо, ако повечето от излезлите над сто романа след Девети септември представляват значителни художествени явления. Силните, големите творби, разбира се, много по-малко, те не достигат и една десетица. И все пак заедно с хубавите, сполучливите ни дават право да говорим за възход на нашия съвременен роман. Защото в литературата съществува една такава малко печална закономерност: прекрасните или просто хубавите творби разцъфтяват сред много и много по-бледички или неугледни създания, които служат, според израза на Вазов, за тор на книжовната нива. С това аз не искам да оправдая издаването на редица съвсем сиви, бездарни съчинения, вина за което носят не толкова техните неумели, но енергични в известен смисъл създатели, колкото редакторите и художествените съвети при издателствата. Но все пак такива съчинения не преобладават, а във всяка литература излизат много произведения, които само частично задоволяват едни или други естетически потребности и играят непълноценна и нетрайна роля в художественото развитие. Те са преобладаващите и в съвременния роман. Но на техния фон се открояват истинските художествени постижения — жизнени, ярки, богати творби. Достатъчно е да се назоват имената на Георги Караславов, Димитър Талев, Емилиян Станев, Димитър Димов, Андрей Гуляшки и др., за да си спомним веднага за произведения, които са вълнували десетки хиляди читатели и бележат подема на съвременния български роман. Никога в капиталистическа България не са излизали за толкова кратко време толкова забележителни романи.

На какво се дължат тези постижения? Очевидно на отприщените, разгърнати се творчески сили, които намериха истински простор, широки хоризонти за изява в нашето социалистическо общество. Но защо успехите именно в романа са повече, отколкото, да кажем, в повестта и разказа? Защо преди всичко толкова видни белетристи, толкова много млади автори насочиха своите усилия предимно към романа? Като оставим настрана редица странични причини и съображения, несъмнено раздвижването и напредъкът на романа се обуславят преди всичко от главните задачи на художествената литература, поставени от общественото развитие.

Както е известно, романът има най-голям изобразителен обхват, може да отрази най-пълно сложни и противоречиви човешки взаимоотношения, да разкрие пред читателя широки панорами на обществения живот. Не случайно Тургенев нарича

романа изкуство на живота, история на живота. На тази мащабност, дори универсалност на художественото изображение в романа обръщат внимание и други класици на критическия реализъм, като например Балзак, а също и велики критици, като Белински, Чернишевски, Писарев. Така Белински изтъква, че романът е огледало на обществото, че главно в него се извършва „поетически анализ на обществения живот“, разкриват се „невидимите му основи“. Чрез романа обществото се запознава със себе си, извършва „велик акт на самосъзнаване“ („Русские писатели о литературном труде“, т. I, стр. 661, 662).

Тези големи изобразителни възможности на романа се коренят в неговите жанрови особености. Романът се числи към епоса, но той има повечето предимства и на лириката, и драмата. Дори, според думите на Белински, романът не е просто един от многото литературни жанрове, а „най-широк, всеобемащ род поезия“, в който „се съединяват всички други родове поезия“. Повествователната страна на изображението в него се съчетава с „лирично излияние на чувствата“ и с драматизъм в обрисовката на характерите (пак там, стр. 661).

Велики прозаисти като Гогол и Балзак наблягат върху драматическите особености и изобщо върху драматическия характер на съвременния им роман. И наистина романистите от деветнайсетия век, изобразявайки дълбоките противоречия на живота в капиталистическото общество, създават ярко драматични творби, усъвършенствуват средствата за постигане на такъв драматизъм — например диалога. А според съветския литературовед Днепров „в известен смисъл може да се твърди, че в романа диалогът е по-свободен от епически елемент, отколкото дори в драмата, тъй като повествованието предварително му разчиства път“ („Некоторые вопросы теории романа“, сп. „Звезда“ — 1956 г., кн. 9, стр. 161).

Но, разбира се, ако абсолютизираме драматическия характер на романа, както, струва ми се, прави Днепров, твърдейки, че епичното е само външна форма, обвивка, рискуваме да обедним този „най-широк род поезия“, да нивелираме различните му жанрови форми. Тъкмо защото романът от по-ново време съчетава в себе си епичното с драматичното и лиричното начало, той има особено голямо богатство от жанрови форми: едни повече спокойно-епични, повествователни, други по-драматични, трети по-лирични. Големите предимства на романа като „форма на поетическото творчество“ (Писарев) са именно в неговата жанрова многостранност, която дава възможност напълно да се обхване животът.

Отделните романисти изобразяват, естествено, живота според качествата на своя талант, на творческата си индивидуалност. Така че в творбите им намираме безкрайно различни съотношения и съчетания на епичното, драматичното и лиричното. Тази именно жанрова многостранност на романа дава пълен простор на таланта, на индивидуалното свособразие и пр. Тя, както отбелязва Белински, привлича писателите, увеличава постоянно броя на романистите.

Но жанровата многостранност на романа и улеснява, и затруднява писателите. Тя дава възможност за изява на художествената индивидуалност, но задължава към жизнена пълнота, към изобразително богатство. Колкото и да е например лиричен обликът на един роман, той не може да не бъде и епичен, ако става дума именно за сполучлив, ярък роман. Жанровите форми на романа не са абсолютно обособени, затворени в себе си, между тях няма пропасти. Романът задължава таланта към творчески размах, към широк изобразителен обхват. Несъмнено е, че големите романисти като Толстой или Балзак, или Шолохов владеят романа в неговото епично, драматично и лирично богатство. Но несъмнено е също така, че като запазва специфичните особености на епоса, романът на критическия и социалистическия реализъм придобива много по-драматичен характер в сравнение с образците на този род литература в миналото — например просветителския роман от XVIII век.

Тази мащабност, универсалност на изображението, жанровата многостранност са несъмнено много подходящи за разрешаването на онези централни художествени задачи, които животът постави пред българските писатели след социалистическата революция. Антифашистката борба на близкото минало вдъхновяваше не само лириците да възнеят подвизите на народните борци, които оросяваха с кръвта си поробената родина, не само драматурзите — да възкресят напрежението на борбата, но и особено романистите — да изобразят тази борба в нейната жизнена пълнота, да отразят в големи епически платна живота на народа, който най-после разби фашистките окови. Също така дълбоките социални преобразования след победата, пролетта, която заля страната със своите ссзежителни бури и сътресения, с избуялия навсякъде нов живот — и хубав, и напрегнат, и многолик — изискваха широта, мащабност, пълнота на художественото изображение.

Така, въпреки всички уговорки, които могат да се направят, именно обективните обществени и естетически потребности обусловиха преди всичко ускореното развитие на романа. В желанието си да обхванат големите обществени събития и проблеми, да отразят широкия размах на борбите и на съзидателния труд на народа мнозина автори се обърнаха към романа.

Зоркият и широк поглед за живота на обществото е необходим, разбира се, за всеки писател, но, струва ми се, че той е особено нужен за романиста, чийто творби не могат да бъдат камерни, каквато и да е жанровата им окраска. Упадъкът на съвременния буржоазен роман, кризата на романа като жанр, за която така много се говори и пише напоследък в редица капиталистически страни, се дължи преди всичко на развихрения индивидуализъм в западните литератури. Тази криза контрастира силно на подема, в който се намира романът в Съветския съюз, в социалистическите страни.

Романът е бил винаги най-здрава крепост на реализма тъкмо поради своите жанрови особености. Сега редица писатели в Западна Германия, Франция, Англия, Съединените щати и пр. са се заели да превземат тази крепост. Осъществявайки своите войнствени намерения, те всъщност разрушават романа като жанр, като род художествена литература. Разрушители, отрицатели, а не творци са тези вестители на „нови“ скрижали в романа. Не случайно във Франция писанията на една внушителна група от шумни радатели на „модерния“ роман са получили общото прозвище школа на отрицанието. Вътре в тази школа съществуват различни течения: „чист психологизъм“, „шозизъм“, „митологически реализъм“. Но крайният резултат от експериментите на техните представители е твърде сходен — разрушаване на романа, погубване на изкуството. И наистина, нима има особено значение дали писателят просто ще регистрира душевните преживявания, „психическия поток“ на някакъв безименен човек, без да подбира, без да се грижи нито за същественото, нито за индивидуалното, или ще фиксира вещите, външната видимост на нещата, отхвърляйки като излишен всякакъв стремеж да се разкрие нещо от тяхната същност, от техния смисъл, или пък ще гони да „улови“ някакви предвечни първооснови, които се намират извън явленията на действителността? Във всички случаи се разпада художественият образ, немислим извън типичните човешки характери и преживявания, извън художественото обобщение. Роман без замисъл, без характери, без сюжет, без обобщение, без мисъл. Такова е „откритието на модернистите“. Човекът в техните съчинения се превръща или в мъртва абстракция, в мъглявина, или в жалък робот, без ум и сърце.¹

Идейните основи на това „откритие“ са идеализмът, субективизмът, индивидуализмът. И в това отношение съвременните модернисти не са никак оригинални,

¹ Виж статията на С. Великовски „Разрушение романа“, „Иностранная литература“, 1959 г. кн. 1, стр. 175—185 и на Мико Николов — „Пътища и безпътища на модерния роман“, „Литературна мисъл“, 1959 г., кн. 2, стр. 9—30 и кн. 3, стр. 88—110.

те се родят кръвно със своите събратя от миналото, продължават техните гибелни за изкуството традиции. Наистина, както отбелязва С. Великовски в споменатата статия, съвременните войнстващи отрицатели на реализма обикновено нямат смелост да отхвърлят художественото познание. Но те тръбят за „чисто“, „незаинтересовано“ познание, което на практика се оказва пустота плюс изопачаване на живота, окарикатуряване на човека. Така романът от широка картина на обществения живот, на обществените нрави, стремежи и борби се превръща в бездушно или мрачно описание на първични инстинкти и нагони, на болнави и кошмарни психологически състояния, на мъртви вещи и пр. и пр. Наистина, каква разлика в сравнение с нашия съвременен роман, в чиито постижения художествено се оглеждат времето, епохата, пътят на народа към утрешния ден.

Разбира се, западните литератури не са пълновластно царство на модернистите. В тях творят талантиливи писатели-реалисти и по-специално забележителни романисти, чиито творби са съгрети от вдъхновения пламък на изкуството и се открояват ярко не само сред мъглявите и нескопосни писания на модернистите. Става дума освен за представители на социалистическия реализъм като Арагон, които все още не са много на брой, и за критически реалисти като Хемингуей, Колдуел, Ремарк, Моравия и др. Най-добрите произведения на тези ярки творци обогатяват някои страни на критическия реализъм като метод и направление. Те могат да бъдат в редица отношения и школа за художествено майсторство — като всяко талантиливо изкуство. И има писатели, например Павел Вежинов, които школуват у съвременни представители на критическия реализъм като Хемингуей. Трябва само да им се пожелае по-творческо школуване, за да не се засенчва националният облик на произведенията им. От такова пожелание се нуждаят особено някои млади белетристи, които твърде неумело, механически подражават на западни автори с гордото съзнание за новаторство. Тук играе роля не само степента и зрелостта на дарованието, а и отношението към творчеството на съвременните представители на критическия реализъм: абсолютизиране на новите черти, които те внасят в литературата и откъсване на новото от класиката, която някои смятат за остаряла.

Но класиката има свойството да не остарява и да не умира, да бъде вечно млада и безсмъртна. Без да се подценява ни най-малко опитът на големите представители на съвременния критически реализъм, все пак, струва ми се, че още по-голяма полза може да се извлече от школуването у класиците на деветнайсетия и началото на двайсетия век. Защото поради дълбоки обществени причини критическият реализъм на нашата съвременност е отстъпил по проникновеност и размах, по дълбочина на „поетическия анализ на обществото“ пред класическия критически реализъм. Мисля, че школуването на Емилиян Станев у Чехов, което се забелязва предимно в разказите му, или у Толстой, което се забелязва повече в романа му „Иван Кондарев“, е дало по-добри творчески резултати от въздействието на Хемингуей върху Павел Вежинов в повестта „Далеч от бреговете“. Разбира се, от съществено значение е и начинът, по който един автор се учи от творчеството на друг, но думата си казва и характерът на това творчество. Хемингуей е блестящ талант и при това има предимството на съвременника; школуването у него може да бъде в много отношения плодотворно, особено за отделни автори със сходно дарование. Но, общо взето, Толстой е несъмнено по-добра творческа школа. Ние можем да бъдем доволни, че за най-талантиливите съвременни романисти наследството на класиците е неизчерпаем извор на творческа поука и високи художествени стремежи.

Особено голямо значение има нашето, българското класическо наследство в развитието на съвременната ни литература и по-специално на белетристиката и романа. И това е напълно естествено. Националните традиции играят важна роля в развитието на всяка литература и който им обръща презрително гръб или къса с тях, подкопава почвата под собственото си творчество — дори ако е безспорно талант-

лив. И обратното: ако се зачитат, те помагат на авторите да намерят верния път към творческите успехи, да открият себе си, своето истинско вдъхновение. Несъмнено е например, че Елин Пелин и Йовков много помогнаха на Андрей Гуляшки в преодоляването на някои формалистични по същество залитания и увлечения, в поврата към по-ясно, по-осмислено и проникновено художествено изображение, който започна от „МТ Станция“ (1950 г.).

Всеки внимателен читател е забелязал колко много дължи Димитър Талев на плодотворната вазовска традиция. Вазов е помогнал на Талев да открие своя художествен свят. Такова е всяко истинско творческо въздействие — не хвърля сянка върху художествената индивидуалност, а спомага тя да се изяви най-пълно. В романите на Талев за Македония ние чувствуваме вазовската традиция в патриотичния патос, в широтата и националния облик на изображението. И същевременно тези произведения са напълно оригинални, талевски. В противен случай не биха имали и такава голяма художествена стойност.

Творческо е въздействието, което Талев е изпитал и от Шолохов. Ние долавяме това въздействие в начина, по който Талев изобразява героинката на епохата и по-специално героичния трагизъм. И пак — без да се засенчва никак специфичното, неповторимото у автора. При това Шолоховото въздействие е не само в изобразяването на героичното или трагичното. Авторът на „Тихият Дон“ е разширил творческия кръгзор на Талев, помогнал му е да види предимствата на социалистическия реализъм, да изживее идейно-художествените си заблуди, извисил е неговия талант, посочил му е трудния, но верен път към голямото изкуство.

Такова дълбоко, направляващо е изобщо въздействието на съветската литература върху литературата на освободената от фашизма България. До голяма степен именно благодарение на окрилящото въздействие на съветската литература нашата белетристика и по-специално романът вървят — въпреки всички отклонения — към все по-дълбоко разкриване закономерностите на общественото развитие, перспективите на бъдещето. В съвременния наш роман силно се проявява тенденцията към широко, мащабно, синтетично изображение на обществения живот чрез типични характери, в техните сложни и противоречиви взаимоотношения със средата. Несъмнено тази тенденция черпи много жизнени сокове от благотворното влияние на съветската литература. Усилията на романистите да проникнат в душата на „героя на нашето време“, комуниста, бореца и строителя, да изобразят най-съвременните и най-типичните хора на нашето общество се вдъхновяват от високите образци на съветската литература. Тези образци са школа за многообразно и целеустремено, дълбоко народно по съдържание и форма, партийно творчество. Те хвърлят светлина по неравния и стръмен път на социалистическия реализъм. Тази светлина е разсеяла много заблуди, разведрила е погледа на много автори, замъглен от разни упадъчни влияния.

Ако нашата класика изигра значителна роля за творческото съзряване на Гуляшки и преди всичко за избистрянето и оформяването на неговия стил, не по-маловажно е влиянието на съветската литература, която му помогна главно да изживее някои вредни, импресионистични уклони на своя метод. За идейното избистряне на белетриста несъмнено първостепенно е въздействието на съветската литература.

Още по-определено може да се каже това за идейното израстване на Павел Вежинов, който превъзмогна силни декадентски влияния благодарение на творческата школовка у съветските белетристи. Възходящият път, изминат от романа „Синият залез“ до военните повести и разкази и романа „Сухата равнина“ — каквито и недостатъци да откриваме в него — не е малък и той е осветен преди всичко именно от съветската литература.

Разбира се, с отделни примери, колкото и красноречиви да са те, не може да се освети ярко влиянието на съветската литература върху литературата на освободената от

фашизма България и по-специално върху романа. Приведените примери целят по-скоро да подсетят, да илюстрират една важна закономерност в нашето най-ново литературно развитие.

Но, естествено, не влиянията, дори най-творческите и благотворните, характеризират преди всичко развоя и облика на нашата литература, на съвременния роман. Основната, определящата роля се пада на новата обществена действителност. В нея трябва да се търси първоизточника на преобразованията, които настъпиха в литературата и намериха ярък израз и в романа, на кипежа, на устрема към непознати хоризонти, които обхванаха литературния живот, на новото в творчеството на българските писатели. Когато една литература отразява качествено нови обществени отношения, общество от по-висш тип, не може да не придобие новаторски черти. Разбира се, новото в живота не определя автоматически новото в литературата. За неговото изобразяване се изисква проникновен художествен поглед, творческо дръзновение, изнамиране на нови изобразителни средства и т. н. Художественото отражение е труден, сложен, неравномерен процес, големите творби не се раждат по някаква известна, установена закономерност, всеки по-висш етап от развитието на обществото не води неизбежно и веднага до появяването на по-големи художествени постижения. Общо взето най-високите образци на нашата класика все още се извисяват по художествено майсторство над съвременните художествени завоевания. И все пак несъмнено е, че нашата литература е в подем, че тя има новаторски черти, че ни открива, макар често с недостатъчна проникновеност и сила, нови естетически ценности. По-пряко или по-косвено, по-ярко или по-бледо съвременността си казва думата.

Нима като изобразяват, да кажем, живота в съвременното село, с преобразения бит, с коренно изменилите се взаимоотношения и форми на труда, нашите писатели не внасят нови черти в националната ни литература на селска тематика, която има такива могъщи представители в миналото? Наистина и най-талантливите ни белетристи са още далече от художественото съвършенство в най-хубавите творби на Елин Пелин или Йовков, но въпреки това те създават произведения, в които греят искрите на новото време и затова излъчват нова светлина.

Макар да се препъваме неведнъж в сурови или многословни сцени, ние четем с интерес произведения като романа „Своя земя“ на Стоян Даскалов, защото виждаме все пак жизнено изобразени нови явления в нашето село непосредствено след народната победа, трудните начални стъпки на първите кооперативни стопанства, в които кълни новото, за да даде в бъдеще хубави плодове. Нови конфликти, нови душевни драми по светлия, но мъчителен за мнозина селски труженици път от частнособственическото към социалистическото съзнание!

Нима не е съгрял от нова художествена светлина, въпреки едни или други недостатъци, романът на Андрей Гуляшки „МТ Станция“ — първото по-значително произведение за социалистическите преобразования в селото?

Всяко време си има своя героинка, своя красота. Героинката и красотата на нашето време са в осъществяването на социалистическия идеал. Една трудна, често мъчителна борба и все пак изпълнена с прекрасна мъжествена поезия. Черти от тази поезия е доловил и отразил Гуляшки в своя роман и затова от тази творба лъхна нещо ново в белетристиката. Наистина образът на главния герой Евстати не се отличава с жизнена пълнота, но в него греят лъчи от своеобразната, възвишаваща душата красота на неспокойните и непреклонни борци за идеала, на неуморните строители на социализма.

В щастието да работиш за общото благо, в радостта от осмисления трудов живот, с каквито и несгоди да е изпълнен той, има несъмнено много съвременна поезия. Тази поезия е одухотворила и образите на стария стругар чичо Марин и младия тракторист Мишка от Ведровската станция. Битието на чичо Марин и Мишка никак не е розово —

те работят в тежки условия, при съпротивата на председателя на стопанството, студуват в своята дървена барака, не си дояждат и все пак от тези герои лъха чудна жизнерадост, някакъв жизнен оптимизъм, който е по-силен от всичко, разпръсква всички мрачни облаци пред погледа им. Този оптимизъм извира от съзнанието им, че служат със скромните си сили на едно голямо народно дело. То разведрява лицата им, влива светлина в душите им и през най-мрачните дни.

Такива герои са характерни за нашата нова литература. И макар често обрисовката им да страда от сериозни недостатъци, тяхното появяване бележи една съществена тенденция в развитието на белетристиката и по-специално на романа. Нравствените достойнства на тези герои, новото им светоотношение се проявяват в цялото им поведение, но особено ярко — в работата им за народното благо, в техния дълбоко осмислен труд. Свободният социалистически труд, коренно различен от капиталистическия, все повече привличаше вниманието на писателите след социалистическата революция в желанието им да „уловят“ характерните черти на пълноценния за обществото съвременен човек.

Изобразяване на човека в неговия труд — тази литературна тенденция се роди от новия живот и затова, въпреки всички залитания, горчиви заблуди, криви тълкувания, схематични изображения и пр., живее и ще се развива. Ако трудът не се описва самоцелно, технологически и пр., ако се дирят вълненията, радостите, мъките, преживяванията на хората, т. е., ако се разкрива идейно психологическото му съдържание, той само ще помогне да се изгради художественият образ на твореца на живота, строителя на социализма.

Колко драми, колко душевни пориви, колко поезия има в труда! Да, жизнена поезия, макар нейната красота да не е засияла още както трябва в нашата литература. Неуспехите тук са много повече от успехите. Но все пак постижения, макар и частични, има. И то не само в поетическото, но и в прозаическото творчество, в романа. Ето в романа на Вежинов „Сухата равнина“ покрай умозрителните, нежизнени герои и сцени, покрай външните, лишени от истинско художествено съдържание „трудови“ картини, има и сцени, и герои, огрени от светлата поезия на труда. Свежа красота се излъчва например от образа на простия селски момък, копача Вандо — здрав, силен, със сини, детски чисти очи. Вандо не работи механически, макар трудът му да е съвсем „прост“, той влага душата си, изпитва сладостна омая, когато замахва с мотиката, жаден е да копае повече, да работи, да работи. . . Тази силна жажда на героя към дейност, мечтите му, вълненията му, когато се труди, допринасят много за характеристиката му и същевременно разкриват черти от облика на нашето време, което подхранва и окриля стремежа към труд, към деяния, към творчество в най-широкия смисъл на думата.

Още по-характерен герой е секретарят на Окръжния комитет на партията Коста Божилов — един от малкото по-жизнени образи на партийни ръководители в нашата литература. Може да се каже, че Коста Божилов е изобразен почти изключително в процеса на своя труд, на своята партийна работа. И в нея именно той проявява духовната си същност, индивидуалното си своеобразие и богатство. Но може би тук играе роля характерът на труда? Партийната работа е разнообразна, богата, творческа. И Павел Вежинов е успял да разкрие някои черти от нейната дълбоко човечна красота. Това му е помогнало да изобрази по-задълбочено своя герой, у когото простотата и непосредствеността в отношенията с хората се съчетават с широта на погледа, с тънък усет за човека. Несъмнено характерът на труда е от значение за художественото изображение. Но несъмнено е също така, че човешката душевност се разкрива повече или по-малко във всяка трудова дейност и затова трудът дава хубави възможности за художествената характеристика на героите. Впрочем този който спорен за някои въпрос е отдавна разрешен от световната и особено от съветската литература.

Трудът в наше време не е само източник на средства за прехрана, а и творчество — чрез него се **гради** ново общество, осъществява се един висш идеал. Разбира се, понякога трудът е все още твърде тежък и далеч не всички членове на нашето общество

съзнават и чувствуват по-непосредствено неговата огромна роля за живота в настоящето и бъдещето. Ето защо не всяка работа е съгрята от красотата на съзиждането, на творчеството, но във всяка се проявяват черти от характера, от душевността на хората, на вероятните литературни герои. А освен това красота на съзиждането, на творчеството съществува в труда на все повече хора и заслужава да бъде отразена в литературата. Но за това е необходимо преди всичко да се види в живота, да се почувствува дълбоко, да се осъзнае като ново явление в нашата обществена действителност. Очевидно не всички писатели виждат с достатъчна художествена проникновеност смисъла, красотата, жизнената романтика на социалистическия труд, но все пак, въпреки всички колебания, блуждения, неуспехи все повече творчески погледи се насочват към този художествен извор. И ако тази тенденция се развие действително с пълна сила, литературата и по-специално романът ще завоюват нови художествени ценности.

Главната задача на съвременния роман е да изобразява в широки платна живота и облика на нашето общество. Следователно той в никой случай не трябва да пренебрегва труда — основната област, в която се проявява в наши дни обществената същност на човека.

За да се вникне по-дълбоко в красотата и изобщо в обществения смисъл на труда е необходимо преди всичко будно гражданско чувство, необходимо е да чувствуваш непосредствено и силно радостта, щастието да живееш и работиш за народното благо. Ние основателно можем да искаме по-голям разцвет на тези, тъй да се каже, гражданско-естетически добродетели, но все пак радостно е, че те съществуват и се развиват. И това е закономерно, защото преди всичко обективните художествени потребности изискват тези добродетели да се развиват.

Защо например намери топъл прием сред читателите книгата на Лилиана Александрова „Има едно щастие“? Това произведение на младата авторка има съвсем очевидни и доста съществени недостатъци, които се свеждат главно до елементарност на психологическата характеристика, на цялостната обрисовка на героите, и изобщо — до еднообразие и непълнота на художественото изображение. И все пак тази своеобразна повествователно-лирична, „изповедна“ творба, написана във формата на дневник, достигна до сърцата на мнозина читатели, особено сред младежта. Защото в нея се разказва развълнувано за щастието да служиш на хората, да им отдадеш силите си, душата си, за да внесеш повече топлина в живота им. Книгата е пропита с вълненията на едно благородно сърце, в което бие ритъмът на нашето време, грее светлината на нашия идеал.

Съвременните по тема, по дух и поглед върху живота книги обръщат внимание на читателите, дори когато носят недъзите на литературна неопитност. Това е показателно за естетическите потребности на нашето време, които трябва да бъдат задоволявани все по-пълно. За тази цел е необходим преди всичко обществено отзивчив талант. Но и най-блестящото дарование ще изостане от времето, и най-остро чувство за съвременност ще се притъпи, ако писателят живее все в кабинетно осмотение. Големите литературни творби за едно общество се раждат чрез дълбоки прозрения в живота и душите на неговите представители, чрез вживяване в неговия дух, в неговия патос. Ето защо Партията така последователно и упорито подтиква, насочва писателите към непосредствено и углъбено изучаване на действителността, към здрави и постоянни връзки с трудовите хора, към активна обществена дейност. Ако Съюзът на писателите успее в усилията си да организира така своята работа според указанията на Партията, че централното в нея да бъде грижата за проникновено опознаване на нашата съвременност в нейното богатство и многообразие, ползата за литературата ще бъде неоценима. Именно големите преобразования, които социализмът носи в бита, в отношенията и психиката на хората, изискват повече отколкото през който и да е исторически период в миналото системно и задълбочено творческо изучаване на живота.

Но белези на новото носят не само онези произведения, в които се отразява съвременният живот. Обектът на изображение не е единствен извор на новаторските черти на съвременната ни литература. Тук не става дума само за това, че новото в изобразяваните явления, за да бъде действително ново в литературата, в художествените образи, трябва да бъде отразено правдиво, проникновено и изобщо талантливо. Касае се за характера, за типа на художественото обобщение, който може да има новаторски черти и когато авторът се обръща към един отминал живот, за подхода към действителността, за подбора и оценката на явленията. С други думи, касае се за художествения метод.

Докато в литературата преди народната победа методът на социалистическия реализъм се представяше само от едно направление — пролетарско-революционното, след социалистическата революция този тип метод постепенно стана господстващ и вече характеризира цялостния облик на художествената литература, каквито и да са отклоненията от него, колкото и големи да са недостатъците на художествените му възплъщания в творчеството на едни или други автори. Това не значи, че критическият реализъм не е имал и няма свои прояви в съвременната ни литература. Например за автори като Светослав Минков е трудно да се каже кога и доколко критико-реалистическият тип на художествено обобщение прераства в социалистическо-реалистически. Някои творби на талантливия сатирик не могат да бъдат причислени без насилване на истината нито към критическия, нито към социалистическия реализъм — такъв е общият им облик. Това може да звучи еретично за прекалено категоричните умове, но в литературата всъщност са чести „смесените“ явления през преходните периоди.

Оставям настрана въпроса, че в творчеството на отделните автори общите, типовите белези на метода се проявяват с твърде различна яркост, пълнота и сила. Тук е важно да се подчертае, че в освободената от фашизма България литературата съвсем закономерно се развива по пътя на социалистическия реализъм. Самата нова обществена действителност насочва писателите към този тип художествено обобщаване.

Разбира се, новият метод и неговите художествени резултати нито заличават „старите“ художествени завоевания, нито абсолютно им се противопоставят. Социалистическият реализъм продължава и развива в светлината на социалистическото отношение към живота най-добрите традиции на критическия реализъм.

Романистите и на критическия реализъм са се стремели да отразят обществените права и борби на своето време в широки и синтетични картини. Те са ни оставили прекрасни образци на творби, в които се оглежда ясно и високо художествено общественият живот, епохата. Тези постижения са възможни само при проникновено разкриване обществената същност на героите. Нашите съвременни романисти продължават тази традиция на критическия реализъм. Те се стараят да изобразяват човека именно като съвкупност от обществени отношения, според израза на Маркс, да разкриват дълбоко класовата му природа. В това отношение те се учат не само от класиката, а и от съветската литература, в постиженията на която особено ярко се открива обществената същност на героите. Към такова художествено изображение на човека задължава и вдъхновява и социалистическата идеология на съвременните романисти. Ето защо то се развива и укрепва въпреки всички уклони от натуралистически и психологизаторски характер.

Писателят социалистически реалист разкрива социалната природа на своите герои и в тяхното всекидневие, в бита им, в семейните им отношения, а не само в обществената им дейност. Ето например Кръстю Тошавров от романа „Обикновени хора“ на Караславов е представен почти изключително в семейната си среда, в отношенията си към жена си, децата си, бъдещия си зет. И все пак, дори когато не разговаря на политически теми, ние чувствуваме бедния селски труженик от онова време, в чиято душевност се отразява напрегнатата и тревожна обществена атмосфера, в чието съзнание войната, обществените катаклизми внасят и смут, и просветление.

За да бъдат героите пълноценни художествени типове, с ясно изразена класова и изобщо обществена природа, необходимо е те да разкриват пред читателите не само

сърцата, а и умовете си, т. е. не само своите настроения, чувства, страсти и пр., а и своите мисли, възгледи, идеи, своята философия. Класиците на критическия реализъм са ни оставили и в това отношение високи образци. Между тях изпъкват, разбира се, и редица герои на Толстой, въпреки известната теория на техния създател, че изкуството има за обект на изображение само чувствата. А има герои на критическия реализъм, като например Бенаси от „Селският лекар“ на Балзак, в характеристиката на които централно място заема изобразяването на идейния им живот, на общественно-политическите им, етически, философски и др. възгледи, на цялостния им мироглед. Следователно методът на критическия реализъм дава големи възможности за проникване в идейния свят на героите, за художествено възпроизвеждане на тяхната мисъл. И класиците на критическия реализъм добре са използвали тези възможности, създали са ярки герои не само по чувства и страсти, а и по мисъл, по идеен поглед върху живота.

И все пак представителите на социалистическия реализъм имат известно предимство в изобразяването на мисловността и идеологията на хората. Това предимство им дава научният, марксистически мироглед, чийто лъчи могат да осветлят и най-тъмните ъгли в умовете на героите, да „дешифрират“ заплетените им мисли, да открият ясно класовата природа на идеологията им, колкото и завоалирана да е тя.

Пресилено ще е ако кажем, че нашите съвременни романисти използват както трябва тези предимства на социалистическия реализъм. Но характерен е все пак стремежът на повечето от тях да разкриват мисловния свят на своите герои. И успехи имаме, макар и все още не много. Особено изпъква постигнатото от Емилиян Станев в неговия първи роман „Иван Кондарев“.

Като високоталантлив писател Емилиян Станев е проникновен сърцевед — дори когато е писал за животни. Не интересната случка привлича главно вниманието му, а човешката душевност. Творчеството му е страстен и углъбен стремеж към разкриване на нейните тайни, на нейните истини. Емилиян Станев винаги е бил неспокоен, мислещ автор, устремен към изворите на красотата в човешката душа, в природата, в обществото. Но в своя роман той е разширил своите творчески дирения, повече и по-дълбоко от преди изобразява идейния живот на героите, движението, полетите, паденията на тяхната мисъл. Този засилен интерес към идеалите на героите, към жизнената им философия, е, струва ми се, естествено следствие от стремежа на писателя да изобрази правдиво и широко — разбира се, в границите и в аспекта на своя замисъл — обществения живот у нас след Първата световна война, в навечерието на Септемврийското въстание. Това изображение би било половинчато, ако авторът пренебрегне или омаловажи идейната страна на класовите сблъсъци и борби.

Емилиян Станев разкрива веруюто, идеала, „правдата“ на всички свои герои — и на анархиста Анастаси, и на фашистувания следовател Христатиев, и на влюбения в земята, с чиста и консервативна същевременно душевност Костадин Джупуна, и на комуниста Иван Кондарев, дори на такива епизодични фигури като полицейския пристав Пармаков, който също има свои разбирания за пътя на народа и величието на България. Белетристът не ни поднася своя идеал наготово, той ни въвежда в идейния свят на своите разнообразни, релефно и проникновено обрисувани герои, типични представители на една или друга класа и среда, за да видим нагледно чия „правда“ е истинската, голямата, историческата, в която се оглежда бъдещето на народа. Дори идеала на Иван Кондарев, най-близък до прогресивното развитие на епохата, Емилиян Станев не ни представя в завършен вид, за да изтъкне по-очевидно неговата правота. Не, той предпочита да проследява сложния, труден, изпъстрен с подеми и падения път на главния герой, който мъчително, с наранена душа изживява, като мнозина други прогресивни младежи от онова време, своите дребнобуржоазни идеалистически, утопически и др. илюзии, докато пред погледа му започва да се разкрива истината за общественото развитие. В излязлата първа част на романа Иван Кондарев не достига напълно до тази истина, в съзнанието му има още много противоречия, етичната проблема за него още

не е разрешена след рухването на старите кумири, отношението му към народа също така не е още напълно изяснено и пр. И все пак се чувства огромната жизнена сила на неговия идеал. Мъчителният път към него не затъмнява, а осветлява предимството му пред другите, преодолените и отхвърлените.

Наистина, читателят желае повече яснота в изобразяването на душевността и по-специално на мисловността на Иван Кондарев, чийто образ доста отстъпва по жизненост и яркост на много други образи в романа. В обрисовката на този централен по замисъл на автора герой се чувства на редица места една умозрителна сложност, липсва художествената непосредственост, с която са обрисувани например Костадин или Манол Джупунови. Вярно е, че самата душевност на героя е сложна, идейният му път е противоречив, но художественото изображение при всички случаи трябва да бъде ясно, жизнено, цялостно, каквито и отразени от живота противоречия да съдържа.

И все пак, въпреки тези недостатъци, образът на Иван Кондарев се извисява много над редица и редица невзрачни образи на комунисти в нашата съвременна литература, с шаблонна, нетворческа мисъл, с беден душевен живот. За разлика от мнозина други романисти Емилиян Станев е тръгнал по верен път в психологическата характеристика на своя централен герой-комунист и по-специално в изображението на неговата мисловност. Впрочем насоката е вярна в обрисовката на всички герои, повечето от които по яркост и завършеност се нареждат между най-големите постижения на съвременната ни белетристика.

Стремежът на романистите да разкриват пълно обществената природа на човека, да проникват все по-всестранно и дълбоко в обществения живот доведе до бързото развитие у нас на многоплановия роман: с редица сюжетни линии, с много герои, с широк изобразителен обхват. Наистина, и многоплановият роман не е изобретение на нашата съвременна литература, нито пък и изобщо на социалистическата литература. Класиците на критическия реализъм прекрасно са познавали и владели тази най-богата и сложна жанрова форма на романа. И все пак несъмнено е, че в по-ново време, особено в литературите на социалистическите страни, по-често се явяват многопланови романи. Те станаха преобладаващи. Корените на този бурен растеж на многоплановия роман трябва да се търсят във все по-тесните връзки на човека в социалистическите страни със средата, с обществото, в новите взаимоотношения, в колективните трудови форми и пр. В статията си „Работата на писателя“ Еренбург пише: „Романът през деветнайсетия век е предимно индивидуален или семеен: авторът групира лицата около един или няколко герои. Сега общественият живот все повече навлиза в частния живот на човека; романът дори психологическият, е немислим без изобразяването на значителен брой хора, с които се среща героят или — героите. Това неизбежно се отразява върху композицията“ („Знамя“, 1955 г., кн. 10, стр. 177).

Обществената природа на човека най-ярко се проявява и разцъфтява именно в социалистическото общество. А това дава дълбоки отражения в творчеството на романистите — дори когато те се обръщат към миналото. Ето защо „индивидуалният роман“, според израза на Еренбург, отстъпва на заден план. Развитието на съветската литература доказва, че без да се заличават жанровите форми на романа, без да се намалява, общо взето, тяхното разнообразие, все повече се преодолява жанровата затвореност, ограниченост, закостенялост. Подобен процес се забелязва и в нашата литература. Едва ли можем да посочим у нас през последните няколко години един напълно любовен или семеен роман. Разбира се, и в миналото не е съществувала абсолютна жанрова „чистота“, защото романът като жанр или по-скоро като род литература има именно „свойството“ да отразява широко и многостранно живота. Но докато в миналото, особено у буржоазните романисти, съществуваша стесняващи, ограничаващи възможностите на романа тенденции, сега очевидно се налага, печели победи тенденцията към разширяване изобразителния обхват на романа.

Колко многостранно се изобразява животът с неговите нрави, борби, идеали например в романите на Димитър Талев за Македония, в „Обикновени хора“ на Караславов, в „Иван Кондарев“ на Емилиян Станев, в поредицата романи на Гьончо Белев „Случки из живота на Минко Минин“, в „Тютюн“ на Димитър Димов и пр. и пр. Каква богата галерия има в тези произведения от най-разнообразни герои, представители на различни класи, прослойки, съсловия! Какъв пъстър, многолик, развълнуван свят! За да се отрази неговото богатство се изискват наистина много широки платна. Не случайно ясно се набелязва тедненцията към романи-епопеи, към поредица от свързани помежду си творби. Този стремеж към епическа широта е закономерен за нашето време с неговия изключителен исторически размах.

Но епическата широта може да се постигне на много по-малко страници, отколкото обикновено изписват повечето наши романисти. Многоплановият роман също не търпи многословие, разлатост, излишно описателство. А дори и повърхностният поглед може да открие всевъзможни разточителства и излишества в много съвременни романи. Някъде те са съвсем драстични — като във втората и третата книга на „Път“ от Стоян Даскалов. Закономерният и хубав стремеж към широк изобразителен обхват не трябва да се обръща в недомислено безкрайно описателство, в трилогомания.

В пълноценния многопланов роман има, разбира се, много герои, но те са обединени около осъществяването на една главна, дълбоко промислена художествена идея и са жизнени, ярко индивидуализирани. Художествена широта и пълнота в изобразяването на обществения живот не може да се получи и с огромен брой герои, описани на хиляди страници, ако съществуването на всички тези герои не е художествено целенасочено и осмислено и ако обрисовката им е бледа, невзрачна. Многообразието на живота може да се отрази само с целенасочено художествено изображение и с пълнокръвни характери. Масовите сцени, дори когато са сполучливи, изпълнени с живот, не могат да компенсират липсата на ярки и типични индивидуалности.

Съвременният многопланов роман, в който човек се изобразява в неговите многостранни връзки с обществената среда, изисква напълно логично да се отдели повече внимание на масовите сцени. Ето защо и нашите романисти често прибягват към тях. Тук, разбира се, думата си казва и творческата индивидуалност. Има писатели, например Димитър Ангелов, на които масовите сцени се удават — описват ги леко и свежо. Не случайно романът „На живот и смърт“ е изпъстрен с толкова много масови сцени. Те са обусловени не само от обекта на изображение, а и от художествените предразположения на белетриста. Такива предразположения има и Камен Калчев. Те се разкриват убедително в раздвижените и национално обогатени масови сцени и в „На границата“, и в „Семейството на тъкачите“. Разбира се, тези достойнства и на двамата автори не компенсират недостатъците им в индивидуализацията на героите, по-специално в психологическия рисунок, но те са в хармония и с обекта на изображение, и с една от характерните тенденции в развитието на съвременния роман. Тази тенденция се проявява дори у белетристи като Емилиян Станев, у когото в миналото не можеше да се види никаква по-определена склонност към масови сцени — сякаш те не влизаха в натюрела на писателя. Но натюрелът на талантливия писател винаги се оказва по-широк, отколкото може да се съди по даден период от неговото развитие и не остава глух за гласа на съвременността.

Този глас зове нашите романисти към разширяване кръга на изобразяваните герои и същевременно към все по-дълбоко вникване в душата на обикновените трудови хора, които творят историческия живот на нацията. Произведения като романите на Караславов и Талев доказват колко красота крият в себе си чувствата, мислите, стремежите на обикновените хора, какви светли извори на живот и поезия бликат в техните души. Като четем например „Обикновени хора“ на Караславов, особено първата част, пред нас се разкрива душевното богатство на бедните отрудени хора, тяхната житейска мъдрост, техният ведър, бистър ум, здравият им морал, несломимата им от негодите и бурите на живота духовна сила. В това отношение белетристът продължава традициите на класици

като Елин Пелин, но същевременно в неговото изображение на народната душевност има и нещо ново — не само в индивидуалната обогрeност, абсолютно необходима за изкуството, но и в подстъпа, в художественото обобщение. Караславов изобразява народната душевност в по-тясна връзка с духа на времето, с обществената атмосфера. Той проследява еволюцията на тази душевност на ляво, революционизирането ѝ от събитията на епохата, съзряването на бъдещите социални бури в сърцата на обикновените хора.

В нашия съвременен роман все повече изпъква на преден план ролята на народните маси в историята. Наистина успехите и в това отношение са главно в някои произведения за борбите на народа от миналото, а не за съзидателните му дела в настоящето, но тези успехи са характерни за развитието на многоплановия роман с широко изображение на обществения живот.

Какъв могъщ ръст изправя например народът в романите на Димитър Талев за Македония — „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“! Без да идеализира и най-малко народните маси, без да тушира тежките наслоения в техните души от тъмните векове на робството, писателят е разкрил силата, мощта на народния дух, мъжествената му красота, непресъхващата му като водите на безбрежно море енергия. Народът в романите на Талев е изобразен наистина като творец на историята, а неговите водачи, активните исторически личности, въпреки някои отделни недостатъци — като изразители на стремежите и идеалите му. Тези най-ярки носители на прогресивните обществени тенденции черпят своя устрем за големи дела, за подвизи именно от здравите си връзки с народа, от пълните с живот, с приказна сила и енергия народни дълбини.

В литературата на социалистическия реализъм по нов начин се изобразяват отношенията между народните маси и историческите личности. И може да се каже, че новото особено пълно се проявява в романа, който има най-големи възможности да обхване широко живота, обществените нрави и борби. Това се потвърждава и от нашето литературно развитие. Именно романистите създадоха творби, които много допринесоха за новия облик на съвременната ни литература.

Една от най-характерните черти на тази литература е перспективността на художественото изображение. Методът на социалистическия реализъм дава най-големи възможности да се прониква в тенденциите на историческото развитие, да се разкриват тези тенденции ясно и задълбочено, да се долавя историческата перспектива.

Разбира се, би било груба вулгаризация да се отрича каквато и да е перспективност в творчеството на критическите реалисти. Талантливите, големите представители на критическия реализъм съвсем не са обръщали гръб на историята. Та нали те в много и много прекрасни творби са отразили загниването, израждането на капиталистическото общество! А това е характерна тенденция, важна закономерност на общественото развитие. Следователно критическите реалисти също виждат и отразяват черти на бъдещето. Не случайно Балзак казва: „Книгата е жизнеспособна само ако нейният дух е устремен в бъдещето“. (Собрание сочинений в петнадцати томах, Москва, 1955, т. 15, стр. 248).

Но макар да отразяват дълбоко правдиво загниването на капиталистическото общество, критическите реалисти не виждат силите, които ще обновят живота на човечеството. А доколкото някои ги виждат, не успяват да разкрият напълно тяхната истинска мощ, великата им мисия. Все пак дори за гениалните критически реалисти някои хоризонти на бъдещето са затъмнени. Само социалистическия реализъм успява да отрази последователно правдиво и проникновено историческото развитие към социализъм. Историзмът като принцип и характерен белег на реалистическото художествено изображение достига най-високо развитие, придобива особено дълбок смисъл именно в литературата на социалистическия реализъм. Това е висш тип осъзнат историзъм, който е възможен само в творчеството на писатели с марксистически поглед върху общественото развитие. Марксизмът дава ключа за разбиране на обществения живот и за онези писатели, които имат силен талант за художествено отразяване на обществото чрез образи,

чрез типични характери, рухват всички прегради към „тайните“ на общественото развитие, към най-дълбокия смисъл на обществените явления.

С историзъм, с перспективност на изображението се характеризират всички значителни или сравнително по-сполучливи романи в съвременната ни литература, независимо от това дали изобразяват един по-отдавна отминал живот, като поредицата романи на Димитър Талев, Гьончо Белев, Георги Караславов, като „Иван Кондарев“ на Емилиан Станев и „Септемврийци“ на Емил Коралов, или възкресяват художествено живота и обществените борби в нашата страна от по-близкото минало, като „Тютюн“ на Димитър Димов, „На живот и смърт“ от Димитър Ангелов, „Зазоряване“ от Людмил Стоянов, „Краят на Делиите“ от Емил Манов, или темите им са почерпани от нашата съвременност, като „Ведрово“ на Андрей Гуляшки, „Своя земя“ и „Мелницата Липовански“ на Стоян Даскалов, „На границата“ и „Семейството на тъкачите“ на Камен Калчев и пр. Разбира се, силата и яркостта на образите в тези творби са твърде различни, различията в стойността на художественото изображение понякога са много големи, но във всички тях, както и в редица неспоменати произведения, прозират повече или по-малко тенденциите на историческото развитие.

Социалистическият реалист така рисува обществото, че пред читателя не само се разкриват връзките на настоящето с миналото, но се и очертават контурите на бъдещето. В правдивите романи за нашата съвременност, като „Ведрово“ на Гуляшки или „Мелницата Липовански“ на Даскалов бъдещето присъствува не във вид на розова светлина, която залива настоящето и заличава с блясъка си неговите контури, както се случва в безконфликтните съчинения, а във вярното осветление на обществените тенденции, на посоката, в която се развиват жизнените явления. Наистина, ние все още очакваме онези големи епически платна за новия живот у нас, в които най-хармонично ще се съчетават дълбоката съвременност на изображението с проникновената устремност към бъдещето, но социалистическият историзъм в художественото отразяване на обществения живот изпъква несъмнено все повече като характерна черта в развитието на нашия роман.

В този именно историзъм, в перспективността на художественото отражение са най-дълбоките извори на оптимизма в съвременната ни литература. Щом основната тенденция на общественото развитие е в хармония с гражданския идеал на писателя, очевидно художественият поглед на такъв писател ще бъде ведър, творбите му ще бъдат оптимистични в най-дълбокия смисъл на тази дума. Оптимизмът на съвременната ни литература е исторически. Той произтича от погледа на художника върху развитието на обществото, върху историята и съвсем не изключва възсъздаването на трагичното в живота, трагедийното художествено изображение. С какъв дълбок трагизъм са пропити например романите на Талев за Македония! Белетристът има ярък трагически талант, който се е разгърнал с цялата си сила в изобразяването на живота, неволите, тежките борби на поробен народ. Малко страници в нашата национална литература могат да съперничат по трагичната си сила на редица картини и сцени от „Железният светилник“, „Преспанските камбани“, „Илинден“. И все пак тези произведения са оптимистични, а не песимистични именно поради перспективността на повествованието. Въпреки че бленуваната свобода не настъпва и въстанието е удавено в кръв, у читателя не остава чувство на потиснатост и безизходност. Авторът така е изобразил народа, така дълбоко е разкрил несломимата сила на духа му, героизма му, че неговата трагедия, колкото и дълбоко да ни вълнува и покъртва, не навява униние. Такъв народ не може да бъде вечно роб, той ще строши веригите, бъдещето е негово. Ние чувстваме това бъдеще и в настоящето, въпреки робския задух, въпреки страданията и ужасите. Каква разлика в сравнение с ранната трилогия на Талев „Усилни години“, с нейната безперспективност, с мрачното чувство на безизходица, което буди у читателя крайт. Тук трагизмът е песимистичен, а в новите творби на писателя — опти-

мистичен. Оптимистичен трагизъм, оптимистична трагедия! За ухото на буржоазния естет тези понятия звучат безсмислено, нелепо, а всъщност те съдържат дълбок житейски и философски смисъл! Те са рождба на социалистическата литература.

Социалистическата литература възпитава борци за социална правда и строители на нов живот. Ето защо тя набляга особено на борческото и съзидателното у хората. Това не е ограниченост на художествения поглед, защото в талантливите творби на социалистическия реализъм не се пренебрегват никакви страни на човешката личност, а целенасоченост на художественото изображение, чиято емоционална гама може и трябва да бъде богата. Романът има най-големи възможности да отразява широко и задълбочено многообразието на живота, неговата удивителна пъстрота и многоликост. Но художественото познание за живота, което той ни дава, би било недостатъчно действено без целенасоченост на повествованието. В най-добрите съвременни български романи художественото изображение е многообразно, богато и същевременно целенасочено, устремено напред. А щом е устремено напред, то е и оптимистично, борческо. В такива творби има хармония между художествено познание и естетическо въздействие.

Разбира се, тази хармония не е постигната в много романи, защото големите творби не се явяват често. А освен това след народната победа партийната целенасоченост на художественото изображение трябваше да се бори със силни буржоазни влияния. Непосредствено след Девети септември върху романа, както и върху цялата литература, тежеше силно буржоазното наследство и даваше отражения върху произведенията на мнозина автори. Наистина, общият облик на литературата се очертаваше преди всичко от реалистичните творби, които преобладаваха, но се явяваха и доста произведения с всевъзможни консервативни и упадъчни черти и тенденции или дори напълно порочни и реакционни. В литературата се водеше борба и тя намираше ярък израз и в романа. Достатъчно е например да се хвърли един по-общ поглед върху романите, излезли през първите три-четири години след социалистическата революция, за да се види ясно тази борба на реализма с различните видове упадъчни прояви. Тогава се появяват романи като „Нови хора“ от Гьончо Белев, „Осъдени души“ от Димитър Димов, „Път“ (кн. I) от Стоян Даскалов, „Зазоряване“ от Людмил Стоянов, „Септемврийци“ от Емил Коралов, „Шестимата“ от Никола Маринов, „Водителят“ и „Животът на Петър Дашев“ от Крум Велков, „По стръмнините“ от Харалан Русев, „Драва тече през славянски земи“ от Иван Мартинов, които бележат основната насока в развитието на нашия нов роман. Наистина, художествената стойност на тези произведения е твърде различна, достоинства на някои от тях са повече от скромни, преценени особено с днешния, по-висок критерий, но има и творби, които представляват несъмнени реалистични завоевания, въпреки всички свои несъвършенства. Ние основателно можем да посочим например едни или други недостатъци в „Нови хора“ на Гьончо Белев: фрагментарност, дори на места анекдотичност на повествованието, недостатъчна осмисленост на редица „случки“, непълнота в обрисовката на не малко герои, но все пак книгата ни дава широка и пъстра, емоционално съгрята, често живописна картина на живота в провинциалния еснафски градец в началото на века. Авторът е успял да изобрази в непосредствена художествена форма важни обществени явления — бруталното настъпление на капитализма, ранните кълнове на социалистическото движение, появяването на „новите хора“. Чиста душевна светлина излъчват тези първи представители на големия идеал, въпреки че във възгледите им има още много наивност, просветителство, абстрактен хуманизъм. Белетристът е разкрил художествено някои черти от големите истини за живота, за общественото развитие. В книгата му се чувствува духът на онази епоха, специфичната атмосфера в живота на тогавашния малък провинциален градец, който променя своя облик под натиска на противоположни сили.

Или да вземем едно произведение твърде различно от „Нови хора“ по своето художествено своеобразие — „Осъдени души“ от Димитър Димов. Въпреки някои влияния на буржоазния психологически роман, „Осъдени души“, общо взето, е ярка реалистична творба, в която с голямо художествено проникновение се разглежда един жесток, гнил и душен свят. Книгата е пропитана с дълбок драматизъм, изобличението на „осъдените души“ се извършва с психологическа проникателност. И макар силите на новото, на прогреса да са обрисувани бегло, макар те да претърпяват поражение, ние чувствуваме, че бъдещето е тяхно: така дълбоко ни е убедил авторът чрез характеристиката на своите отрицателни герои в разрухата, в неизбежната гибел на стария свят. Димов е постигнал по художествен път, чрез силни и оригинални образи, историческа перспективност на изображението, отишъл е далече напред от първото си произведение, романа „Поручик Бенц“, излязъл през 1938 година.

Следователно още в първата година след народната победа нашият роман бележи безспорни успехи, развивайки се по реалистичен път. Появяват се разнообразни по художествения си облик, по жанрови форми и стил творби. Тъй като няма място за много примери, ще посоча още един — книга първа от романа „Път“ на Даскалов, излязла също през 1945 г. В този още сравнително скромен по обем том на разрасналата се по-късно до огромни размери трилогия Даскалов проявява едни от най-хубавите си качества на белетрист — жизненост, непосредственост, живописност на рисунъка при по-голяма осмисленост и обобщеност в сравнение с по-късните томовете. Образите на героите са живи, въпреки липсата на психологическа вгълбеност и известна елементарност на обрисовката. Именно тук, в първия том главният положителен герой Гарчо ни се представя в по-симпатична светлина, като по-цялостен образ, създаден с повече художествена мярка. Ето защо критиката още тогава прецени книгата като постижение на нашия съвременен роман.

„Нови хора“, „Осъдени души“, „Път“ — три, съвсем различни романи по обект и начин на изображение, по стил и патос и все пак сходни по историческата си перспективност, по проникване в тенденциите на историческото развитие. Такива романи са красноречиво доказателство, че още в първите години след социалистическата революция се очертава подем в развитието на романа, който продължава и през следващите години, въпреки цялата неравномерност на литературния процес. И все пак през този ранен период са още твърде силни разнородните упадъчни буржоазни влияния и тенденции, намерили израз в творчеството и на автори като Константин Петканов и Боян Болгар, и дори на писатели-комунисти като Андрей Гуляшки и Павел Вежинов.

До какво главно се свеждат тези упадъчни прояви? До субективизъм и индивидуализъм на художественото изображение с техните твърде различни форми или до обективизъм и „надпартийност“ — също с разнообразни форми и нюанси. Резултатите от тези две главни отрицателни тенденции, които понякога своеобразно се преплитат, са всъщност твърде сходни по характер. Степените на художествените поражения, естествено, съвсем не са еднакви, защото тези вредни тенденции се проявяват с различна сила у отделните автори.

Ярък пример на субективизъм в художественото изображение, на погрешна, назадничава тенденциозност представлява романът на Константин Петканов „Белите извори“, излязъл през 1946 г. Сюжетът на романа е взет от времето около Първата световна война, героите са предимно селяни и интелегенти. Но тези герои живеят сякаш извън времето, извън конкретно-историческата обстановка. В техните образи липсва и социална обусловеност и национален колорит. Това не са български селяни и интелегенти от определен исторически период, а мъртви абстракции, възпеления на една погрешна религиозно-мистична тенденция за непротивене на злото, за някакъв индивидуалистичен хуманизъм, който може да бъде от полза само на тъмните обществени сили. Както изтъкна още тогава критиката (Пенчо Данчев), пропадта

между обективната правда на живота и основната тенденция на произведението е умъртвила образите. И другояче не може и да бъде, щом авторът е заставен от своя замисъл да възвеличава герои, към които трябва да се отнася критически, и да рисува в отрицателна светлина представителите на прогресивните сили. Следователно в този роман, който не е по ръста на автора на „Морава звезда кървава“, има и по-преки вредни политически тенденции, които по-късно напълно се преодоляват от литературното развитие, стават невъзможни.

Ако в „Белите извори“ се хвърля в очи преди всичко субективизмът на повествованието, в романа на Боян Болгар „Подялба на щастието“, излязъл също през 1946 г. правят впечатление главно обективизмът и релативизмът на изображението. Болгар не иска да взема ничия страна, старее се да изобразява жизнените явления, героите, без да ги преценява, без да произнася присъда над тях — всеки е прав за себе си, всеки си има своя истина, няма по-големи, по-общовалидни истини. Наистина, на отделни места белетристът извява някакво свое отношение, но декларативно, общо, а в самото художествено изображение, в начина, по който са обрисувани героите оценка обикновено няма. Липсва и художествена цел на повествованието, замисълът на автора е съвсем неясен. Читателят само чувства, че романистът се старее да изобразява живота образно, красиво. Но дълбоката красота в изкуството е немислима, без да се разкрива смисълът на изобразяваните явления. А смисълът убягва от погледа на автора, защото обективизмът прави смътна разликата между съществено и мало-важно, между закономерно и случайно и т. н. Романистът се плъзга по видимото, мислейки, че е напълно обективен. Но няма ли обективен този, който не разкрива жизнената правда? Не, той е твърде субективен, дори ако не съзнава това. Така се е случило и в романа на Болгар. Положителните герои са принизени, често съвсем опетнени, отрицателните — разкрасени. Общо взето образите и на едните, и на другите, са художествено неясни, противоречиви, въпреки че отделни сцени и преживявания са изобразени с художествен усет и литературна култура. Авторът има способност да вижда индивидуалното, но не търси трайното в човешката личност, не долавя дори относителната „истина“ на всеки герой. От човека всичко може да се очаква — такава „максима“ се разкрива пред читателя, като чете романа. Няма нищо трайно, установено в поведението на хората, всеки момент те могат да ни поднесат най-различни изненади. Разбира се, изненадите са възможни, човешката душа е многостранна, но все пак всяка индивидуалност си има свои характерни черти, своя духовна същност, която трябва да се търси и художествено разкрива. Щом работата на писателя се сведе до описание само на моментното и видимото, и при най-голямо желание за обективност и многостранност се получава повърхностно и тенденциозно в лошия смисъл на думата художествено изображение поради пренебрегване и накърняване на дълбоката жизнена правда.

Не случайно в романа на Болгар също така не се чувства ни най-малко обществената атмосфера, сякаш сюжетът се развива извън времето. Причината не е толкова в характера на сюжета — в любовния и семеен живот на човека също се отразява духът на времето, — колкото в подхода на автора към жизнените явления, в начина на изображение.

Буржоазните влияния в литературата непосредствено след Девети септември приемат най-различни форми, някои от които сега са почти напълно изчезнали. Въпреки че все още излизат много слаби и сиви съчинения, днес едва ли може да се появи роман като „Орел в клетка“ (1947 г.) на Панчо Михайлов — съчетание на блудкав мелодраматизъм с „ефектна“ порнография.

Впрочем за такива съчинения не заслужава и да се говори. Но нужно е да се отбележи, че в някои тогавашни произведения и на писатели-комунисти се чувства доста силно влияние на упадъчната буржоазна литература. Типичен в това отношение

е романът на Павел Вежинов „Синият залез“, който се появява през 1947 г. Вежинов е искал да изобрази залеза на буржоазията, на нейния прогнил свят. Но поради недостатъци в метода и стила неговото изобличение е твърде бледо и хилаво, а не рядко съвсем изчезва, претопява се в някакво самоцелно описание на един покварен, но и примамливо печален и тайнствен свят. Авторът сякаш сам потъва в този свят, чиято мрачна сянка ляга върху романа му. Повествованието е безперспективно като живота на героите, просмукано е с декадентски оцветен песимизъм. И тук почти никакво отражение на обществената атмосфера, макар събитията да се развиват в напрегнато време — в навечерието на Втората световна война. Вместо сатирично-изобличително изображение на буржоазния хайлайф, на социалната му природа, на мястото и ролята му в обществения живот — криминално-мелодраматични истории, смесица от сантиментализъм и еротика, от самоцелен психологизъм и натурализъм, книжно и често направо фалшиво съчинителство, което ужасно доскучава въпреки всички криминално-психологически ефекти.

Следователно художествената идейност на романа, която произтича от образите, общо взето, не е нито ярка, нито прогресивна, въпреки несъмнено правилните общественно-политически позиции на автора, които прозират тук-там в повествованието. У Вежинов през онзи период има противоречие между политически възгледи и непосредствено възприемане и отражение на живота, създадено до голяма степен именно под влияние на западната упадъчна литература.

Такова противоречие е характерно и за редица други писатели през онзи период. Между тях има и автори като Арманд Барух, които са вземали активно участие в антифашистката борба. Малко странно е на пръв поглед, че когато се е заел да изобрази в романа си „Съдбоносна есен“ (1949 г.) острите класови сблъсъци в началото на войната, Барух изпада често в литературщина и дори във фалш. Но това е естествено следствие от дълбоките недостатъци в начина на художествено изображение, главно от самоцелния психологизъм на автора.

Барух се стреми да рисува човешката душевност многостранно, в нейните сложност и противоречивост. Но той се губи в подробностите и случайностите, изпуска логиката на характерите, основното в облика им. Авторът търси да изобрази сами по себе си „занимателни“, ефектни, странни, необикновени душевни преживявания и постъпки, без да ги мотивира и разясни. Той желае да отразява непрекъснатото движение в човешката психика, вечно течащия душевен поток, но не мотивира смяната на различни душевни състояния, не „улавя“ трайното, закономерното в духовния облик на човека. И в резултат — неяснота и безредие в душевността на героите и изобщо неяснота и противоречивост на техните образи. Мнимо многообразие на психологическата характеристика, в което потъват като в тресавище цялостните и неповторими човешки индивидуалности. Това са формалистични по същество недостатъци: отклоняване от дълбокия смисъл на изобразяваните явления, от духовната същност на героите, затрупване на същественото, главното от второстепенното, незначителното, но биещото в очи. Някаква привидна психологическа дълбочина, изпълнена с празна загадъчност вместо разкриване на простата човешка драма. Отделните правдиви и свежи сцени се губят сред преобладаващото книжно съчинителство, чиято идейност никак не е в хармония с мирогледните възгледи на автора.

Подобни неприятни изненади поднасят на читателя през онзи период и други романисти. За да не струпвам много примери, ще спомена само за „Новолуние“ (1945 г.) и „Стъпки в снега“ (1946 г.) на Андрей Гуляшки. Върху тези произведения на талантливия белетрист, въпреки правдивата и прогресивна обща идейност и лекотата, с която са написани, пада къдравата сянка на буржоазни импресионистични влияния. Тук Гуляшки е още доста далеч от социалистическия реализъм, въпреки пламенните си комунистически убеждения. Наистина, импресионистични похвати са допустими и в реалистични творби, но в тях те се преосмислят, „звучат“ по нов начин. Импре-

сионистичните влияния в „Новолуние“ и „Стъпки в снега“ засягат метода — подбора и художествената оценка на явленията, обобщението. Те са в явно противоречие с основната обществена тенденция на произведението и оттук се получават големи художествени несъобразности. Авторът прескача обикновено най-съществените, възловите моменти от развитието на героите, чувства се на много места крещяща липса на художествена мотивировка за основни положения, сцени, събития и пр. Стилът е емоционален, на места живописен, но лековат, повърхностен. Авторът цели преди всичко да трогне, да развълнува читателите, но понеже художественото обобщение не е дълбоко и често изкривено, въздействието е слабо или обратно на авторовите очаквания. Героите са външно интересни, но твърде литературни, диалогът — лек, жив, но обикновено самоцелен, неиндивидуализиран. Почти всички герои остроумничат и се държат твърде театрално. Авторът обича ефектите, особено сантиментално-психологическите и често ни ги поднася. Една лека жена и един касоразбивач се надпреварват в благородни постъпки един към друг. Това би било затрогващо, ако беше мотивирано и правдиво. Умилително-благородната сантименталност на повествованието е съчетана с една доста разголена еротика — като в много буржоазни романчета.

Отделни черти от тези недостатъци, особено характерни за „Новолуние“, можем да срещнем и в по-късните романи на Гуляшки. Но колко по-осмислено, богато и целенасочено е художественото изображение в тях! Такава еволюция преживяха мнозина писатели и по-специално романисти, преодолявайки разнородни формалистични и упадъчни влияния и увлечения. Типичен е пътят на Вежинов, за който споменах по-горе. От субективизъм или обективизъм към народност и партийност — този литературен процес се обуславя от самата обществена действителност, която постепенно насочва към социалистически реализъм различни по творческо минало и настояще автори. Той се ръководи системно от Партията, която се грижи за развитието и разцвета на дълбоко правдива и високо идейна литература — вдъхновител и възпитател на трудовите хора. Според думите на народния вожд Георги Димитров в известното писмо до Съюза на писателите от 14 май 1945 г. строшилият фашистките окови народ се нуждае от такава литература „като от хляб и въздух“.

Периодът на силни упадъчни буржоазни влияния се изживя в общи линии до края на четиридесетте години. Но това не значи, че по-късно няма вече никакви такива увлечения. Някои автори, като например Арманд Барух, по-бавно се отърсваха от антиреалистическите наеи. Несъмнено е, че и в „Ралеви“ (1955 г.), втората книга от трилогията, Барух плаща скъпа дан на самоцелния психологизъм. Но все пак явен е напредъкът в сравнение със „Съдбоносна есен“. Несъмнено е също така, че дори през 1958 г. в „Близнаците“ Боян Болгар прави съществени отстъпления от художествената целенасоченост към обективизъм, който на места хвърля сянка върху живота у нас след Девети септември. И въпреки това, ако се сравни този му роман с „Подялба на щастието“, ще се види значителният напредък на автора.

Литературното развитие никога не протича плавно и гладко като водите на канализирана река, то е сложно, противоречиво, трябва да преодолява много препятствия. Съвсем наивно би било да се смята, че нашата литература е вече застрахована от упадъчни влияния и тенденции. Залитанията през последните години на някои писатели към принизено и дори черногледо изобразяване на съвременния живот красноречиво напомнят, че и сега никак не е излишна бдителността за идейната чистота, за народния патос на литературата.

Не трябва да се забравя също така, че буржоазни влияния може да има в талантлив и значителни творби, като например романа „Тютюн“ на Димитър Димов. Да се отричат заради тези влияния такива високи постижения е, разбира се, неправилно и вредно. Но никак не е полезно и да се замълчават увлеченията и недостатъците. Нима в произведението на Димитър Димов няма прояви на самоцелен психологизъм, който е обикновено ефектен и дори блестящ, но поглъща или засенчва

основните черти в облика на едни или други герои? Нима образите на редица положителни герои не са душевно обеднени и принизени? Това са по същество пак обективистки отклонения от социалистическия реализъм, които не са централното в романа, но съществуват редом с проникновените психологически анализи.

Разбира се, не всички антиреалистични тенденции имат ярък идеен характер; някои са завоалирани, не се хвърлят в очи или изглеждат съвсем невинни. Но това не означава, че трябва да бъдат оставени да се ширят свободно, защото преди всичко накърняват художествената стойност на произведенията. Нима не са пострадали чувствително редица наши съвременни романи поради това, че много и много страници, понякога и глави са неосмислени, без определена художествена цел? Разказва романистът, реди събития, „движи“ сюжета, но накъде, към каква художествена цел не е ясно. Не са ли такива недостатъци присъщи, макар и в по-голяма степен, на празните буржоазни „занимателни“ романи? Разбира се, абсолютна безцелност няма и затова в повествованието ще прозират поне общите идеологически позиции на автора, които веднага ще го отличат от буржоазния писател. Но тъй като художествената идейност зависи от образите, от характера и дълбочината на типизацията, очевидно е, че тя се накърнява и от относително безцелните моменти, пасажки, глави и пр. Трябва да се замислят за това романисти като Емил Коралов, които не са без дарба и без свой художествен поглед върху живота, но пишат често непромислено, трупат излишни страници, епизоди, дори герои, сякаш романът тежи художествено преди всичко със своя обем. В последна сметка тези отклонения от социалистическия реализъм са също обективистки — лош подбор, неосмислено изображение. А те наистина доста се ширят в съвременните ни романи, за което ще стане дума и по-долу.

Все пак, въпреки различните формалистични и обективистки увлечения, въпреки блужденията на някои автори и в наши дни, упадъчните влияния и тенденции се проявяваха несъмнено по-силно в първите години след социалистическата революция. Постепенно идейните хоризонти се избистряха все повече, гласовете от миналото глъхнеха, все по-често се появяваха зрели, дълбоко правдиви, значителни романи. Кога през близо седемдесет годишното съществуване на буржоазния строй у нас са се явили през една година толкова разнообразни и интересни романи, някои от които забележителни, големи художествени постижения, като излезлите романи например през 1952 г.? „Обикновени хора“ от Георги Караславов, „Железният светилник“ от Димитър Талев, „Червена заря“ от Гьончо Белев, „Своя земя“ от Стоян Даскалов, „Хлябът на хората“ от Павел Спасов, „Сухата равнина“ от Павел Вежинов и др. — всеки що-годе осведомен читател веднага ще прецени какво значително идейно-художествено богатство се крие в тези произведения. То недвусмислено говори за голям подем на романа.

Но тъкмо защото литературното движение не е гладко и равномерно-ускорително, без препятствия, не се редуваха едно след друго само постижения. На книжовната нива започнаха да никнат друг род плевели, други облаци помрачиха литературния небосвод, по широкия друм на социалистическия реализъм плъпнаха сивите сенки на схематизма.

Понятието схематизъм, като много свои литературни събратя, е твърде обемно. Най-общо казано, с него се означават „качествата“ на анемичните, книжните съчинения, лишени от живот и поезия. Следователно схематизмът е вечен спътник на литературното развитие — понякога по-невзрачен и невредим, понякога по-застрашителен и брутален. Той е многолик и изменчив, макар видът му никога да не буди приятни чувства. Упадъчните и формалистични произведения също са схематични, каквито и шарени висулки да покриват тяхната пуста същност. Отвлеченият, самоцелен психологизъм също ражда схематични създания, колкото и претенциозно да ни се представят за духовно богати и дълбокомислени. Схематизмът съвсем не страни от

буржоазните литератури. Напротив, в тях той най-свойски се разполага. Упадъчните и формалистични тенденции и уклони създадоха твърде благоприятна почва за избуяването на някои разновидности на схематизма.

Следователно и в онзи период в началото на свободния живот, когато борбата се водеше главно срещу буржоазните влияния и упадъчни прояви схематизмът съществуваше. И то предимно именно в антиреалистичните произведения. И все пак тогава само от време на време и между другото се говореше за тази умъртвяваща живота в изкуството опасност. С пълен глас нашата критика, литературната ни общественост заговори по-късно за нея, когато буржоазните тенденции и влияния в литературата бяха в значителна степен преодолені. Тогава се разгоря борбата срещу вулгаризацията на социалистическия реализъм. Схематизмът през този етап представлява именно опростителско „прилагане“ на социалистическия реализъм в художествената практика, вулгаризиране на неговите основни принципи. Този род схематизъм, естествено, се отличава от формалистическия, психологизаторския и пр. Но макар идейно да не е така вреден, „художествените“ му резултати са все така твърде печални. Той взе наистина широки размери, легна като сива мъгла върху много и много произведения и особено застрашително пъплеше в романа.

Този „наш“, „социалистически“ схематизъм също не е монолитен, има различни форми, лица, преображения. Но винаги вулгаризира художествената идейност.

Пълноценното социалистическо изкуство е, разбира се, високо идейно. Социалистическият реализъм като метод не търпи никакви компромиси с безидейността. Затова знамето и на схематизма е идейно, но не е и естетическо. Тези, които го развяват, объркват, смесват волно или неволно общомирогледната с художествената идейност.

Излишно е още веднъж да се изтъква нашироко ролята на марксистическия мироглед като ръководство на писателя в неговия стремеж да проникне дълбоко в човешките характери, преживявания и отношения, в живота на обществото. Но дълбоко се лъже всеки, който сметне, че общите принципи на социалистическата идеология са достатъчни за идейността на една художествена творба. Такова заблуждение подтиква към повърхностен поглед върху живота, не стимулира проникването в неговите тайни, води до илюстративност.

Най-съществен белег на схематизма, който вулгаризира социалистическия реализъм, е именно илюстративността, онагледяването на едни или други възгледи, принципи, положения. Нагледността е несъмнено важен белег на художествения образ. Но в пълноценното изображение тя не е просто средство за по-голяма достъпност, за по-лесно възприемане на политически, философски, етически и др. идеи, а е израз на специфично съдържание. Колкото и да е нагледен един литературен образ, той няма да е художествен, ако само ни поднася, така да се каже, в смлян вид едни или други научни истини.

Художествената идейност се „крие“ в човешките характери, преживявания и отношения. Верният мироглед може много да помогне на писателя да проникне в тях, а следователно да създаде богати с художествена идейност образи. Но сами по себе си неговите принципи, колкото и виртуозно да са онагледени, не могат да заменят художествената идейност, нито пък представляват заедно с образното си наметало художествени образи.

Разбира се, илюстративността в „чист вид“ не съществува, защото всеки писател се стреми да разкрие нещо от човешката душевност, да нарисува картини от живота и т. н., но илюстративните уклони са несъмнено много разпространени дори и днес. И не само в поезията, където е най-голямо изкушението да се онагледят едни или други възгледи, но и в белетристиката и по-специално в романа. Тук илюстраторската роля играят героите. Те престават да бъдат истински характери, художествени образи и се превръщат до голяма степен от обект на познание в средство за

илилюстриране на общоизвестни истини за живота, за обществените закономерности и прочее. Не става дума за това, че писателят чрез характерите рисува обществото — така е във всеки пълноценен реалистичен роман, а именно за онагледяване на едни или други понятия за обществения живот, за известни области на обществената действителност, на човешката дейност чрез такива служебни фигури, подставени безличия.

За щастие авторите, които имат що-годе литературен талант и са изпаднали в илюстраторски грешки поради естетически заблуждения, липса на по-трайни и дълбоки наблюдения върху обекта на изображение и пр., обикновено не са последователни в онагледяването. Много често илюстративните герои съжителствуват с някои жизнени характери, истински носители на художествена идейност. Съществуват романи, като „Завод 17“, изцяло умъртвени от илюстраторския схематизъм, но има и такива като „Край Марица“ на Коралов, които са, така да се каже, от смесен, илюстраторски-художествен тип. Общо взето Коралов е построил романа си като илюстрация на социалистически строеж, но в него има и свежи художествени страници, някои сравнително жизнени герои. От подобен противоречив тип е и романът на Бончо Несторов „Светлина над Родопите“.

Мисля, че е излишно да се трупат примери на напълно или частично поразени от схематизма романи, защото всеки има достатъчно в паметта си. Във всеки случай илюстраторският схематизъм нанесе по-големи поражения в литературата за нашата съвременност, макар никак да не са малко романите с тематика от миналото, в които той също е сложил своя сив печат. „В началото на века“ от Павел Спасов например съвсем не е по-жизнено произведение от „Победа над вълните“ на Кръстю Белев или „Светлини“ на Веселина Геновска, въпреки сантименталната си окраска.

В редица романи на съвременна тематика твърде „ярко“ се прояви тясно свързаната с илюстративността тенденция към лакировъчно, безконфликтно изображение на живота. Лакировъчните произведения също претендират за висока социалистическа идейност — да покажат предимствата на социалистическия строй. Но същността, силата и красотата на нашия живот, на новото общество не могат да бъдат разкрити, ако се пренебрегне или подцени борбата с всичко старо, ако се загладят трудностите и противоречията, в преодоляването на които има много мъжествена, героична поезия. Нея е имал предвид Маяковски, когато е казал: „Денъ наш тем и хорош, что труден“...

Лакировката води до анемични, макар и лустросани образи, а няма богата художествена идейност в онези произведения, чийто образи са бедни. И оптимизмът на тези произведения е празен, ако не и фалшив, защото е декларативен, не произтича от дълбоко, проникновено изображение, в което художествено се разкриват обществените закономерности и перспективи.

В лакировъчните произведения се заглаждат не само обществените конфликти, противоречията, които движат напред живота, но и душевните драми. Тази психологическа безконфликтност е особено опасна за литературния герой, защото попарва като слана неговата душевност, изсушава я. Тя може да съществува, както красноречиво показва опитът на редица романисти, и в произведения, които от фабулна гледна точка са извънредно конфликтни.

Психологическата безконфликтност също е разнообразна по форми и прояви: прескачане на възлови, богати с драматичен заряд моменти в живота на героите, особено важни за художествената им характеристика, светкавично прераждане на нравствено затъналите, магическо духовно израстване на колебаещите се, чудотворно лесно разрешаване на най-заплетени въпроси от съзнателните и т. н. Такива недостатъци се допускат не само поради слаб талант или малък жизнен опит, но често и с най-добри намерения — като се преустройват например съвсем лесно разни колебаещи се герои, да се възвеличи силата на новия живот, на идеала, който привлича и възпитава. Но нали силата се мери с това, което тя преодолява? И нима логиката на клас

совото развитие трябва да заличава логиката на личното психологическо развитие, индивидуалното своеобразие на героите?

Също така моралната мощ на положителните герои, душевната им красота не биха могли да бъдат разкрити, ако авторът ни осведомява само за техните постъпки, за вярно взетите решения, без да проникне в творческите усилия на мисълта и волята, в трудния път към истината, към победата. В съзнанието на много и много положителни герои в нашите романи цари една убийствена от художествена гледна точка яснота. Сякаш тези герои предварително са разрешили всички най-сложни въпроси, пред които животът може да ги постави, и не им остава нищо друго, освен да действуват механически и безпогрешно, жънейки удивително леки успехи и победи. Мнозина герои-комунисти, обикновено ръководители са всъщност удобен инструмент в ръцете на автора. Щом изникне някаква много трудна, заплетена, почти неразрешима проблема, авторът прибегва до него — появява се положителният герой и на бърза ръка всичко оправя, разсича преплетените възли, разрешава и най-сложните конфликти без много, много да му мисли. Затова между другото такива герои-ръководители са всъщност извън сюжетното развитие, попадат като чуждо тяло в него, което то в даден момент изхвърля.

За появяването на такива свръхмощни, а всъщност духовно бедни и художествено безплътни положителни герои, допринесе и култът към личността, който засенчваше творческото, истински красивото и героичното у комуниста-ръководител, изтъквайки на преден план парадно-ефектното.

Не сполучиха да създадат жизнени положителни герои и тези, които пресметливо започнаха да отсеняват достойнствата с недостатъци, съобразително да разнообразяват с отрицателни черти образите на героите. Опитът учи, че никакви рецепти, никакви дозировки на достойнства и недостатъци не могат да вдъхнат живот у онези герои, които са родени по книжно-умозрителен, а не по творчески път. Нима е сполучила например Веселина Геновска да оживи главния си положителен герой в „Тревожна пролет“ инженер Чавдаров, като толкова е наблегнала на неговото самолюбие? Не, само ни е накарала да се учудваме що за комунист и главен инженер на един голям завод е той. Защото мъчно може да се изобрази правдиво един дългогодишен комунист, активен участник в антифашистката борба в миналото и в социалистическото строителство в настоящето, като ни се представи почти изключително в амбициите и усилията му да се добере отново до директорския пост, който, според него, неправилно са му отнели. Така всецяло е погълнат главният инженер Чавдаров от директорските си възжелания, че почти нищо друго не прави извън напъните да задоволи своето честолюбие. И ние добре виждаме това огромно и дребнаво честолюбие, но не виждаме почти нищо комунистическо в него. Може би авторката е стретила в дозата на честолюбието? Не, не е сбъркала в дозата, а в това, че е допуснала дозиране, т. е. че е пристъпила към изобразяването на героя по книжно-умозрителен път. И понеже от такива умозрително-дозировъчни недостатъци страдат и редица други герои, „Тревожна пролет“ не е постижение за нашия роман с трудова тематика, въпреки несъмнения прогрес в сравнение със „Светлини“.

Положителните герои в литературата трябва да бъдат толкова разнообразни, колкото са и в живота. За съжаление в много съвременни романи от различни автори те си приличат като близнаци. Но ние имаме и романи, главно пак с тематика от миналото, със сполучливи, жизнени, дори ярки положителни герои. Някои от тях, като например редица положителни герои в романите на Талев за Македония, станаха вече любими на десетки хиляди читатели, вдъхновяват към високи пориви и дела. Сякаш възкръснали от миналото, те живеят сега сред нас, ще живеят и в бъдеще, сред други читатели. И колко различни са те по своя душевен облик! Лазар Глаушев и Вардарски — двама борци за национално освобождение от една епоха, работят рамо до рамо, вълнуват се от едни идеали, а толкова се различават като ха-

рактери, като положителни герои. Но и двамата — ярки художествени образи. Все пак по-голямата жизненост на Вардарски може да даде някому повод да изтъкне предимствата на тъмните петънца в обрисовката на полжителния герой. Но всъщност недостатъците на Вардарски са съвсем невинни, незначителни. И освен това нима Ния не е високо художествен образ на жена и майка? А какви са отрицателните черти в характера ѝ? Не е ли тя идеален герой и същевременно напълно реален, непосредствен, жизнен?

Някога прогресивните романтици са се стремели да изобразяват такива герои, които да окрилят хората в борбата за по-добро бъдеще. Така те стигат до възгледа за идеалния герой. „Вие искате и умеете — пише Жорж Санд до Балзак, с когото е водила страстни спорове — да изобразявате човека такъв, какъвто се представя пред нашите очи, . . . аз се стремя да изобразявам човека такъв, какъвто искам да бъде, какъвто според мене трябва да бъде“ (Консуело, Москва 1955 г., Государственное издательство художественной литературы, т. II, стр. 459 — в послесловието на И. Лилеева). И наистина и Жорж Санд, и Юго, и други романтици са създали образи на идеални, според техните представи положителни герои, излъчващи чиста нравствена светлина, с голямо обаяние върху читателите. Достатъчно е да си спомним за Жан Валжан, който е вълнувал и вълнува безброй читатели в много страни, за да не се съмняваме в техните успехи. И все пак тези образцови положителни герои на романтиците страдат от утопизъм в своите възгледи, в своята мисловност и дейност, отразявайки утопизма на създателите си. И затова отстъпват по яркост и жизненост на литературните типове в класическите романи на реалистите. По понятни причини романтиците не успяват да постигнат жизнена хармония между идеалното и реалното в изобразяването на положителните герои. Тя не е по възможностите на техния метод, но е напълно по възможностите на социалистическия реализъм, защото той е естетически израз на нови обществени сили, борци за един колкото велик, толкова и реален идеал. От тези сили писателите черпят онази перспективност на изображението, която отключва заключените двери на бъдещето.

Но ако в обрисовката на положителните герои се постига все хармония между реално и идеално, няма ли да се дойде пак до уеднаквяване на техните образи? Да, ако действителността и идеалът са толкова бедни, че могат да се вместят изцяло във всеки образ. И освен това социалистическият реалист изобразява не само най-ярките носители на историческите тенденции като Павел Власов и Левинсон. Между другото и за да разкрие жизнеността, историческата обусловеност на своя идеал той представя неговите отражения в живота и на по-пасивните, по-обикновените по ум и сърце хора. Дори ако бъдат обрисувани в напълно положителна светлина, тези герои ще се отличават от челниците в историческия процес. Защото и най-съвършеният по нравственост обикновен човек ще бъде съвършен именно според възможностите си, в средата си. А писателят социалистически реалист далеч не се интересува само от съвършените, за да отрази прогресивното обществено развитие, победата на социализма. Той има право да заостри, за да разкрие силата и красотата на новото, бъдното, стига заострянето да не се изражда в безвкусно подслаждане и на действителността, и на идеала. Той има право и да разкрие ръждата на старото в съзнанието на новия човек, за да подпомогне нейното изчистване, стига да не изпада в безперспективност. Изобщо неговите положителни герои трябва наистина да бъдат разнообразни като в живота.

Това напълно се отнася и до отрицателните герои — всеки трябва да има свое лице, свой душевен облик. Само вреда нанесе на нашия роман тенденцията да се изобразяват стереотипно капиталистите, фашистите, представителите на загнилата буржоазия. Тази тенденция съвсем естествено е свързана кръвно със захаросването на положителните герои — същата елементарност на обрисовката, същото опростителство. А обезличаването на отрицателните герои естествено не дава възможност да се разкрие

по-пълно душевната мощ и красота на положителните. Колко лесна би била борбата срещу българската буржоазия, ако всички нейни представители бяха така плиткоумни и страхливи, както са изобразени в много съвременни романи!

А тази тенденция, доколкото е плод на увлечение, на идейно-естетически заблуждения вече, общо взето, се изживява. При това редица талантлив романисти не попаднаха под нейно влияние или само частично се поддадоха. Така, когато тя беше още в своята сила и жънеше успехи след успехи, се появи — през 1952 г. — романът „Тютюн“ на Димитър Димов, в който няма и следа от опростителско изобразяване на отрицателните герои. Наистина в обрисовката на някои от тях има други недостатъци, но характерни за произведението са преди всичко успехите. Нашият читател помни например Борис Морев или Костов, защото талантливият писател прозорливо и многостранно е разкрил пред него умовете и сърцата им. Колко различни са тия двама представители на капиталистическия свят! Единият — изключително енергичен, ненаситно алчен за дейност, спекулации и пари, властен, неуморим и жесток, изгарящ от някаква вечна жажда да трупа, която го поглъща така, че всъщност, малко взема от удоволствията на живота, въпреки несметните си богатства; другият — отегчен и безволев, разяждан от скептицизъм, уморен и преситен от удоволствия, от които все пак никак не може да се откаже, склонен към филантропични и благородни жестове, доколкото те могат да му разсеят скуката, без, разбира се, да му донесат някои по-сериозни неприятности. И въпреки тази голяма разлика в душевността и на двамата се отразяват характерни черти и залезът на класата им.

Или — друг пример. Колко се различава от абсолютно безмозъчните, кресливи и диви фашисти, които се ширят из нашите романи съдебният следовател Христатиев от романа на Емилиян Станев „Иван Кондарев“! Христатиев е внимателен, учтив, съдържан, умен, дори проникателен. Той е човек с широка култура, със склонност към философията и социологията. Но всичко това не хвърля положителна светлина върху образа му. Авторът така е разкрил философията на героя, етиката му, че ние вникваме в бездънното мракобесие на фашизма, в античовешката му същност. Тъкмо умът и културата на Христатиев ни дават възможност да видим каква тъмна, ужасна и жестока е фашистката идеология, какво страшно зло е тя за обществото.

Разбира се, не всички фашисти са от типа на Христатиев, не единствен този тип има право на литературно съществуване. И в това отношение трябва да се следва жизненото разнообразие.

Романът наистина няма съперник между всички литературни жанрове във възможностите си да обгърне многостранно живота, да отрази жизненото разнообразие. Какво богатство от положителни и отрицателни типове срещаме в произведенията на класиците на критическия реализъм и в романите на съветски автори като Горки, Шолохов, Фадеев, Леонов и пр. Какво разнообразие от „смесени-типове, каквито в живота най-много се срещат.

Много, твърде много се изисква от романиста, за да обхване морето от човешки души, което се плиска пред погледа му: богат жизнен опит, широка култура и преди всичко дарба за проникване в душевността на различни човешки характери. Наистина, само най-големият талант има способността да изобразява всякакви характери и взаимоотношения, за по-обикновения има известни граници. Но талантът се развива и съвременният романист трябва да прави всичко възможно за обогатяване на жизнения си опит, за изостряне на своята наблюдателност, защото многоплановият роман, който все повече се налага в литературното развитие, изисква действително широк изобразителен обхват. Естествено, никой не трябва да се насилва, защото имат пълно право на съществуване и по-тесни жанрови форми. И несъмнено по-ценна е все пак една правдива, углъбена творба не чак с толкова много „планове“, отколкото едно широко разлато, но плитко съчинение. Не всички романисти имат възможностите на Еми-

лиян Станев да изобразяват проникновено толкова разнообразни герои. На някои, макар и много даровити, като Димитър Димов, се удават по-ограничен кръг от герои. Но всички трябва да имат високото съзнание за изключителната роля на романа в нашия обществен живот.

Борейки се с различни видове упадъчни и опростителски увлечения, съвременният български роман в творчеството на даровитите си представители върви по правилен път — пътя на големите художествени обобщения.

II

ХУДОЖЕСТВЕНО ИЗСЛЕДВАНЕ НА ЧОВЕКА И ОБЩЕСТВОТО

Когато разтвори страниците на едно художествено произведение, читателят несъмнено очаква да изпита не мъките на познанието, а насладата на съзерцанието. Романът ще му се понрави, ако отразеният в него широк свят буди силни емоции, ако трогва, радва, възвишава, ако вълнува непосредствено и дълбоко. Тези вълнения са такива, че обхващат не само сърцето, а и ума и волята. Всеки значителен роман подтиква към размисъл за пътя на човека, за смисъла на живота, за щастието, събужда пориви за благородни дела. Така насладата от съзерцанието прераства в цялостно въздействие върху човешката личност, което понякога има изключителна гражданска стойност, ражда и калява борци и съзидатели на нови светове.

Но най-силно въздействие върху читателя, върху неговото светоотношение и гражданското му поведение имат онези произведения, които разкриват най-дълбоки истини за човека и неговото общество. Следователно идейно-естетическото въздействие се опира на художественото познание, то извира от него. Без да проникне дълбоко в душите на хората, в техните преживявания и взаимоотношения писателят не може да завладее трайно умовете и сърцата на читателите, да ги поведе към един идеал. И най-ефектно-забавните романи, изпълнени с любопитни, необикновени, изключителни и пр. събития, бързо се забравят, като пъстър, интересен, но несвързан сън, ако не проникват в скрития смисъл на изобразяваните събития, в тайните на човешките души, в някакви по-дълбоки истини за живота на хората, за тяхното общество. С пълно основание може да се каже, че колкото по-дълбоко е художественото познание, толкова по-силно е идейно-емоционалното въздействие.

Особено ярко това правило се проявява в реалистичното изкуство. Реализмът увеличава многократно познавателните възможности на художествената литература. И най-беглото сравнение на реалистичния роман, например на Мопасан и Балзак, с романтичния — например на Жорж Санд и Юго ще разкрие предимствата на реалистичното художествено познание. Реалистите проникват по-дълбоко в социалната природа на човека, а и в неговата душевност. Техните герои са по-характерни представители на дадена обществена среда и същевременно по-многоостранно обрисувани като индивидуалности. Романтичните герои са обикновено по-изключителни, обладани са от силни, често необикновени чувства, но са по-едностранчиви като характери и не носят така ярко белезите на своята среда. Романтиците лесно могат да нарушат заради силния ефект, заради напрегнатата сцена, заради благородната поетическа проповед характерното за душевността на дадена категория хора, да пренебрегнат закономерностите на психологията. Романтичният герой постоянно ни изненадва с изключителни прояви, без те да са мотивирани с особеностите на неговата душевност. Авторът може да ни го представи в съвсем нова светлина, без дори да загатва за изворите на тези преобразования. У романтиците особено очевиден е стремежът да въздействуват силно върху читателя, да разтърсат душата му, да го удивят, възмутят, възвишат и т. н. и за тази цел те прибегват много често до изключителното, необикновеното, малко вероятното —

прибягват и тогава, когато то не е обосновано от закономерния ход на нещата. Човешките постъпки и преживявания в техните произведения са именно преди всичко средство за въздействие, а не обект за художествено познание. Ето защо, колкото и внушителни да са, героите им отстъпват на реалистичните по индивидуално своеобразие и дълбочина на социалната характеристика.

Тъкмо защото реалистите рисуват по-последователно човека като съвкупност от обществени отношения, в по-здрава връзка с неговата среда, те проникват повече и в обществените нрави, в обществените противоречия и борби, разкриват по-дълбоко тенденциите на общественото развитие. Затова и идейно-естетическото въздействие на техните творби е обикновено по-трайно и по-цялостно, макар да отстъпва нерядко на романтичeskото въздействие по ефектност и яркост на емоционалните багри.

Тази хармония между художествено познание и идейно-естетическо въздействие особено ярко изпъква в романа. Не случайно романът е любимият жанр или род литература на критическите реалисти. В класическата западна и руска литература на деветнайсетия век той е в истински разцвет. При това велики романисти като Толстой, Балзак, Мопасан и пр. подчертават неговия изследователски характер. За някои днес понятието „изследване“ не приляга твърде много за художествената литература. Но ето че Балзак говори за „сериозно изследване на действителността“ в предговора към първото издание на „Евгения Гранде“, пък и другаде, нарича себе си „секретар на френското общество, което пише своя история“. А Мопасан в предговора към романа си „Пиер и Жан“ казва, че се е заел с едно „психологическо изследване“. Според него романистите от направления, към което и той принадлежи, „ни заставят да мислим, да разбираме дълбокия и скрит смисъл на събитията“.

Разбира се, психологическото изследване на Мопасан не е научно, а художествено и следователно то засяга не само психологически, а и социологически и етически проблеми, взети в тяхното жизнено единство — както се „носят“ от човешките характери.

Романът на социалистическия реализъм продължава и развива изследователските традиции на класическия роман. Най-характерната черта на социалистическия реализъм — отразяването на действителността в нейното революционно развитие — се разкрива особено убедително в романа. Несъмнено по-пълно, отколкото например в лиричната поезия, без да се подценява и най-малко нейната съдържателна и своеобразна, незаменима красота и действеност, когато е пълноценно творчеството.

В последна сметка, реалистическият роман представлява художествено изследване на обществения живот — на психологията, идеологията, нравите на различните класи и слоеве, на взаимоотношенията между хората, на разнообразните противоречия, конфликти, борби и пр. И колкото по-проникновено ни разкриват романите живота и развитието на обществото, толкова по-голямо е тяхното действено гражданско значение. Защото и красотата им, която носи естетическа наслада и възбужда непосредствено и цялостно човешкото съзнание, е по-дълбока, по-осмислена.

Но ако реалистичният роман е художествено изследване на обществения живот, това не означава, че той отразява пряко, направо обществените закономерности. Тази задача изпълняват обществените науки. Смесването на художествените с научните задачи води до вулгаризиране на литературата, до най-оголен схематизъм, макар и с претенции за висока идейност. В произведенията, белязани с такава „идейност“, логиката на общественото развитие поглъща логиката на индивидуалното развитие на героите, помръква, изчезва богатството, многообразието, красотата на живота. Следователно изчезва и изкуството. В най-добрия случай тези произведения могат да послужат като образни популяризации на някои елементарни истини за общественото развитие.

Романът отразява общественото развитие, разкрива неговите тенденции и закономерности чрез характерите, чрез индивидуалните образи. Художественото изследване на обществените нрави, стълкновения и борби, на психологията и идеологията на различните класи се извършва именно чрез тези образи.

Но това не означава, че характерите са само средство, само гол инструмент за изразяване на истини от по-висока инстанция. Не, те са и цел, защото не само излъчват красота, но са и носители на художествена идейност. Става дума, разбира се, за жизнените, пълнокръвни характери, които будят дълбок и разностранен размисъл.

Нашите романисти са създали не малко такива характери. Да си спомним например за два женски образа: Станка от „Обикновени хора“ на Караславов и Дона от „Илинден“ на Талев.

Многогранно вълнува читателя красивата, непосредствена и мила селска девойка Станка. Ние се възхищаваме от чистотата и силата на нейните чувства, от трудолюбието ѝ, от бистрия ѝ ум. С много добродетели е богата душата ѝ, която излъчва светлина и когато е покрусена. Това е нравствена светлина, която извисява образа ѝ, нарисован така поетически просто и зримо.

Разностранен поетически размисъл навява и дребничката, обикновена на вид Дона — и като девойка, напуснала бащин дом, тръгнала да учителствува в непознато селце, затынчено нягде в планината, и по-късно като жена и майка, изпитала малко радости и много черни скърби. Дона ни вълнува и със своята самостоятелност в тази ранна възраст, и с чистата си, светла любов към селския момък Велко, и с готовността си да служи на народното дело, и със страшната си трагедия след убийството на мъжа ѝ и смъртта на детето ѝ, и с духовната си сила, с която се бори с тежкия живот. Какво жизнено богатство се разкрива пред нас в един женски образ, който все пак не е измежду най-големите постижения в романите на Талев! Колко мисли буди той за любовта, за дълга, за героизма, за смисъла на живота!

В индивидуалността на всеки жизнен характер в романа са „скрити“ много художествени идеи. И все пак индивидуалността не е крайната цел на художественото изследване. Чрез нея се прониква в живота на обществото, в атмосферата, в духа на времето, в едни или други тенденции на общественото развитие. За да се постигне това художествено прозрение, характерите трябва да бъдат типични, в техните индивидуалности да са отразени съществени черти на средата, на класата, а следователно и на обществения живот, на епохата.

В жизнения път и душевния развой и на Дона, и на Станка се оглеждат характерни особености на времето, в което живеят. Затова те ни въздействуват, тъй да се каже, не само с индивидуалните си духовни портрети, с личната си участ, а и с това, което художествено ни разкриват или подсказват за съдбата на народа, за неговия характер, за обществената атмосфера.

Образът на Станка отразява с поетическата простота и яснота не само добродетелите на българската жена — дълбочина и чистота на чувствата, трудолюбие, всеотдайност към любимия и семейството, но и измененията в погледа, в душевността на много „прости селски сърца“ по времето около Първата световна война. Тогава се задават големи социални бури и напрегнатата обществена атмосфера изостря погледите, раздвижва духовете, подготвя ги за идващите изпитания. Макар постепенно, бавно, често мъчително, Станка проглежда за много важни житейски истини, израства духовно, започва да свързва своята съдба със съдбата на близките си и с големите въпроси на времето, пред погледа ѝ се откриват по-широки хоризонти. Тя е измежду най-добрите, природно интелигентни, макар и необразовани селски младежи и девойки от онова време и нейният път, духовното ѝ съзряване, просветлението на погледа ѝ за по-големи обществени истини характеризират развитието на мнозина като нея. Затова участта ѝ, образът ѝ навяват много мисли за облика на времето, за новото, което настъпва в трудния живот на народа.

В духовната сила на Дона ние виждаме силата на измъчения народ, който е изправил снага за решителен бой с поробителя. Такова време е настанало, че и едно съвсем младо и слабичко момиче има удивителна нравствена твърдост и устойчивост. Въпреки поражението, въпреки страшните нещастия и неволи този народ не може да бъде

вече робски. Дори разбитото сърце на Дона ще се възроди, ще затупти за нов живот, за нова борба. Героинята има и чудна мъдрост за годините си, почерпана пак от живота, от развълнуваните народни дълбини. Тя е дъщеря на един търпелив и корав народ, тя е, според думите на автора, жив образ на народните скърби и неволи, а също и на стоическия му дух, устоял на всички бури на епохата.

Следователно в образите на Станка и Дона читателят открива много идейно-художествени ценности — и от по-интимен, и от по-обществен характер. Такива образи изискват голям жизнен опит и високо художествено майсторство. Те самите представляват важна художествена цел, макар да са същевременно само брънки от веригата на общия замисъл, отделни фигури в широките епически платна, които са създали Караславов и Талев. Никой творчески замисъл не може да бъде художествено осъществен, ако характерите са бледи, безжизнени. Напълно прав е съветският изкуствовед А. Буров, че правдата на характерите и преживяванията е основният критерий в художествената литература. Ето защо тази правда трябва преди всичко да търсим в нашия съвременен роман. И можем да се радваме, че сред множеството книжни сенки изпъкват и не малко жизнени, ярки и разнообразни характери — повече, отколкото през всеки друг период от развитието на българския роман. Те несъмнено много обогатяват духовния живот на съвременния читател.

Романът като жанр разкрива най-широки перспективи за многостранно изобразяване на човека. Затова и изискванията към романистите за създаване на пълнокръвни характери - типове са най-големи. Наистина героите и на един разказ трябва да бъдат жизнени и ярки, макар да са изобразени в твърде ограничен брой прояви и да няма много място за преки психологически анализи на техните преживявания. Достатъчно е да си спомним за някои образи от нашата класика, като например дядо Йоцо и Илийца на Вазов или Андрешко и Дъбака на Елин Пелин, за да не бъдем снизходителни към съвременните разказвачи, за да изискваме и от тях жизнено богати характери, които съдържат големи художествени обобщения. И все пак романът несъмнено предлага по-големи възможности за многостранна характеристика на героите — и чрез действие, и чрез диалог, и чрез пряк психологически анализ и пр. и пр. Но тези възможности не само улесняват, а и затрудняват романистите — от тях се изисква да владеят голямо разнообразие от похвати и да издържат, така да се каже, на много страници високо художествено напрежение. Наистина редица романисти у нас — и по-незнайни, и по-знайни, като например Кръстю Белев — не обичат твърде да се напругат и дългият низ на техните страници и коли често е съвсем монотонен, но затова пък читателите трябва прекалено много да се напругат, когато рекат да дочетат някои техни произведения.

Несъмнено много е трудно да се създаде представа за жизнена пълнота на един герой с твърде ограничени от малкото място прояви и затова между другото е голямо изкуството на разказвача. Но не по-малко трудно е да разгърнеш характеристиката на един герой на много десетки и дори стотици страници, без да повтаряш вече казаното, да разкриваш в новите жизнени ситуации нови черти, които дават по-пълна представа за духовната същност на героя, без да влизат в противоречие с нея. Затова не по-малко е изкуството и на романиста. Той трябва наистина да извърши цяло художествено изследване на живота, съдбата, душевността на по-главните си герои. Това изследване предполага прозорливост на наблюдението и полет на въображението. То е творческо и непременно изисква вдъхновение, за да бъде извършено сполучливо до край. А вдъхновението може да пресъхне поради недостиг не само на талант, а и на жизнен опит, на дълбоки и силни впечатления.

Трудно е наистина това изследване. Не случайно в редица романи по-сполучливи са не главните, а по-второстепенните герои, с по-ограничен „терен на действие“. Например в „Семейството на тъкачите“ от Камен Калчев доста епизодичната фигура на амбулантния търговец Филип Славков доминира по жизненост над главния герой Борис Желев; в „Ралеви“ на Барух второстепенният герой Лев е несъмнено по-правдив

като образ от главния герой Коста; в романа на Грубешлиева „През иглено ухо“ главният герой Венко явно отстъпва в художествено отношение не само на брат си Боян, но и на такива между другото щрихирани герои като чичо му и братовчедка му Бистра; в „Любов“ на Гуляшки Георги Динков се извисява много по завършеност и пълнота на обрисовката над главния герой Евлоги и т. н. Примерите не са особено подбрани, техният брой може да бъде много увеличен. В повечето съвременни български романи не главните герои са най-сполучливите.

Нерядко мястото, което заемат по-централните герои, съвсем не съответствува на тяхната жизнена пълнота. Авторът отдавна е казал каквото има да казва за характера, за психиката, за цялостния облик на своя герой и в по-нататъшното повествование нови са единствено или почти единствено случките, които могат да възбудят само временно любопитството на читателя, но не и да дадат храна на ума и въображението му. С други думи, романистът е проникнал само донякъде в духовната същност на героя и не е в състояние да разкрие нови нейни страни, макар да трупа нови случки, положения, сцени. Така до голяма степен постъпва Емил Коралов в „Двубоят“, описвайки главния си герой Камен Бойчев; така постъпва той и в „Нова летопис“, описвайки главния си герой Павел Багров. Още в първа книга на „Път“ Даскалов почти е изчерпал художествената характеристика на главния си герой Гарчо и във втора и трета обикновено само разводнява тази характеристика и принизява вместо да обогатява героя си, въпреки многобройните му приключения, смели дела, подвизи. Ако не можеш да кажеш нещо ново за душевността, за обществената същност, за индивидуалното своеобразие и богатство на героя, ще увиснат във въздуха, ще се обезсмислят и най-ефектните и интересни сами по себе си случки и събития.

Разбира се, причините за несполучливата или сравнително по-слабата характеристика на главните герои в много съвременни романи са най-различни и често пъти преплетени. Но, струва ми се, в редица случаи играе роля именно по-голямата трудност на задачата — героят да остане верен на себе си в най-различни, сложни и противоречиви преживявания, сцени, събития и същевременно да разкрива все нови черти, особености, нюанси на своята индивидуалност.

Ярките, жизнените характери се отличават с единство в многообразието и с многообразие в единството на своята характеристика. Това по принцип се отнася до всички човешки образи, макар, разбира се, у главните герои хармонията между своеобразие и многообразие да е по-богата. Тази хармония се получава чрез пълноценна типизация на характерите, която означава именно единство в многообразието. И наистина не са ли се запечатали в съзнанието ни всички значителни типове, които познаваме и от нашата, и от руската или западната класика, с тази си вярност към своята природа, към духовната си същност, въпреки всички житейски превратности, в които могат да изпаднат? И същевременно в разнообразните жизнени ситуации те ни разкриват нови страни, черти на своята индивидуалност, които обогатяват представата ни за тях и разкриват по-дълбоко духовната им същност, макар често първоначално да ни се струват в противоречие с нея. За такива характери казваме, че са не само майсторски типизирани, а и прекрасно индивидуализирани. Ако типизацията е единство в многообразието, индивидуализацията е именно многообразие в единството. В пълноценния характер тези две страни на обрисовката представляват хармонично цяло и само условно, за целите на критическия анализ ние можем да ги разделим. Невъзможно е да се разкрие многообразието на човешката индивидуалност, ако в него не се оглеждат основните ѝ белези. Индивидуалното богатство ще се разсее като сноп лъчи, отразени в мътна течаща вода, ще се разпадне на несвързани помежду си „черти“, ако не носи в себе си същността. И обратното: духовната същност на човека се превръща в мъртва абстракция, в кондензирана пустота, ако се опитаме да я „уловим“ направо, пренебрегвайки различните ѝ прояви. Завършените характери и в съвременните ни романи са цялостни, единни в мно-

гообразието на своето художествено битие. Те са и верни на себе си, и нови в новите събития, които преживяват. Именно романистите създадоха особено ярки, пълни с живот типове, с които живеят много хиляди читатели. Тези високи постижения са естествени за жанра, но изискват проникновена наблюдателност, крилато въображение, вдъхновен труд. И ако се вгледаме в който и да е от забележителните характери, изваяни от нашите талантиливи романисти, непременно ще открием богатство на индивидуалното и дълбочина на типичното в тяхната характеристика. Тези герои са монолитни, завършени и същевременно многолики в хубавия смисъл на думата.

Ние трябва да се гордеем, че в нашата белетристика има типове като Султана от „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“ на Димитър Талев, макар че някои не вникнаха веднага в голямото вдъхновение на нейния създател, посмутиха се от дързостта му да „вложи“ толкова различни и често противоположни прояви и черти в нейния образ.

Султана е сурова, властна, безмилостна, но и нежна, самоотвержена, всеотдайна към близките си. Тя дава със собствената си ръка отровното лекарство на дъщеря си Катерина, вярна на своите мрачни робски предразсъдъци, но сърцето ѝ се раздира от мъка, облива се в гореща майчинска кръв в очакване на изхода. И тя намира в себе си сили да не издаде и с един трепет връхлитащия я ужас, страшните съмнения, да подкрепя с нежни думи отпадащата Катерина, да успокоява мъжа си и сина си, да се грижи за бременната си снаха и болното си внуче. В цялото ѝ държание към Катерина, след като узнава нейната „позорна“ тайна, се оглежда и дивият ѝ нравствен фанатизъм, трупан у хората като нея през потъналите в тъмнина векове на робството, и необятната ѝ майчина обич. Султана е жестока, брутална и зла към Ния, когато се бои, че тя ще разруши нравствените устои на стария дом и ще увлече любимия ѝ син в друг дом и друг свят, но тя е и безкрайно нежна, майчински ласкава, всеотдайна към нея, когато изнемогва в дълги и страшни родилни мъки. Каква висока поезия на страданието, героизма и благородството има в тази сценка на раждането! Султана не разбира най-прогресивните хора на своята епоха, революционерите като Вардарски, чужди ѝ са техните идейни и нравствени хоризонти. Тя се отнася с уважение към чорбаджии и мракобеси като Аврам Немтур. И същевременно не само застава като орлица пред своя дом и го рогонва от двора развилнелите се турци, но и полага най-топли грижи за затворените народни борци, които сърдечно и благодарно я наричат „майка Султана“.

Каква дълбока тъмнина и каква ярка светлина в една човешка душа! Султана е рожба на едно преходно време в живота на народа и на обществото и то се отразява в психиката ѝ със своите светлини и сенки. Тя е рожба и на своята еснафска среда от този период и носи нейната противоречива нравственост. И като се вгледаме в нейната сложна и неспокойна душа, ние откриваме редица черти и особености на епохата и обществото, които авторът художествено изследва. С един и същ образ писателят и критикува, изобличава, и утвърждава, възвеличава. Такъв сложен, многолик е този образ. И същевременно — удивително цялостен: във всички противоречиви постъпки и преживявания на Султана се разкрива един човек с голяма духовна сила, упорит, последователен в своя морал, непреклонен в своите разбирания и заблуди — своеобразен израз, ярко индивидуално отсенен на разбиранията и заблудите на нейната среда. Ето образец на единство в многообразието и многообразие в единството.

Султана е най-силният, най-внушителният образ, създаден от Димитър Талев, но в романите на белетриста за Македония има и много други ярки и дълбоки образи, изваяни с голямо художествено проникновение и крилато вдъхновение. Всички те са все така цялостни характери, верни на своята духовна същност в малките и големите събития на своя живот и същевременно — различни, нови, многолики. Така са обрисувани и редица по-второстепенни герои — например Рафе Клинце от „Железният светилник“. Този висок, сух, недодялан в движенията си човек, с дълги ръце и увиснали мустаци е често навъсен, горделив, груб в отношенията си с хората. В стаята му е раз-

хвърляно и мръсно, а и в душата му има някаква утайка, загнездила се е някаква злъч, той не общува почти с никого, само пие самотен вино и работи. Но същият затворен, ръбат, сякаш сърдит на света човек има високи духовни пориви и стремежи, твори чудесно изкуство с мисъл за хората, за светлината и радостта, които ще пръска в душите им. Колко нежен е този рязък саможивец с Катерина, със своята любима, пред която разкрива почти една детска сърдечна чистота.

Тези противоречия в облика на героя не замъгляват, а подчертават духовната му същност. Рафе Клинче е истински художник, високоталантлив човек, с чувствителна като струна душа, която лесно се наранява от пошлостите в живота, от ограничеността и невежеството. Неговата рязкост и гордост са щит срещу тях. Макар да не е революционер, той има свободни възгледи, волна душа, но средата, робският морал го гнетят, душат го. Ето те отнемат, погубват и любимата му, единствената, пред която е разкрил напълно сърцето си, като дете пред майка и която беззаветно го е обикнала. И читателят като Катерина е обикнал от сърце този несретник и чудак, този навъсен и грубоват човек, защото като нея е видял душевната му красота. Чудна поезия струи от образа му — и старинно-романтична, като задушевна народна песен за отдавна минали времена, която къпе сърцето в сладостна тъга, и същевременно крилата, възвишаваща духа.

С такава цялостна и многостранна характеристика — извор на богата художествена идейност — се отличават не само герои на Димитър Талев. И други човешки образи, създадени от други талантиливи романисти, вълнуват дълбоко нашите съвременни читатели, предразполагат ги към размисъл за миналото и съвременността.

Ето например Костадин Джупуна на Емилиян Станев. Много черти у този здрав, непосредствен, душевно уравновесен човек привличат читателя. От неговия образ, изваян с прекрасна художествена яснота, се излъчва някаква спокойна и зряла красота, каквато излъчва лятно време полето с натежалите, огрени от слънцето класове. Костадин Джупуна обича земята и природата, те изпълват душата му с радост и мир. Той обича от все сърце и земеделския труд, мечтае да прекара целия си живот близо до земята, ненаситен и на плодовете, и на красотата ѝ. Исква да живее здрав трудов живот, в който цари ред и душевно спокойствие. В интимните си чувства е постоянен, нравствено чист, не познава тъмните греховни увлечения, копнее да се задоми за своята първа любима, да си изгради собствен дом, топло семейно огнище, осветено от старите патриархални добродетели. Любовта му е силна, дълбока, тя го опиянява, но не размътва съзнанието му, не накърнява нравствените му принципи — ведра е като чисти майски хоризонти. Костадин тачи народните обичаи и традиции, държи за тях, обича и народната мъдрост. Макар да мечтае за мирен, спокоен живот, той не е плах и отстъпчив човек, готов е да защитава правата си, волята му е корава, непреклонна. Един човек с ведра душа, разтворена за красотата на природата, труда и любовта, който върви твърдо по своя ясен път.

С тези си качества Джупуна ни е симпатичен. Но редица негови черти и прояви хвърлят друга светлина върху цялостния му облик. Костадин обича труда, но обича и правата си, привилегиите си на богат човек, чиито големи доходи не са плод само на собствените му ръце. Той не се възмущава от експлоатацията, а я разкроява със стари патриархални представи, иска да увековечи чорбаджийския ред. Инстинктивно се бунтува срещу всякакви изменения и реформи, дори половинчатите. Костадин е безспорно умен и с чувствителна за красотата душа, но е същевременно с твърде ограничени хоризонти, дори се отнася презрително към всички, които служат на определени политически идеи и се борят за тяхното осъществяване. Той е против „философиите“, против диренията на мисълта, в неговия идеал за прост, спокоен и здрав трудов живот близо до земята има нещо много първобитно и вегетативно. Костадин иска да бъде честен, но неговата честност почива върху експлоатацията. Той обича „хубостите и тайните“ на земята, но това чувство е неразделно свързано с чувството му за собственост. Любовта

му е чиста и дълбока, но съжителствува с еснафски представи за предназначението и щастието на жената, изисква подчинение.

Образът на Костадин Джупуна е сложен, противоречив и същевременно той е художествено цялостен, завършен. Героят е като изваян пред нашите очи. Противоречията не засенчват основното в неговия облик, те живеят в него и чрез него. А основното не е положително. Костадин е индивидуалист, лишен от социално чувство и затова в края на краищата е против обществения прогрес, за застоя, за увековечаване на един вълчи ред, въпреки че не съзнава хищническата му природа. Той се отнася презрително и към комунистите, и към реакционерите, но естественото му място е при последните, тези, които ще запазят с кръв стария ред, в който поетичният и практичен Костадин ще устрои своята идилия. Не случайно фашистът Христатиев се отнася така внимателно и ласкаво с Джупуна — той е умен, пронителен, знае къде води неговият път. И му предрича, че ако сега не се интересува от политика, един ден ще се заинтересува. Ще се сбъднат ли предсказанията на Христатиев, ще видим във втората книга на романа. Засега ние не знаем изобщо какъв ще бъде цялостният жизнен и идеен път на героя. Но едно е несъмнено — при революционерите той няма да отиде, защото иначе би изменил на своята духовна същност. Логиката на класовата борба естествено ще тласка Костадин Джупуна в дясно, при враговете на народа. Но дори ако той запази някак своите неутрални индивидуалистически позиции, те ще бъдат отречени, художествено ще бъде отречен неговият идеен свят от самото обществено развитие, което белетристът правдиво изобразява. Следователно във всички случаи ние ще сме свидетели на краха на идеалите на Костадин, на неговия начин на живот. И въпреки това в образа на този герой има поетическа красота, има черти, които привличат, будят симпатии — обичта към труда, възхищението пред красотата на природата, чистотата и трайността на интимните чувства. Ето как с един и същи образ талантливият писател ни въздействува многостранно идейно-естетически. Защото е многостранна характеристиката на героя. Би могло само да се пожелае още в тази, първата част авторът по-ясно да загатне историческата обреченост на идеалите на Костадин.

Но може би самата противоречива нравствена природа на хора като Султана и Костадин са дали възможност на техните създатели да ги охарактеризират така богато? Възможна ли е такава многостранна характеристика на по-единни в моралния си облик герои — например на последователните, целеустремените положителни герои? Литературната практика отдавна е дала красноречив отговор на този въпрос. Достатъчно е да си спомним за такива герои на съветската литература, като Левинсон на Фадеев или Бунчук и Давидов на Шолохов, за да се убедим, че и най-целеустремените положителни герои на нашата съвременност могат да бъдат многостранно обрисувани. Разбира се, многостранността на тяхната обрисовка е от по-друго естество в сравнение с характеристиката на противоречивите герои, но това е друг въпрос. Важното е, че по принцип образите на положителните герои могат да бъдат също така богати на черти, особености, багри, тонове, както и образите на противоречивите. И ако в нашите романи, както стана дума в първа глава, положителните герои често са бледи, невзрачни, бедата не е в обекта, а в начина на изображение.

Все пак нашите романисти са създали редица положителни герои, които вълнуват, трогват, възхищават читателите с душевното си богатство. Нима не са многостранно характеризирани героини като Дона и Станка, за които беше споменато по-горе? А образите на герои като Вардарски и Пинтата съвсем не им отстъпват по жизнена пълнота. Пък и други наши талантливи романисти са създали образи на положителни герои с вълнуващо душевно богатство — например Исай на Андрей Гуляшки, Шишко на Димитър Димов, Раковски на Стефан Дичев, Минко Минин на Гьончо Белев, Коста Божилов на Павел Вежинов и пр. Както противоречивите герои в живота могат да бъдат художествено цялостни, така и цялостните герои могат да бъдат художествено многостранни. А тяхната вдъхновяваща сила е огромна. Трябва да се надяваме, че ще се явят и повече

и по-високи постижения в обрисовката на положителните герои, още по-достойни за нашето време. Читателят ги очаква. И особено очаква той да види изобразени с цялата им душевна красота и сила строителите на нашия нов живот, на социализма.

Казаното за характеристиката на положителните герои важи, разбира се, напълно и за обрисовката на отрицателните. Тя също трябва да бъде многостранна и богата, защото злото в живота не е по-малко многолико от доброто. Макар че и в тази област са натрупани, както беше вече споменато, доста недостатъци, в нашите романи има редица ярки образи на отрицателни герои. И не става дума само за отрицателни герои с достойнства, които, тъй да се каже, неизбежно разнообразяват характеристиката. Такива герои с голямо желание и обикновено с голямо умение изобразява Димитър Димов. Те принадлежат повече към категорията на противоречивите герои. Разбира се, тук за категории може да се говори само условно, защото противоречия има в живота и психиката и на най-единните и целеустремени положителни герои, както обикновено и у най-последователните отрицателни типове. И все пак има отрицателни типове от рода на Ирина на Димитър Димов, които носят в душата си — поне в известен период — доста светли пориви и има отрицателни герои от рода на добруджанските кулаци във „Ведрово“ на Гуляшки, в чиито души тъмнината властно се е настанила. Характеристиката и на тези представители на човешкия род може да бъде ярка и многостранна. Такава е тя и в произведението на Гуляшки.

Да си спомним, макар и за момент, за Тома Лефтеров—Хаджията или Лисицата, както е наречен заради своя нрав. Неговият образ остава да живее в нашето съзнание. Ние си представяме ясно този невзрачен на вид човек, слабоват, поприведен, заглеждан надолу. Той се отнася обикновено внимателно, тихо с хората, не вика, не нагрубява, но зад неговата кротост, дори смиреност се крие алчна, студена и жестока душа. Авторът прекрасно я е разголил, макар нейната същност да се изявява в привидно добродушни форми. Дори може да се каже, че именно в привидното добродушие на Хаджията най-ярко прозира неговият хищнически нрав. Героят може и да се трогне от жалните молби на някоя нещастна бедна жена — той никак не може да понася женски сълзи, — но после след като е подхвърлил нещо (за което, разбира се, държи сметка), „съвестта го бори“. Това „милосърдие“, тази „съвест“ са колкото своеобразни, толкова и типични, чокойски. Понякога, макар и много рядко, и у Тома Лефтеров заговорва истинска човешка съвест, но проблесците на човечност само осветляват покварената му душа. Когато малката му дъщеричка се разболява от тифус и се бори със смъртта, сърцето го заболява. В такива минути може да се развълнува дори човек като него, с изсушена душа. Той се е отнасял с пренебрежителна студенина към щерка си — искал е син, наследник на имотите, на милионите. И сега, когато тя може да угасне, чокоят се трогва. И в израз на тези си чувства е готов да даде повече пари на младия лекар, за да спаси детето. Той всичко оценява с пари. Човешки вълнения в покварена душа! А когато детето наистина оздравява, Хаджията проявява щедрост и към жена си — обещава ѝ кадифен плат за рокля. Той наистина в момента има добро чувство към нея, но всъщност жертвува парите, върнати от лекаря. . .

Така и в човечните прояви на Хаджията прозира порочната му душа. Тези прояви обогатяват представата ни и за индивидуалното, и за типовото в неговия образ, които са в здраво единство. Ако авторът беше ги пренебрегнал, за да бъде напълно „последователен“, докрай „верен“ на типа, обрисовката щеше да бъде по-слаба. Така, между другото, се е случило в по-нататъшното повествование, в което обрисовката на Хаджията е доста обезцветена. Обикновено ние виждаме героя само да ниже зърната на броеницата си и да насъсква против властта с лицемерни, иносказателни религиозни фрази. Тук той е, тъй да се каже, доста схематизиран религиозно. Но въпреки това, общо взето, Тома Лефтеров е богат и завършен образ. Такива са образите и на другите двама чокои — Пантелей Вълка и дядо Минчо Покровнишки — особено на Вълка. И колко се различава този буен, властен, открит и брутален чорбаджия, който обикаля със запенен кон

безкрайните си имена и бие с камшик ратаите, от хилавия, кроткия, потайния Тома, който никога не вдига ръка, но свлича една кожа повече от работниците си! Какви различни представители на една и съща класа, на един и същи бит! И същевременно колко си приличат! Разказът за тях в началото на художествената „хроника“ за Ведрово е най-ярък, най-художествен и се мери с най-хубавото в съвременната ни белетристика. По-късно цялото повествование губи много — особено в отделни глави — от своята дълбочина, простота и сила, пък и от своето единство, тъй като съединяването на трите романа — „МТ Станция“, „Село Ведрово“ и „Златното руно“ — не е напълно творческо, органическо. Все пак открояват се и редица други герои — жизнени, сполучливо обрисувани. Между тях има оригинални, нови за нашата литература образи като Исай и поп Анастаси, интересни характери из средата на народа като Харалан, Демир, бай Нончо и др. В романа са отразени правдиво сложни и характерни явления, чувствува се и драматизмът, и поезията на новото време, повествованието е пропито нерядко със светъл лиризм, обогатено е на места със свойствения на Гуляшки жизнерадостен, лекокрил хумор. Трябва само да се съжалява, че в това най-значително за сега произведение за съвременното село има известно разностилие и не малко недоработени места поради прибързаност. Но да не навлизаме във въпроси, твърде отдалечени от проблемите на типизацията и индивидуализацията. . .

Споменатите за пример ярки образи на герои в произведения на Гуляшки, Димов, Станев, Караславов и още редица пълни с живот характери в нашия съвременен роман, които на същото основание би трябвало да бъдат споменати, ако имаше възможност, са затова сполучливи типове, защото са богати индивидуалности. Пълноценните литературни характери се отличават не само с индивидуалните си, а и с типовите си белези. Например различните сполучливи, обрисувани от нашите романисти, представители на експлоататорската селска класа ни разкриват не само едни и същи черти на кулачеството. Всеки от тях, ако е действително сполучлив литературен тип, ни дава възможност да надникнем в нови белези, особености, моменти от развитието на класата му и т. н. Но тези нови типови белези не могат да бъдат разкрити без индивидуалните, те се проявяват именно в индивидуалното своеобразие и богатство на отделните герои. Така още веднъж пред нас изпъква значението на индивидуализацията.

Индивидуализацията включва в себе си нагледността на образа, но в никой случай не е само нагледност. Тя не е просто средство за популяризиране на едни или други идеи и социални същности. Не е само форма на образа, а и негово съдържание, резултат на художественото изследване на човешките характери, преживявания и отношения. И затова, както беше посочено и по-горе, художествената идейност зависи и от индивидуализацията, която се включва в единния процес на творческото обобщение. Няма такъв роман, чиито образи да са лишени от индивидуално богатство, а да е с висока художествена идейност. Той може да е написан от правилни общи позиции, но художествената му идейност ще бъде хилава, анемична. Такъв роман ще бъде и сух, емоционално беден, защото емоционалността в изкуството е немислима без индивидуализацията. Не случайно научните произведения, колкото и живо да са написани, не ни вълнуват така, не ни действуват тъй непосредствено и заразяващо, както художествените. Защото в научния образ същността, тъй да се каже, е погълнала в себе си многообразието на индивидуалното, докато в художествения образ тя се разкрива чрез това многообразие.

Без индивидуализацията литературният образ би загубил и своята красота. Разкритата същност от учения може да бъде неизмеримо дълбока и от огромно значение за живота на хората, но не и красива. Красотата принадлежи на многообразните, многоцветните индивидуални прояви на същността. Ето защо научният образ може да е и дълбокомислен, и проникновен, но не и красив. За красота в научните съчинения може да се говори само условно.

Индивидуализацията обхваща, разбира се, цялостно образите, но особено ясно се проявяват нейните достоинства и недостатъци в речта на героите. Речта на един ли-

тературен герой е красноречив белег за неговата жизненост или книжност. Не случайно мнозина автори успяват от свое име да дадат някаква представа за облика на своите герои, но щом им дадат думата, т. е. щом героите заговорят сами, техните индивидуалности се забулват в книжна мъгла. В нашите романи има легион такива „стеснителни“ литературни субекти, които в никой случай не искат да ни се разкрият сами. Но има и герои, които с прекрасна откровеност разкриват душите си в своята реч.

Най-голямо майсторство в речевата характеристика на героите проявяват, според мене, трима съвременни романисти: Георги Караславов, Димитър Талев и Емилиян Станев. Защо са интересни художествено например най-обикновените разговори за обществено-политическите събития, които героите на Караславов в първа част на „Обикновени хора“ водят по домовете, в кръчмата, из улиците. Защото в тези разговори ясно се отразява „гледната точка“ на всеки герой, своеобразния му поглед върху живота, индивидуалната му мисъл. Индивидуализацията на речта е всъщност индивидуализация на мисълта, защото, според израза на Маркс, езикът е непосредствена действителност на мисълта. Ясната, естествена и характерна реч на Караславовите герои говори за яснота, естественост и характерност в изображението на тяхната мисъл, на тяхното съзнание.

Речта на героя е тогава ярко индивидуализирана, когато отразява правдиво характерни особености на личността му и душевното му състояние в момента. С такава кристална психологическа яснота говорят почти всички герои в „Иван Кондарев“. Емилиян Станев постига често наистина съвършенство в речевата характеристика. Езикът на неговите герои е ярко своеобразен, неповторим. Ето например един „монолог“ на пристава Пармаков, епизодично лице в повествованието: „Пропада България. Аз съм пристав, а никой не ме уважава и почита, тъкмо напротив — от интелгенцията си позволяват да правят с честта ми шеги. Как мога да се почитам самият аз, когато другите не почитат чина ми? Аз си ваксам всяка сутрин ботушите и амуницията държа в изправност, а моят шеф, пияницата му една, ходи разпуснат като новобранка и няма никаква стойка, отговаряща на чинопочитанието. Хора, неимеющи никакво основание и право, псуват царя и отечеството, пък аз стоя със скръстени ръце. . . Където ти, народе, твойта мамица? Власт ли е това? Неразбория. Ех, Българю, Българю!“ (стр. 414).

Цялата душица на Пармаков е в тези му горчиви мисли: и жаждата за почит към високия му сан, и страданието, че не му се отдава тази почит, и чувството му за собствено достойнство, и понятията му за чест и почитание, и възгледите му за добрата, истинската власт, която да въведе ред, и мъката му заради печалната участ на клетата България, за чието казармено величие той добродушно копнее, и фелдфебелско-приставското му отношение към народа, макар сам да е частица от него и доскоро да е гладувал заедно с цялото си семейство, и пр. и пр. В няколко реда — една завършена личност: с разбиранията ѝ, със стремежите ѝ, с идеалите ѝ, с целия ѝ манталитет. И с какви характерни думички и обрати са изразени тези мисли — смесица от народен и полуинтелигентски говор — „пияницата му една“, „неимеющи никакво право и основание“, „тъкмо напротив“ и пр. Те засилват комизма на Пармаковата висока печал и чудесно характеризират личността му.

С тази си способност да индивидуализира ярко речта на героите Емилиян Станев води обикновено образцово диалога в своя роман. Неговият диалог никога не е средство само да се предвижи напред сюжета, да се разкаже една случка. Той отразява ясно и образно мислите, чувствата, възмущенията, личностите на героите и е мощно средство за изследване на човешките характери.

Ако се сравни диалогът на писатели като Емилиян Станев, Георги Караславов, Димитър Талев с диалога дори на такива таланти автори, като Димитър Димов и Андрей Гуляшки, ще се видят ясно предимствата на първата група белетристи. Безспорно, и в „Осъдени души“, и в „Тютюн“ Димитър Димов проявява голямо умение да води интересен, напрегнат, драматичен диалог. Тук се отразява една характерна особеност на

таланта му — да изобразява живота в неговата сложност и противоречивост, с острата му конфликтност, с драматизма му. Ето защо ние четем обикновено със затаено внимание и психологическите анализи на романиста, и диалозите, в които често остро се сблъскват темпераментите, характерите на героите. И все пак те, героите, не открояват в речта си така ясно своя индивидуален облик като героите на Емилиян Станев или Георги Караславов, или Димитър Талев. А понякога диалогът на Димов е дори малко самоцелно напрегнат — героите се карат и остроумничат попресилено.

Подобни забележки могат да се направят и за диалога на Андрей Гуляшки. Той е несъмнено лек, жив, често остроумен, чете се приятно, с интерес. Но неговата лекота, изисканост, остроумност в редица случаи не отговарят на характерите на героите и на душевното им състояние в момента. Следователно той е повече или по-малко самоцелен. За щастие, диалогът на Гуляшки, както впрочем цялото му художествено изображение, претърпява известна еволюция. В първите романи на писателя след Девети септември — „Новолуние“ и „Стъпки в снега“ — книжната условност на диалога е много по-голяма, отколкото в по-късните. Някои герои, като например Георги Динков в „Любов“ и чоките във „Ведрово“ разговарят почти безукорно от художествена гледна точка, т. е. в речта им се отразяват ясно характерите и преживяванията им. Но общо взето еволюцията още не е завършена. . . .

В областта на романа работят у нас разнообразни таланти и своеобразието на речевата характеристика на техните герои трябва да бъде специално изследвано. Но може да се каже, че майсторството в диалога расте, че живо, леко водят диалога автори като Гьончо Белев, Димитър Ангелов, Камен Калчев, Мария Грубешлиева, Петър Славински и др. И все пак от всички тези писатели, някои от които автори на интересни, много четени романи, може да се изисква повече. И изискванията не са нереални, те са съобразени със собствените постижения на романистите. Имам предвид индивидуализирания език на герои като Тили Денин и Гърмидолски от „Червена заря“ на Гьончо Белев, Панко и Славян Дойков от „На живот и смърт“ на Димитър Ангелов, Цено Райкин и Филип Славков от „На границата“ и „Семейството на тъкачите“ на Камен Калчев, Боян от „През иглено ухо“ на Грубешлиева, абатът Поор от „Последният щурм“ на Петър Славински и пр.

Макар да има известна относителна самостоятелност, индивидуализацията на речта, естествено, е здраво свързана с цялостната характеристика на героите. Езикът на споменатите, пък и на още много други герои на тези и други романисти е и естествен, и своеобразен, защото цялостните образи на героите са жизнени. Речта е и средство за характеристиката на героите и резултат на общия им облик.

И ако в страниците на голям брой романи се сблъскваме с много и много герои, които говорят сиво, бледо, безлично, това се дължи на тяхната обща художествена анемичност, на слабата им индивидуализация.

В нашия роман твърде е разпространена механичката, онагледяваща „индивидуализация“. Авторите умозрително комбинират индивидуални белези, за да създадат някаква илюзия за жив човек, чрез който да илюстрират една или друга „социална сила“. По този път, разбира се, живи герои не се получават, до художествено обобщение не се стига. Не са жизнени героите, дори когато умозрително подобрите им белези са редки, странни, изключителни. Те са само досадно натрапчиви. И най-необикновените черти не могат да оживят един герой, ако в тях не се отразява цялостния му човешки облик. Ето, за да отличи един от своите многобройни епизодични герои в „Двубоят“ Емил Коралов ни го представя как си мие всяка вечер краката с лъжички вода, която отделя от оскъдната си дневна дажба за пиене. Поради тази странност или глупост на героя мнозина читатели ще го запомнят. Но нима такава е целта на индивидуализацията, на художествената характеристика — просто да запомним даден субект? А и всъщност живото човешко лице на героя ние не запомняме, а само странностите му, с които го е надарил остроумният му създател. В случая бедата не е голяма, защото героят само се

мярка в повествованието, но Коралов, пък и други автори прибегват до такива механически „индивидуализиращи“ похвати и при характеристиката на герои, които заемат значително място в развитието на сюжета.

Доста разпространена е в нашата романистика и външната индивидуализация, която създава известна представа за жизненост, но не отразява по-дълбоко същността. Разбира се, ако индивидуализацията е абсолютно външна, не може да бъде и жизнена. Жизнеността на художествения образ не може да се постигне независимо от същността. Но хармонията между индивидуално и типично често се нарушава в художествената практика. Видовете и степените на тези нарушения са безбройни. От увлечения във външна индивидуализация понякога страдат и безспорно талантиливи автори. Такъв е случаят например със Стоян Даскалов, в чиято дарба на романист никой не се е усъмнил. Неведнъж се е изтъквало умението на Даскалов да изобразява явленията раздвижено, многобагрено, живописно. И когато това му умение се съчетава с по-дълбоко проникване в сърцевината на събитията, в душите на хората, той създава ярки и осмислени художествени образи. Такива има и в „Своя земя“, и в „Мелницата Липовански“, и в „Път“ — особено в първата част. Но често Даскалов се увлича по външно живописване, което се движи по повърхността на явленията и няма голяма художествена стойност, колкото раздвижено и пъстро да е. По такъв път се получават кухи, душевно бедни, дори изкълчени образи, каквито има в редица произведения на Даскалов и по-специално във втора и трета част на „Път“.

Тези „живописващи“ увлечения слагат отпечатък и върху изразните средства на белетриста, които придобиват повече или по-малко някаква самоцелна, безсмислена образност, често с комичен оттенък. Ето например как авторът представя на читателите веждите на един от по-централните си положителни герои от „Път“: „Хайдутот склочи черните си вежди, които се навъсиха като бодливи топки“ (Книга втора, трето издание, 1957 г.). А леля Вичка прави такъв комплимент на Хайдутот: „Като видя тези твои вежди. . . хвъркати, като че ме подига нещо нагоре на дърти години“ (22). За усмихнатия Гарчо авторът казва, че бил „като че нажабурчен с варен мамул“ (стр. 167). Или: „Гарчо се изсмя с едно буботене, което го подигна нагоре“ (377). Героите току се подигат нагоре, но авторът в такива случаи пада надолу в очите на читателите. На една героиня мъката се била „сцепила сякаш долу в изпъкналата гуша“ (491). На другото в очите било „наляно като в шишенца мътна ракия на парливо обвинение“ (181). Трудно може с такъв род „психологически“ сравнения и метафори да се изясни душевното състояние на героите.

Понякога сравненията на Даскалов са наистина съвсем произволни. Например: „Трябва да дойде един нов Бокъов (Ботев — С. К.), да ни освободи от тези нови турци и изедници, това е! — измъкваше сякаш изпод дрехата си стар ятаган старецът“ (74). Откъде е измъкнал изведнъж авторът това сравнение с ятагана и какво е неговото художествено предназначение никак не е ясно.

Това са няколко наслуки взети примери от втора книга на „Път“ от многото десетки, които могат да се приведат. Между тях има и много по-драстични.

А ето само два примера от „Своя земя“. Белетристът така описва ушния хрущял на своя главен герой Мито: „Отгоре по ръба той се показваше бял, като изтрит пласт земя, под който се белее ивица варовит камък“ (трето издание, 1955 г., стр. 112). А за решението на Мито да излезе от стопанството авторът се изразява, че шавало в главата му „като излупено гарже“ (стр. 65).

Словесните образи са предназначени преди всичко да изясняват предмета на художественото изображение и познание, те са инструмент на художественото изследване на човешките характери, преживявания и отношения. Сполучливото сравнение може да осветли като сноп ярки лъчи човешката душа. Ето един малък пример от Анна Каренина: „Той слезе долу, избягвайки дълго да я гледа, като слънцето, но той я виждаше, като слънцето, и без да я гледа“. В това сравнение е отразена цялата сила на Левиновата

бав към Кити. Отразен е и стеснителният и дълбоко емоционален характер на героя. За Левин Кити е наистина като слънцето. Личността ѝ излъчва светлина, която го опиянява, заслепява го с чудната си красота. Дълго не може да се гледа срещу такава светлина. Но тя озарява всичко наоколо. Левин чувства с цялото си влюбено сърце, с цялото си същество присъствието на Кити. Тя е наблизо, той се стеснява да се приближи, да ѝ заговори, но близостта ѝ го окриля, сърцето му ликува, той я вижда и когато не я гледа. Към такава простота и дълбочина на сравненията, на словесните образи трябва да се стреми писателят-реалист.

Ако словесните образи изгубят художествено-изследователските си функции и се превърнат в просто средство за „забавно“ живописване, те се обезсмислят, стават самоцелни, излишни. Такива са те често при външната индивидуализация. Тук натуралистичните увлечения, пренебрегването и замъгляването на обществената същност на човека преминават повече или по-малко по познатите закони на диалектиката, в своеобразен формализъм.

Многоплановият роман често изкушава към външна индивидуализация — много герои, а всички трябва да се отличават един от друг. Но целта на многоплановия роман — да даде широка картина на обществения живот — може да бъде изпълнена само чрез ярки и дълбоки характери, в които се оглеждат социалната среда и духът на времето.

Завършени и жизнени човешки образи, които съдържат големи художествени обобщения, могат да се създадат само чрез задълбочена психологическа характеристика. Художествената литература и по-специално романът представляват преди всичко изследване на човешките души, разкриване на техните тайни. Тази истина са изказвали гениални представители на критическия и социалистическия реализъм, като Толстой, Мопасан, Горки и много други. Може художественото изображение да е пластично, релефно, живописно и т. н., но ако то не прониква дълбоко в душите на героите, губи своя смисъл.

Психологическата характеристика в романа обхваща цялостно душевността на човека — и мисловните, и емоционалните, и волевите ѝ прояви — и то в тяхното единство. Средствата, с които се извършва художественото психологическо изследване, са най-различни. Героят може да бъде характеризиран психологически и чрез неговите действия, и чрез разговорите, които води в досега си с хората, и чрез физическия си портрет, и чрез мимиките, жестовете, интонациите на гласа и други такива косвени показатели на душевните му преживявания, и чрез преки психологически анализи, и чрез обстановката, в която живее, дори чрез пейзажа и т. н. Според израза на Толстой и едно полуоткъснато копче може да подскаже много за характера на героя.

Това разнообразие на средствата и похватите на психологическата характеристика може да се забележи в творбите на всеки талантлив писател. Но, разбира се, има и предпочитания — според творческото своеобразие на художника. Ако се сравнят например от тая гледна точка двама такива талантливи белетристи като Димитър Димов и Стоян Даскалов, ще се види, че докато първият често и много си служи с преки психологически анализи, вторият предпочита да характеризира героите си чрез диалог и действие. Единият в това отношение, по форми на психологическата характеристика, се родее с писатели като Толстой и Достоевски, а другият — с художници като Мопасан и Шолохов. Общо взето към втория тип писатели спадат у нас и такива съвременни романисти, като Гьончо Белев, Димитър Ангелов, Камен Калчев, Мария Грубешлиева, Анна Каменова и др. Изобщо, може да се каже, че прекият психологически анализ не се използва твърде широко в нашата съвременна романистика, макар, разбира се, да го срещаме във всеки роман. Мисля, че този факт не се дължи единствено на индивидуалните творчески предразположения, въпреки че те именно са от първостепенно значение. Тук играе роля и реакцията срещу самоцелния психоло-

гизъм, която понякога вземаше остри форми, и желанието да се изобразява животът в неговото непрекъснато движение и изменение, да се отрази обществената активност на хората, които се борят и строят. Няма никакво съмнение, че по общ облик на психологическата характеристика нашата съвременна романистика ще се отличава от буржоазния любовен, семеен и пр. психологически роман. Защото този, който се стреми да изобразява живота в неговото непрекъснато и противоречиво революционно развитие, ще подири, естествено, и по-раздвижени, по-динамични форми за разкриване душевния живот на героите. Освен това главните обекти на художественото изображение в съвременния наш роман — антифашистката борба в миналото и днешният живот с неговия творчески кипнеж — повишават значението на психологическата характеристика чрез действие.

И все пак прекият психологически анализ съвсем не е за пренебрегване или подценяване. Та той е предимство на белетриста пред лирика или драматурга, което много подпомага пълнотата на обрисовката. Белетристът има възможност да остане, тъй да се каже, насаме, на четири очи със своите герои и да осветли със своя анализ и най-сложните им, противоречиви и потайни душевни преживявания. А особено големи възможности да анализира пряко душевния живот на героите има романистът. В нашата литература писатели като Димитър Димов, въпреки някои увлечения и недостатъци, красноречиво демонстрират тези възможности. И никой не може да обвини Димитър Димов, че не изобразява живота в неговото прогресивно движение, в противоречивото му революционно развитие.

Не, не е остаряла тази форма на психологическа характеристика. При това тя прекрасно се съчетава, както показват творбите на нашите талантиливи съвременни романисти, с другите форми и начини на изобразяване душевния живот на героите. Разнообразието от средства и похвати е необходимо тъкмо за да може писателят да изобрази многостранно, в цялата ѝ сложност и противоречивост човешката душевност — независимо от това какъв е характерът на противоречията. Така именно изобразяват душевността на своите герои писатели като Димитър Димов, Димитър Талев, Емилиан Станев и др. И затова техните човешки образи са толкова богати, многоидейни, интересни. Да, и интересни, защото нищо не може така трайно да поддържа интереса на читателя, да завладява цялото му внимание, да грабва ума и сърцето му, както един проникновено изобразен свят на чувства и страсти, на мисли и идеали, на пориви и стремежи. В талантиливите произведения този свят ни изглежда и отдавна познат, и неподозирано нов, мамят ни, привличат ни неговите тайни, неговите хоризонти. И колкото по-проникновено е обрисован той от писателя, толкова по-силно е очарованието му. Силата на въздействието зависи от дълбочината на художественото познание.

Разкриването на човешката душевност в нейната пълнота и многообразие, в нейната сложност и противоречивост носи драматизъм на художествените образи. Драматичните образи несъмнено въздействуват особено силно върху читателите, защото те, читателите, знаят от собствен опит какъв драматизъм крие човешката душевност, която отразява в себе си — като морето въздушните стихии — бурите, противоречията, конфликтите на живота. Както в обективната действителност, в човешката психика покойт е относителен, а движението, напрежението — вечно. Разбира се, драмите са най-различни, в зависимост от характера на средата и обществото, в което живеят хората, а и от личната човешка участ, но те съществуват във всяка човешка душа и трябва да бъдат открити и изследвани от писателя, за да бъдат неговите творби и правдиви и вълнуващи. Най-силните образи в нашия съвременен роман в произведенията на Караславов, Талев, Станев, Димов, Гуляшки и пр. са ярко драматични. Другояче не може и да бъде в съвременните романи, които са твърде далеч от идиличния епос. Щом романистите изобразяват живота в неговото революционно разви-

тие, според изискванията на социалистическия реализъм, техните художествени образи не могат да не бъдат драматични.

След изживяването, общо взето — на безконфликтните и лакировъчни увлечения, които са в разрез с аксиомите на социалистическия реализъм, вече обикновено всички търсят конфликти и драми. Но безконфликтността в много случаи се заменя с измислена, фалшива конфликтност. Съчинената конфликтност е един от най-разпространените недостатъци в нашия съвременен роман. А резултатът от съчинената конфликтност във фабулата е изкуственият драматизъм в душевността на героите, в цялостните им образи. Ето например и в двата си последни романи „Спътници“ и „Нова летопис“ Емил Коралов е поставил безброй измислени пречки между главните си герои и техните любими, между Велко и Илка, и Павел и Лина. Тези млади хора се обичат горещо. Но нали ако се вземат, няма да има никакви сантиментално-затрогващи драми, към които се стреми авторът. И ето той създава недоразумения след недоразумения помежду им, които им носят силни тревълнения, драми, трагедии. Но ние оставаме хладни наблюдатели на тези душевни сътресения, защото знаем тяхната изкуствена основа. Достатъчно е авторът да разсее недоразуменията и влюбените щастливо ще се съберат. Няма никакви по-дълбоки пречки за техните страдания — нито в характерите, нито във възгледите им за живота. Но той не разсейва недоразуменията, решил съвсем да ни измъчи. Едва в края на „Спътници“ авторът се смилява над героите и читателите, и любовта, преминала през всички книжни изпитания, тържествува. А в „Нова летопис“ недоразуменията надделяват: дълбоко влюбените един в друг Павел и Лина са обречени от автора да страдат цял живот. Съществена разлика, но не в художествената стойност на повествованието...

Разбира се, недоразумения съществуват в живота, а следователно могат да съществуват и в литературата. Но когато авторът гради почти само върху тях трагедии на двама влюбени, тези трагедии звучат изкуствено.

От изкуствен драматизъм в различна степен, плод на конфликтни съчинителства, страдат повечето герои и в „Спътници“ и в „Нова летопис“. Крайно време е вече Емил Коралов да престане така трескаво да произвежда дебели романи, ако иска да остави нещо по-значително в нашата литература. Той не е без дарба и затова в романите му има немалко сцени пък и герои правдиво и художествено изобразени. А и отделни произведения, като „Септемврийци“, представляват общо взето сполука в нашата белетристика, въпреки всички свои сериозни недостатъци. Но дарбата трябва да се тачи и усъвършенствува, а не безжалостно да се експлоатира, докато залинее. Наистина „Нова летопис“ е общо взето по-добро произведение от „Спътници“, но разликата не е толкова значителна, за да утешава и обнадеждава. Защо един писател с име да се задоволява с полууспехи и полупостижения, които в сравнение с истинските завоевания на нашия роман изглеждат като несполуки.

Казаното не означава, че в романите на Коралов има най-много изкуствен драматизъм и съчинителство. В сравнение например с романа „В края на века“ от Павел Спасов „Спътници“ и особено „Нова летопис“ изглеждат много свежи и правдиви произведения. Но това е слаба утеха за Коралов и много лош белег за писателския път на Павел Спасов. Жалко, че след сполучливия роман „Хлябът на хората“ Павел Спасов ни поднася такова съвсем книжно и фалшиво съчинение, който знае защо издадено от издателство „Български писател“. Всички герои са безжизнени, мъртви, макар да преживяват най-различни драми. Това напълно схематично произведение е оцветено сантиментално и мелодраматично. Но ако схематизмът се премеси със сантиментализъм и мелодраматизъм не става ни най-малко по-художествен, а само неприятно сладникъв. Един роман, който се чете с досада, въпреки всички бури, сътресения и трагедии, връх на които са двете абсолютно немотивирани самоубийства в края — венец на „драматичния“ фалш.

За възможностите на Павел Спасов като писател в никой случай не трябва да се съди по това съчинение. То е само свидетелство за пълна липса на самокритичност — добра почва за избуяване и разцъфтяване на всички недостатъци на метода и стила. Увлечения в сантиментално-мелодраматичната разновидност на схематизма има и в „Хлябът на хората“. Но там изпъква преди всичко правдивото изобличение на наши и чужди капиталисти, които авторът добре познава. Павел Спасов беше възнаграден за сполуката си — критиката оцени успехите му. Но на недостатъците, все пак сериозни, тя не обърна достатъчно внимание. Това е, струва ми се, една от причините за притъпяване на критическото чувство у Павел Спасов.

Книжната конфликтност, изкуственият драматизъм се очертават като сериозна опасност за правилното развитие на нашия роман. Тази опасност върхлита и млади автори като Драгомир Асенев. Неговият първи роман „Пътищата се разминават“ е пострадал силно от такова лъжедраматично съчинителство. И тук силни трагедии, един несполучлив опит за самоубийство в езерото в Парка на свободата и друг сполучлив — с пистолет. Главната героиня, Александра, се омъжва за душевно чист и ведър млад човек — доктор Младенов, но го напуска още същата вечер. Най-големите си душевни сътресения тя преживява в деня на сватбата и непосредствено след нея. Тя не обича човека, с когото сключва брак. Но защо тогава е извършила тази фатална стъпка? За да отмъсти на другия, любимия и омразния същевременно вече, който я е напуснал. За тази цел тя иска и сватбата ѝ да бъде шумна. Какво удивително лекомислие! И как никак не подхожда то на умната, мъдрата и високо нравствена девойка, за каквато авторът толкова последователно ни е представял Александра! Така решила да си отмъсти героинята, че да почерни и своя живот, и живота на съпруга си. И никак не ѝ е съвестно за чистосърдечния и влюбен в нея лекар. Късно в деня на сватбата идва нарочно изпратен от автора човек с нечиста съвест, който я запитва: „Никога ли не сте мамели?“ „Мисля, че не“ — отговаря героинята, макар в момента да извършва най-ужасната измама. И след малко ѝ става много съвестно, че е излъгала този човек, а не че е измамила д-р Младенов. Страдайки силно, героинята признава на потресения младоженец, че обича другиго и тутакси го напуска. Увлечен в дирене на нови силни преживявания, авторът я изпраща в дома на нейния любим, който този ден също се жени — от кариеристични подбуди. Но там ѝ казват, че младите са заминали на сватбено пътешествие. Трагичните бури в душата на героинята се развилняват още по-силно, тя напуска Русе и заминава за София. За своя нещастен съпруг Александра все така никак не мисли. Вместо за него спомня си за един разпасан артист, който упорито я преследва, и макар да няма абсолютно никакво чувство към него, запътва с към квартирата му. Но жената на отсъстващия столичен талант я изругава най-вулгарно и тогава вече душевните сътресения на героинята достигат върхната си точка. Тя решава да ги прекрати със скок в езерото, откъдето, разбира се, веднага я изваждат.

Силно потресеният, душевно разстроеният човек може да извърши и нелогични за свой характер постъпки, да измени на себе си, да посегне върху живота си и т. н. Но когато авторът описва такива изключителни постъпки и прояви, той трябва да разкрие дълбоките им психологически причини, да ги мотивира убедително, за да се възприемат като напълно естествени, макар и необикновени. А тук непрекъснато се чувства умозрителна нагласа, натрапват ни се ефектните драматически кроежи на автора, жертва на които става героинята. Такива скроени драми не разкриват душите на героите, а ги омотават с книжна паяжина, внасят противоречие и фалш в психологическата характеристика. За съжаление много от героите в „Пътищата се разминават“ са въввлечени от автора в подобни изкуствено устроени сътресения, които се отразяват твърде неблагоприятно върху тяхната художествена жизненост и правдивост.

По-естествена е трагедията на стария комунист бай Дончо, който узнава, че болестта му е неизлечима и смъртта — неизбежна. Авторът е описал общо взето правдиво преживяванията на героя след случайното узнаване на страшната за него лекарска тайна, връхлетялата го мъка за безвреме отлитащия живот, тежката скръб по малкото синче, по злочестата жена, която толкова много е страдала за него в миналото, през фашизма, а сега ѝ предстоят още по-тежки страдания. Същевременно белетристът описва как съсипаният от болест бай Дончо намира в себе си сили да превъзмогне душевната покруса, да се погрижи за бъдещето на семейството, да участва дори в тревогите на Александра: той се вълнува все така дълбоко от въпросите на комунистическата етика, мисли дори за щастието, изобщо и пред самия гроб е истински човек и гражданин. Следователно в трагедията, която преживява, се разкрива личността на бай Дончо — най-жизнения герой в книгата, най-правдивия образ, макар и не особено оригинален и нов за нашата литература. Такава е художествената закономерност: в естествените драматични преживявания се откриват душите на героите, техните образи, докато изкуствено нагласените драматични ситуации, доколкото и силни сами по себе си да са те, само замъгляват характерите, психиката на героите. Тази истина е сигурно известна на Драгомир Асенов теоретически, но за него въпросът се слага практически. Неговият първи роман не е и първи успех в този сложен белетристичен жанр, но може да бъде добра поука за бъдещите му, по-сполучливи произведения.

Твърде много е разпространен изкуственият драматизъм в произведенията на трудова тематика. Колко стандартни, съчинени конфликти срещаме например в тези произведения между съзнателни строители и техните назадничащи, лекомислени, суетни жени или любими. И обратното — между ентусиазирани строителки, свободни и делови жени и техните оеснафени съпрузи или приятели. Колко дълги и предълги драми се разиграват на тази основа. Разбира се, такива конфликти и драми са напълно възможни и дори не се срещат рядко в живота, но за да са художествено убедителни, трябва да бъдат дълбоко промислени и почувствувани и винаги индивидуални, а не щампирани, шаблонизирани, готови за употреба, към които белетристът посяга в даден момент за произвеждане на драматически ефекти.

В изграждането на социализма се раждат интересни, напрегнати, разнообразни конфликти, разиграват се сложни човешки драми и когато те намират естествен, правдив израз в повествованието, вдъхват живот на героите и в цялата творба се чувства полътът на новото време. А съчинените конфликти, макар външно да носят всички белези на съвременността, ни дразнят като стара изтъркана мелодия.

За да се построи голям язовир, който ще дава живителна влага на огромни площи земя, ще носи плодородие, ще разхубавява и обогатява живота, жителите на едно село трябва да се изселят от местата, където са раждали, където са израсли, където са се трудили, страдали, мечтали за по-добри дни. Те трябва да разрушат родните си къщи и да отидат другаде, на непознати места, където държавата ще им изгради нови домове. Ето един реален конфликт, който е намерил отражение в романа на Анна Каменова „Близо до София“. Заради голямото, новото трябва да се жертвува нещо по-малко, но мило, скъпо на сърцето. Жертвата не е материална, тя е духовна, но затова е още по-свидна. В нея има несъмнен постически заряд.

Едни от най-издържаните страници в романа на Анна Каменова са именно тези, в които се разкриват вълненията на селяните, мъката им по старите домове, неясните им още мисли, предчувствия за новия живот, който ги очаква занаяпред. А едни от най-слабите са посветените на „драмата“ на младия строител Младен Зарев. Този момък е способен инженер, комунист, който е мечтал да участва в социалистическите строежи. И ето, когато му съобщават, че ще го изпратят на строежа на язовира той изживява колебания. Не му се искало да „губи“ 3—4 години от младия си жи-

вот. Всички негови приятели са удивени, защото най-малко от него са очаквали такива настроения. Причината се оказва от любовен характер. На героя не му се иска да се раздели с Лиляна. Основателна, сериозна причина на пръв поглед. Но какво представлява Лиляна? Пълна противоположност на Младен Зарев, сякаш самото въплъщение на суетата и лекомислието. Едно момиче, което няма нищо общо с новия живот и подигравателно се отнася към социалистическото строителство. Привличат го само парите, тоалетите и хубавите мъже. Кое свързва тези толкова различни млади хора — не е изяснено от авторката. Какво намира младият комунист инженер, израсъл в бедност, учил, за да строи новия живот, мечтал да бъде полезен на народа си, в тази съвсем празна, суетна девойка, която мисли само как да нареди по-приятно живота си, също не може да се разбере. Лиляна е подставен герой, инструмент за създаване конфликти и душевни драми.

И ето Младен Зарев, който все пак заминава на строежа, току изпада в униние, не му се работи, отчайва се, мисли за София, за Лиляна, докато един ден внезапно вниква в нейната съвсем очевидна душевна пустота, която досега по внушение на авторката не е забелязвал. И на терзанията му се слага край.

Защо не убеждават и не вълнуват такива драми? Нима не е възможно да се увлече един младеж в девойка от друг свят? Нали любовта често е сляпа, както казва поговорката? Възможно е, но трябва художествено да се разкрие тази любов, за да повярваме в нейната сила — толкова голяма, че да заслепява героя, да затъмнява най-светлите му пориви и стремежи, с които е живял години, да го тегли в страни от избора с ума и сърцето път. Но в повествованието за отношенията между Младен и Лиляна липсва силата на любовта. Това е някакво съвсем неопределено увлечение. Ако Младен Зарев изпитва поне силна мъжка страст към тази вятърничава Лиляна, бихме все пак подразбрали какво размътва съзнанието му и отслабя волята му. Но и такава страст не виждаме у него. Увлечението на Младен по Лиляна и самата Лиляна са средство за създаване душевни конфликти. Целта е да се направи разказът по-увлекателен, да се въздействува по-силно върху читателя. Резултатът не отговаря на тази цел, защото силата на въздействието зависи от художествената правда.

Следователно драматизмът и тук като в много страници на „Пътищата се разминават“ е изкуствен, защото не е художествено мотивиран. Липсата на мотивировка или недостатъчната, слабата мотивировка — ето причината за повечето изкуствени драми в много съвременни белетристични произведения. Тук са изворите и на редица други недостатъци в нашите романи. Без убедителна мотивировка няма пълноценна психологическа характеристика, няма цялостна, жизнена, ярка обрисовка на героите.

Реализмът изисква да се издирват причините на явленията, които се изобразяват, а не просто да се описва образно видимото. Следователно той предполага да се мотивират постъпките, преживяванията, поведението на героите. Буржоазната литература, различните упадъчни методи и направления нямат такива изисквания, защото не се интересуват от истинността и дълбочината на художественото познание. За буржоазния писател, за съвременния модернист в човешките постъпки, преживявания няма никаква закономерност. Следователно задачата на литературата е просто да стенографира, да регистрира делата на хората и проявите на тяхното съзнание. Някои модернисти смятат, че като изпълняват тази регистраторска задача, като зафиксират без подбор и без анализ душевния поток, извършват работа съвсем сходна или идентична с научната. Всъщност те са толкова далеч от науката, колкото и от изкуството, които съвсем не могат да се задоволят с простото констатиране на фактите.

Художественото изследване на човека и обществото е немислимо без мотивировка. Липсата на мотивировка в поведението на героите създава неясноти и противоречия в техните образи, особено ако не се мотивират някои по-необикновени, неподозирани

от читателя прояви. Тук наистина е много трудно да се посочат примери, поради тяхното голямо изобилие. Кой да се предпочетат? Струва ми се, че нашият съвременен роман страда най-много в тази област. И именно — поради недостатъчно осъзнаване изследователските художествени задачи на романа. Само многословието може да претендира с равни шансове за палмата на първенството, ако тя се даваше за слабост.

Мотивировката страда често дори в общо взети сполучливи и оригинални произведения, в психологическата характеристика на интересни, предразполагащи към поетически размисъл герои.

Такъв герой например е Исай от „Златното руно“ на Андрей Гуляшки. Исай е човек и с практически усет, и с поетична душа, който намира щастието и радостта в работата за общото благо. И ето този високо нравствен герой, с широк поглед върху живота, с голямо човеколюбиво сърце изведнъж рязко изменя на себе си. На село, където е изпратен като партиен работник, той се противопоставя на „мероприятия“ на местния дерибей Киро Влаха, под чието тесногърдо и догматическо, лъжереволуционно политическо ръководство стопанството крее и селяните живеят крайно бедно. Но съвсем неочаквано една вечер Исай енергично се застъпва за същия този Киро Влаха, когото селяните справедливо изобличават в кръчмата, в гнева си дори посяга да бие, после тръгва приятелски да гуляе с довчерашия си противник и пр. и пр. Такива постъпки не могат да останат немотивирани, защото силно накърняват, опасно застрашават художествената цялост на образа. Та Исай изменя на себе си, на духовната си природа, на убежденията си. Наистина ние се досещаме, че той преживява някаква покруса, някаква трагедия, но колко по-добре щеше да бъде за характеристиката на героя, ако авторът художествено разкриеше душевните му сътресения, а не ни изненадваше с такива негови странни, съвсем неочаквани постъпки.

Исай изобщо е склонен към странности. Така например често го връхлита някаква особена, неизвестно откъде долетяла тъга. Но всъщност ние разбираме нейните източници. Исай има изострено чувство за красота и високи изисквания и представи за етика. А в живота все още има много грубости, лоши и грозни човешки дела. И те му причиняват душевна болка и умора, придружени с някаква неопределена, романтично обогрета тъга. Случва се дори в душата на Исай да се загнезди пустота — на пръв поглед още по-странно за един комунист и нов човек. Но героят има изключителна впечатлителност, той изживява всичко като художник, като творец и се нуждае непрекъснато от нови впечатления. И ако те се забавят по едни или други причини, пустотата се заселва в жадната му за красота и високи пориви душа. Но това е за кратко. Новите впечатления, новите задачи грабват отново неспокойното сърце на героя и той заживява пълнокръвно.

Следователно тези душевни странности на Исай са ясни и естествени. Те няма защо да бъдат мотивирани специално, защото тяхната мотивировка е по-дълбока, съдържа се в цялостната психологическа характеристика, в характера, в духовния живот на Исай. Но резки обрати в неговото поведение, противоположни на хуманната му природа прояви като споменатите по-горе, се нуждаят от мотивиране в името на художествената правда и яснота.

Какво би станало например, ако Димитър Талев не беше така дълбоко мотивирал страшната постъпка на Султана спрямо Катерина? Би рухнал образът на загрижената за съдбата на детето си, макар и уплетена в предразсъдъци майка, би угаснало всичко светло в него, би се получило механическо противоречие с представата, която вече имаме за Султана от предишното повествование. И най-малкият недостатък в мотивировката би внесъл неяснота в образа на героинята.

Мисля, че изискването за художествена яснота, за яснота на характерите, на образите, колкото и сложни и противоречиви същевременно да са те, произлиза от самата същност на реалистичното художествено изображение. Художествената яснота не изключва подтекста. Защото подтекстът е поетическа недоизказаност, а не неяснота,

втори план, който произтича от първия, а не мъглявост или противоречивост на художественото изображение.

Андрей Гуляшки е писател, който обича поетическата недоизказаност, подтекста, втория план. Това не е недостатък, а своеобразие. Но понякога поетическата недоизказаност в неговите творби преминава или се редува с неяснота, мъглявост, с липса на необходимата мотивировка, което накърнява художествената правда, причинява противоречия и изкуственост в изображението. Нима например не са неизяснени художествено отношенията между Людмила и Алекси, с които авторът толкова дълго ни занимава във „Ведрово“? Тази неяснота внася изкуствен драматизъм в разказа за тях. Изобщо от Андрей Гуляшки се изисква по-дълбоко да мотивира отношенията, постъпките, преживяванията на своите герои, да превъзмогне нереалистичната условност в своето творчество.

Художествената мотивировка, разбрана в нейния най-дълбок смисъл, носи яснота, яснота и пълнота на изображението. Там, където тя е нарушена, накърнява се и художественото познание, а следователно и въздействието на образа върху читателя. Тъкмо поради нарушена художествена мотивировка ние често оставаме хладни, равнодушни свидетели на преобразованията, които се извършват у много герои в романите на съвременна тематика.

Социалистическият строй, дълбоките изменения в икономиката на страната, нейната култура, във всекидневния бит, новите трудови взаимоотношения, немислимият преди темп на развитие несъмнено променят и съзнанието на хората, погледа им върху живота, душевността им. Колко много обикновени, дори свити и неуверени в себе си хора израснаха в образцови социалистически строители, колко дребнобуржоазни съзнания разчупиха своите черупки, разшириха своите кръгозори, колко колебаещи се тръгнаха уверено по правия път, който извежда към комунизма, и пр. и пр. Тези преобразования в душите на хората намират широко отражение в нашия роман, който се стреми да върви в крак с времето, да отрази новото в живота. Това е радостно. Но бихме желали да се изследват по-често и по-задълбочено процесите на душевно преустройство, а не да се представят само техните резултати. Много, твърде много герои в нашите романи ни се представят изведнъж в преобразен вид, сякаш желаят да предизвикат нашето учудване. И ние наистина се учудваме, но любопитството ни остава незадоволено — как е станало това коренно преобразование с героите?

За да не прибъгваме до други романи, нека вземем пример пак от романа на Анна Каменова „Близо до София“. Жената на инженер Евтимов Дора, която с имала полубезразлично, полуотрицателно отношение към социалистическите строежи, чиято душевност изобщо не се чувства полъхът на новото, се преражда в човек, който искрено и дълбоко обича строителството, трудовите хора, техните взаимоотношения и пр. Това е напълно възможно. Може най-общо да си отговорим и как е станало това чудесно преобразование в съзнанието на героинята. Дора отива на строежа и там са ѝ повлияли строителите, цялата обстановка, новият, изпълнен с напрежение, труден, но интересен живот. Този най-общ отговор обаче не ни задоволява, защото ние искаме да надникнем в душата на героинята, в нейните преживявания. Нали литературата е човековедение. Тук е изпуснат един чудесен обект за художествено психологическо изследване, изпусната е богата с поезия душевна драма, в която се отразява новото време.

Такива пропуски има в обрисовката и на редица други герои. Ето и Тания, която от съвсем свито, плахо селско момиче израства в отворена, общителна, инициативна работничка. Каменова не е художествено разкрила и нейното душевно израстване. Повечко, макар все пак недостатъчно, е надникнала авторката в променящата се душевност на инженер Евтимов, който също претърпява доста сложно развитие. И от това обрисовката на героя само е спечелила.

Прескачането на възловите моменти в развитието на героите, на процесите на преустройство, които преживяват, говори за недостатъци в подбора на художественото изследване. Разбира се, подборът зависи от замисъла, който може да налага основателно да не се разкриват нечий духовни метаморфози. Но когато се вгледа човек по-внимателно в съвременните ни романи, не може да не му направи впечатление, че тъй характерните за нашето време душевни движения, преобразования, еволюции остават слабо художествено осветлени, макар резултатите често да се сочат. А това значи, че са пренебрегнати или подценени съществени изследователски задачи на литературата, чийто обект на познание е преди всичко човешката душа. Ето защо правилно е да се каже, че и романът изостава от живота, въпреки своя несъмнен подем и редицата големи художествени постижения. Успехите са главно с тематика от миналото, макар да имаме и някои сполучливи, интересни, оригинални произведения на съвременна тема, като например „Ведрово“ на Гуляшки или „Мелницата Липовански“ на Стоян Даскалов.

А щом в нашите романи със съвременна тематика не са достатъчно осветлени редица важни процеси в душевността, в съзнанието на съвременните хора, това означава между другото, че духът на времето и на обществото не е отразен с необходимата дълбочина и сила.

Несъмнено обликът на една епоха се проявява ярко в делата на нейните представители. Следователно, като отразява трудовите, градивните дела на нашите съвременници, литературата разкрива съществени черти от духа на времето. Но несъмнено е също така, че ако не сме проникнали по-пряко и по-дълбоко в душите на хората от дадено време, в техните мисли, пориви, идеали, в характерните процеси на тяхното съзнание, представата ни за епохата, в която живеят, ще бъде бледа, непълна.

В душевността на хората се оглежда духът на времето. Ако литературните герои са типични представители на своята среда, на класата си, на народа си от определен исторически период, в техните души ние виждаме отразени черти от обществената атмосфера, от облика на епохата. Като четем романите на Талев за Македония, ние проникваме така дълбоко в духа на времето, в особеностите на една дълга историческа епоха, сякаш сами сме свидетели на нейните устреми и падения, на нейните противоречия и бури. И не само защото авторът е описал важни обществени събития, църковната борба, Илинденското въстание, а защото проникновено е разкрил пред нас сърцата и умовете на хора от най-различни класи и прослойки. Разбира се, тук първостепенна роля играят борците, най-активните носители на историческите тенденции. В техните души се отразява най-ярко духът на времето. Но и в душевността на обикновените хора ние виждаме черти на епохата, на обществото. Например Султана, Стоян Глаушев, Ния са изобразени почти изключително в техния всекидневен, семеен и трудов бит. И все пак те са характерни представители на своето време, което е дало дълбоко отражение в техните души.

Майсторът на психологическата характеристика съумява дори във всекидневните, делничните преживявания на обикновените хора да разкрива характерни особености на времето, в което живеят. Ето в първа част на „Обикновени хора“ Караславов изобразява всекидневието на обикновени трудови хора в едно село по време на Първата световна война, но колко ясно в сърцата на неговите герои ние долавяме общественото напрежение, тревожния вече ритъм на времето, новото, което иде в живота на обществото. Кръстю Тошавров, за когото вече стана дума в първа глава, е земеделец, но така започва да гледа на живота, че често съжденията му звучат тесняшки. Това е знамение на времето. А друго такова знамение представлява отношението към живота на неговия забогатяващ брат. Обхванат от алчност, от жажда за богатство, Киро Тошавров все повече се отдалечава по мисли и чувства от брат си, от трудовите селяни, макар също да е земеделец. Така в душите на двама братя, представени пре-

димно в семейния им бит, се отразява разместването на обществените пластовете през онази епоха, изострянето на класовите противоречия.

От правдивостта и дълбочината на психологическата характеристика зависи до голяма степен гражданския патос на един роман. Ако авторът е разкрил проникновено душевността на своите герои, в произведението не може да не звучи гласът на времето. Разбира се, за гражданския патос на един роман имат съществено значение и събитията, които се изобразяват. Ако писателят пише за важни обществени събития, гражданският патос в творбите му ще бъде по-осезаем, по-плътен, по-ярък, отколкото ако описва преди всичко любовния живот на героите. Но ако обществено-политическите събития се изобразяват външно, без вникване в душите на тези, които ги извършват, външно, неубедително, нехудожествено ще бъде и гражданското звучене на произведението. Ярка, художествена обществено-политическа заостреност не може да се постигне без задълбочена психологическа характеристика — каквито и важни исторически събития да се изобразяват. Гражданският патос на роман без психологическа прозорливост не ни вълнува така непосредствено и силно, не грабва сърцето ни като патосът на сърцеведческите творби. Всяко външно описателство намалява действеността на творбата. Мисля, че първата част на „Обикновени хора“ по-силно въздействува върху читателите идейно-емоционално, тъкмо защото преминава втората част по дълбочина на психологическата характеристика.

Обществената тенденциозност на един роман е в пряка зависимост от дълбочината и богатството на характерите, на човешките образи. Колкото по-завършено, проникновено, многостранно са обрисувани героите, толкова по-ярка и въздействена ще бъде обществената тенденциозност. С други думи, обществената тенденциозност, партийната целенасоченост не само че не изключват богатството на художествени идеи, но го предполагат. Те се проявяват чрез това богатство, без него губят своята емоционално-действена сила. Тази истина се потвърждава и от успехите, и от несполуките, и от постиженията, и от недостатъците на нашия съвременен роман.

И така, характерите са и обект, и средство на художественото изследване. Те ни въвеждат в дълбините на човешката душа и същевременно ни разкриват големите истини за обществото, за историческото развитие, за духа на времето. Това сложено художествено изследване не е, разбира се, хаотично, безразборно, то е целенасочено — не само от мирогледа, но и от замисъла.

Писателят пристъпва към изобразяването на един или друг сектор от действителността, от живота не само със своите общи възгледи за хората, за обществото, а с конкретен творчески план. Ако романистът се заеме просто да описва видено и чуто в даден „обект“, колкото и образно и живописно да е неговото описание, каквито и сполуки да има в обрисовката на едни или други герои, цялостна и завършена творба няма да се получи. Той трябва да проникне в нечи неоткрити тайни, да прозре едни или други непознати истини, които имат значение не само за дадения „обект“, т. е. да открие в живота ядрото на своята бъдеща творба, което ще насочва и осмисля неговата работа. Замисълът е и зародиш на творбата, и пътеводител на художественото изследване. Големият обхват на това изследване в романа, разнообразието на събития и лица, сложността на фабулата и пр. могат да оставят впечатление за съвсем волен подбор, за абсолютна свобода на повествованието. Но абсолютна свобода и участие и тук не съществува. Иначе нямаше да има нито един монолитен, завършен роман. А който рече да я гони, създава художествено безформени и повече или по-малко безцелни произведения. Колкото и сложна постройка да има един пълноценен роман, каквото и идейно-художествено многообразие да съдържа, той е същевременно единен, има основен патос, основна идея, свой главен „вътрешен“ смисъл. И Белински и Чернишевски, и Добролюбов особено настойчиво подчертават необходимостта от главна идея, от замисъл, който насочва творческия процес и обединява произведението.

Разбира се, всеки, който се заеме да пише роман, има някакъв свой замисъл и се опитва да го осъществи. Но нерядко замисълът е недозрял, неизбистрен или тезисен и тези негови недостатъци се отразяват, макар и не автоматически, върху творческия процес и художествения резултат. Много от недостатъците в съвременния ни роман, по-специално илюстративността в редица произведения, водят своето начало от слабости на замисъла, по-точно от липса на действително творчески замисъл — художествено откритие, което целенасочва, осмисля и окриля повествованието.

Мисля, че тук се коренят до голяма степен несъвършенствата на редица романи на „строителна“ тематика, като „Сухата равнина“ от Павел Вежинов, „Близо до София“ от Анна Каменова, „Край Марица“ от Емил Коралов, „Младост“ от Иван Мартинов, „Винаги със Сталин“ от Стоян Нинов и Богдан Ботев и пр. Тези произведения, в някои от които има немалко сполучливи сцени, а и герои, са художествено неединни, незавършени, повече или по-малко заразени от бацила на илюстративността, дошъл от замисъла.

Ето например най-интересното измежду тях — „Сухата равнина“. Като четем този роман, оставаме с убеждението, че авторът си е поставил за цел да ни даде колкото се може по-пълна представа за построяването на Бръшлянската напоителна система. Развитието на сюжета върви по развитието на строежа. Писателят ни запознава с хода, с качеството и темповете на работата, с предстоящите задачи и т. н. Той проследява отделните фази на строежа, описва трудностите, свързани с неуредици в селското стопанство, пораженията, нанесени от вредителите, борбата с трудностите и преодоляването им, разкриването на вредителите и т. н., до победния край, до благополучното завършване в срок на напоителната система. Поради тази пряка зависимост на повествованието от хода на строежа то е твърде обеднено, нестройно, разпокъсано, отежнено от технически подробности и пр. Много, твърде много сцени, случки, събития, които повече или по-малко сполучливо илюстрират едни или други черти, страни, фази на строежа, но не са свързани в единно и стройно художествено цяло! И при подбора на героите авторът се е старал да обхване по-пълно строежа, така че героите са твърде много и често недостатъчно ярко охарактеризирани. Някои от тях са в пряка зависимост от машините и съоръженията. Появи се нова машина, появи се и нов герой като придатък към нея. Премине след това авторът към друго нововъведение на строежа, и новият герой изчезне от погледа му или ще се мерне някога за малко. Илюстративната роля на други герои е от малко по-социологично естество. Авторът е пресметнал какви различни категории хора има на такъв строеж и търси герои да олицетвори тези категории. До голяма степен тъкмо поради тези причини покрай сполучливите жизнени образи на Коста Божилов, инженер Минчев и др. срещаме и външно индивидуализирани герои, като например инженер Колев — представител на старата техническа интелигенция, завършил на Запад, с други представи за темповете на строителството, за отношенията между строителите, често с възкисело настроение и пр. Благодарение на таланта на автора дори у такива герои има често искрици живот, но тези искрици не могат да се разгорят в пламък поради чисто служебната роля, която играят инженерколевци.

Увлечен от желанието си да обхване колкото е възможно по-многогранно строежа, Вежинов е начупил твърде много сюжета и композицията, отежнил е произведението с много излишни страници.

От такъв тип недостатъци, разбира се, индивидуално нюансирани, страдат и другите романи на строителна тематика. Очевидно причините са еднакви или сходни.

В тези произведения повече или по-малко е нарушен художественият подход към жизнените явления, неизбистрен, замъглен е предметът на художественото познание поради неизбистреност, неоформеност, неопределеност на замисъла. Обикновено авторите се помамват да обхванат по-многогранно живота на строежа, без да са прозрели по-дълбоко в нещо съществено, важно, в човешките души и отношения,

без да е изяснено художественото ядро на бъдещата им творба. С други думи, те заемат да пишат роман с една твърде обща цел, без съкровено своя, дълбоко лична тема, тема-откритие, без истински творчески замисъл.

Намерението да се опише изобщо един строеж не е творчески замисъл. То води до създаване на разлати, многословни, илюстративни произведения. Замисълът трябва да се открие в живота, в преживяванията, във взаимоотношенията на строителите и той може да бъде такъв, че да не обхваща всестранно строителството, да не дава възможност за обстойно проследяване хода на работата. Важното е да разкрие перспективи за създаване на ярки и богати характери, за дълбоки художествени обобщения. Стремжът да се каже всичко, да се изчерпи „цялата истина“ е измамен. Все едно всички не може да се каже дори за един твърде ограничен „откъс“ от действителността, цялата истина не може да се изчерпи дори за преживяванията на един човек през един ден. Само произведението, резултат на този стремж, ще бъде без идейно-художествен център, претрупано от излишни събития, сцени, от голям брой безкръвни герои. Особено опасно е, когато стремжът за изчерпване на истината е насочен именно към цялостно обхващане на хода, развитието, етапите на строителството и с оглед на това се подбират героите и се засяга техния живот. В един роман не хората трябва да бъдат подчинени на строежа, а строежът на хората, т. е. не героите трябва да се изобразяват дотолкова, доколкото осъществяват строежа, а строежът трябва да бъде осветлен дотолкова, доколкото се разкрива във взаимоотношенията, преживяванията, поривите, стремжите на хората, които работят. Сюжетът трябва да се движи не от хода на строителството, а от взаимоотношенията на героите, чрез които се осъществява творческият замисъл.

Разбира се, никой писател не е объркал толкова отношенията между строеж и хора в своя роман, че да подчини изцяло, напълно хората на строежа; никой не си е поставил за задача просто да ни осведоми как е бил построен даден завод, извор, град и пр. Всеки е целял да ни разкаже нещо за преживяванията на хората, които строят. Но несъмнено е, че мнозина са допускали сериозни недостатъци в изобразяването на своите герои, в цялостната постройка на произведението си, защото са поставяли повествованието в строга зависимост от хода на строежа.

На социалистическите строежи израстват нови хора, очистват се много дребно-буржоазни, индивидуалистични ръжди, създават се другарски взаимоотношения, кипи напрегнат, сложен живот, в който се оглеждат характерни черти на нашето общество. Ето защо тези строежи особено заслужават вниманието на писателите, чиято главна задача е да разкрият душите на нашите съвременници. Но самите те не са още тези за художествена разработка, нито пък предлагат готови теми и замисли. Темите, замислите трябва да се открият в този богат, многообразен живот, който творците трябва задълбочено да наблюдават, да го изучават, да горят с неговия патос, носещ в сърцата си призива на Партията: „Повече между народа, по близо до живота“. И когато писателят няма прегрешения към общия предмет на художественото познание, не допуска никакви технологически и други подобни увлечения, той не може да създаде значително и завършено произведение, ако си постави за цел просто да разкаже за „целия обект“, ако няма свое откритие, свой творчески замисъл.

Такива илюстраторски недостатъци съвсем не са присъщи само на романи и нашата съвременност. Тях можем да открием и в редица исторически романи. Действителността, на която писателят не е съвременник, дори още повече изкушава към такова мнимо цялостно изображение. И мнозина се поддават на това изкушение. Искат им се да изобразят „цялата епоха“, т. е. да използват целия събран материал, да обхванат по възможност напълно събитията, историческите личности. Така те залавят да пишат романи без ясен и строен замисъл, без своя дълбоко лична тема-откритие и създават произведения, които повече или по-малко онагледяват образна форма данните на историческата наука.

Всеки добросъвестен и талантлив писател, който пише на теми из историята, се опира на постиженията на историческата наука. Тук сътрудничеството между науката и изкуството е особено очевидно. Радостно е, че нашият съвременен исторически роман се развива в тясна връзка с марксистическата историческа наука. Писателите се запознават старателно и с фактите, и с тяхното научно осветление, те се стремят да бъдат максимално верни на историческата правда. У нас отдавна престанаха да излизат романи от типа на издаваните от прословутата библиотека „Древна България“, които фалшифицираха историята в угода на реакцията. Изчезна и сладникавата, лъжеромантична идеализация на обществото в миналото, разкриват се класовите противоречия и борби, суровата истина за живота на народа. Тази истина ние виждаме, разбира се, и в някои произведения, създавани в миналото, като например в известния значителен роман на Стоян Загорчинов „Ден последен“. Съвременните исторически романи продължават вече създадените реалистически традиции и ги развиват в сътрудничество с марксистическата историческа наука. Това сътрудничество несъмнено много повишава историческата достоверност на литературните произведения, които обогатяват знанията на читателите за нашето минало, получени от историята. Колко много могат да научат например съвременните младежи за нашето възраждане, за безсмъртните революционери и апостоли на свободата, за живота на народа през онази епоха, за турското феодално общество и т. н. от двутомния роман на Стефан Дичев „За свободата“!

И все пак пълноценният исторически роман не цели просто да популяризира в увлекателна образна форма всред по-широк кръг от читатели данните и постиженията на историческата наука, макар че прекрасно може да изпълнява и такава популяризаторска роля. Тази роля е много полезна и в никой случай не трябва да се подценява, но ако с нея се изчерпват целите на литературата, нямаме никакво основание да говорим за художествено познание и обобщение, за художествено изследване, а просто за образна информация. От художествените образи тогава щеше да остане само тяхната конкретност и нагледност, каквато притежават и различните видове научни приложения, диаграми, табла и пр., които никому още не е хрумвало да нарича изкуство или художествено творчество.

Предметите на познание в историята като наука и в историческите литературни жанрове не съвпадат, макар да имат много общи допирни точки. От романиста ние очакваме не само да ни запознае с историческите събития, с делата на историческите лица и т. н., а да изобрази душевността на своите герои, да разкрие проникновено техните преживявания, мислите им, чувствата им, стремежите им, да създаде ярки индивидуалности, живи характери с цялото богатство на духовния им свят. Научната и художествената правда не враждуват в пълноценното художествено творчество на исторически теми, те си сътрудничат. Но помощната роля играе все пак не художествената, а научната правда, която присъствува в „снет“ вид в художествения образ. Следователно, който иска да мине само с научните истини в един исторически роман, който остави художествеността единствено на формата на повествованието, той художествено произведение няма да създаде, а само изкуствоподобно съчинение. Това съчинение не може да има емоционално-действената сила на художествената творба, колкото и верни да са историческите сведения, които се съдържат в него и каквато и да е нагледността на изложението. Защото преди всичко то ще е лишено от художествена идейност — немислима без правдата на човешките характери и преживявания. Тя, художествената идейност, не може да бъде заменена и с най-дълбоките научни идеи, защото има свое предназначение: да издига, да преобразява, да формира чрез своето непосредствено и цялостно въздействие човешките души.

Разбира се, илюстративността и в историческите жанрове не е „чиста“. Защото всеки писател, който се е заел да пише роман, цели да въздействува и естетически върху читателя, а не само да му поднася в по-приятен за асимилиране вид научните

знания. Касае се за отклонения от художествения подход и начин на изображение. Но тези отклонения никак не са редки в съвременния ни роман и са твърде опасни, защото отвлечат от стръмния път на художественото изследване към надолнището на образната популяризация. Ако пристъпиш към една историческа епоха със сериозни белетристични намерения, но без ясен и цялостен творчески замисъл, лесно можеш да се подхлъзнеш в онагледяване на проучения исторически материал. Така и става в редица случаи.

Да вземем за пример романа „Калоян“ от младия автор Димитър Мантов. Несъмнено Мантов сериозно се е подготвял да напише своя роман. Той е проучил старателно епохата по наличните исторически данни и неговото произведение ни дава доста богати сведения за живота и делата на Калоян, на болярите, на народа, за тогавашното общество с присъщите му противоречия, за борбата срещу Византия и папшествениците на Болдуин и пр. и пр. Макар младият автор засега да не е разкрил ярък талант, в романа му има известни прояви на дарование. Такива прояви виждаме в някои по-сполучливи образи на герои — например на Боривой. Читателят ясно си представя този червенокос млад човек с жълтозелени, живи, често дръжчи очи и щръкнали мустаци. Боривой е жизнена, подвижна натура, животът му е неспокоен, изпъстрен с приключения и опасности, с успехи и падения, в него се отразяват черти от онова далечно неспокойно време.

Мантов е набелязъл редица крайно интересни и характерни за времето човешки драми.

Ето Калоян, главният герой. Той живее с идеала да освободи всички земи, в които живеят българи, да доведе докрай делото на Петър и Асен. Велика, но тежка задача. А повечето боляри гледат себе си, а не общодържавните интереси, обладани са от алчност, от себелюбиви амбиции, някои дори кроят заговор и срещу царя. Прозорливият Калоян вижда всичко, подозира и за заговорите, вечно е напрек и все пак трябва да се опира на болярите. Той чувства силата на народа, знае, че освободителната мисия на Асен I е успяла благодарение на народните маси, видял е тяхната мощ и предаността им към държавата в битките с Византия и все пак не може да се облекне на тях със спокойно сърце. Той усеща смътен страх от народа, от стихийната му сила, която може да се насочи срещу установени обществени порядки. Силата на народа го и привлича и всява трепет и тревога в душата му и той трябва да търси помощ главно у тези, които мислят за пари и имоти и дори кроят да го свалят от престола. Сложна, голяма драма в душата на един владетел!

Не по-малка е драмата, душевната борба на дедец Кирик, чиято дума се гласи много всред богомилите. Учението, което властно е завладяло ума и сърцето му, не позволява намеса с насилие в земните работи. Но времената са такива, че налагат такава намеса — иначе латинците ще поробят народа. И дедец Кирик изменя на своите дълбоки убеждения, приема насилието.

А каква трагедия изживява Сергей! Той е пръв воевода, с държавнически поглед, верен до смърт на Калоян и на неговата голяма мисия. И ето заговорниците успяват да го оклеветят, той изпада в немилост, оттегля се, за да се спаси. Живее самотен и охулен, остарява от грижи и въпреки страшната неправда, извършена спрямо него, жертвува живота си, за да убие един от главните заговорници против царя.

Могат да се посочат още редица други интересни, сложни, напрегнати драми в живота на различни герои. Изобщо в малко романи има подхванати толкова много и значителни човешки драми. Но, уви, само подхванати и „изтървани“, т. е. заварени или слабо обрисувани, въпреки някои по-сполучливи моменти.

Причините не са само в малкия литературен опит на автора и недостатъците му изобразителни възможности. Те се крият и в някои съществени недъзи на художествения му подход. Мантов е обхванат от желанието да изобрази най-пълно сво-

тата и за тази цел се старае да вмести в романа си всичко, което е научил за нея от историческите източници. Ето защо той трупа събития след събития, епизоди след епизоди, герои след герои. Това се отразява преди всичко печално върху композицията. Тя е съвсем нестройна, раздърпана, разлата. Често се сблъскваме със сцени и сценки, с епизоди и епизодчета, които са напълно самостоятелни — без художествена връзка с основните линии в развитието на сюжета. Впрочем сюжетните линии са твърде начупени, раздробени, разпокъсани именно поради усилията на автора да обгърне повече събития и да спазва тяхната хронология. Мантов се ръководи преди всичко от данните на историята, от проучения „материал“, а не от свой ясен творчески замисъл.

Именно отсъствието на такъв замисъл, неосмисленият стремеж да се изобрази цялата епоха разсейва усилията на автора, раздробява вниманието му и той претупва надве-натри съществени от художествена гледна точка събития и сцени, бързайки да мине към нови, може би съвсем второстепенни или дори излишни, прескача в бързината през най-интересни, големи човешки драми или мимоходом ги щрихира, оставя незавършени, неуплътнени набелязаните образи на героите.

Следователно в романа „Калоян“ има съществени отклонения от художествения път на обобщение, пренебрегнато е до голяма степен художественото изследване в полза на образното осведомяване за исторически лица и събития, за живота на хората от онова време.

По-верен е пътят, по който върви Стефан Дичев в романа си „За свободата“. Този роман (както впрочем и „Калоян“ на Мантов) е исторически в по-строгия смисъл на думата, от типа на „Петър I“ от Алексей Толстой. Такъв тип роман изисква особено задълбочено проучване на историческите източници, много богата научна осведоменост. Дичев напълно се е съобразил с тези изисквания, запознал се е наистина много добре с историческите документи, изучил е огромен исторически материал. Това, естествено, се е отразило благоприятно върху достоверността на историческите събития, случки, сцени, които се изобразяват в романа.

Но историческата достоверност не е равнозначна на художествената правда. И този тип исторически роман изисква художествено изследване и обобщение, а не обфано преразказване на историческите документи. Образите на историческите личности в художествените произведения се различават от характеристиките на тези личности, които се правят в научно-историческите трудове, макар че художникът не би могъл да изобразява такива герои без помощта на науката. Ако писателят просто повтаря в образна форма казаното от историка за един или друг герой от историята, той всъщност ще престане да бъде художник.

Когато е изобразявал Раковски, Левски, Ботев, Караджата или Али паша, Митхад паша Стефан Дичев се е опирал, естествено, на историческите сведения и проучвания за тях. Но историческият материал е само необходима предпоставка за работата на писателя. За успехите на един романист ние съдим преди всичко не според това доколко делата на неговите герои и описаните събития отговарят на историческата истина, а според това доколко той е успял да създаде ярки и завършени характери. Стефан Дичев несъмнено има някои постижения в обрисовката на историческите личности. Особено изпъква образът на Раковски от първата част на романа — ярък, внушителен, пълен с живот, обрисуван непосредствено, на места с възхищение. Авторът е обгърнал цялостно богатата, многостранна личност на този борец-титан, разкрил е неговата изумителна, колосална енергия. Образът, създаден от Дичев, несъмнено обогатява нашата представа за Раковски. Тук се е изявила напълно дарбата на автора, който именно като художник е обрисувал своя герой, разкрил е мислите му, чувствата му — включително и най-интимните, — неговите високи идеали и стремежи, вълненията, бурите, които са разтърсвали неговия велик, разностранен и устремен към една заветна цел дух.

Като четем за Раковски в романа на Дичев, ние виждаме предимствата на художника пред историка в изобразяването на историческите личности. Историкът не разкрива като писателя така цялостно личността на героя, в нейното индивидуално своеобразие и богатство, не разбулва тайните на неговата душа, съкровени пориви на ума и сърцето. От историята не можем да узнаем за възмущенията на Раковски, когато изпраца в България хъшовете на Хаджи Димитър и Караджата, които отиват да проливат кръвта си за свободата на отечеството. Раковски е тежко болен, той знае, че няма да види никога вече България, ще умре в чуждата страна, съкрушен от коварна болест, а не с оръжие в ръка. „Щастливи сте вие — обръща се той към хъшовете — гледайте я, гледайте я нашата родина, момчета, и ѝ се радвайте. . .“ Тежка скръб трови душата му, но той се мъчи да не я издава, сподавя я щом бурно се надигне, за да не смущава духовете на тези, които е възпитал да се борят за отечеството, които продължават неговото дело.

Историкът не може да ни разкрие предсмъртните възмущения на Раковски, но писателят Стефан Дичев ги е описал правдиво и силно. В обрисовката на Раковски Дичев е проявил усет към важното, същественото от художествена гледна точка, той е изследвал художествено, а не е коментирал образно.

В романа има и някои други сравнително по-сполучливи образи на герои, макар да отстъпват по изобразителна сила и яркост на образа на Раковски — великия везир Али паша, Касабов, телохранителя на Раковски — Бранимир, и други.

Тези успехи щяха да бъдат значително по-големи, ако Стефан Дичев не беше се увлякъл като други свои събратя да изобразява „цялата епоха“. Историческият материал натежава на много места в произведението, редица сцени и събития са описани сухо, информативно, макар и културно. Неусетно, в желанието си да вмести целия събран материал, авторът изпада в образна илюстративност. Наистина той има основна концепция за произведението — пътя на народната освободителна борба, — но тя не е достатъчно промислена, не е кристализирала в ясен творчески замисъл. Това е най-съществената причина за илюстраторските му увлечения.

Тези увлечения се засилват особено във втората част на романа. Докато първата част може да се охарактеризира общо взето като сполучлива, въпреки редица сериозни недостатъци, във втората успехите са частични. Тук повествованието много прилича на образно илюстрирана историческа хроника. Въображението е сковано, липсва полет на мисълта и чувствата, които сякаш не смеят да се откъснат от фактите, съвсем притеснена е художествената измислица, без която не може да се напише и такъв тип исторически роман. Не случайно няма нито един образ на герой, който поне да се приближава до образа на Раковски от първата част.

Историческият материал тежи често върху вдъхновението и на Талев в първата част на романа му „Самуил“. Белетристът се е старал да нарисува много широка картина на Самуиловото време и е постигнал наистина широта на изображението, но често в ущърб на художествената дълбочина и яркост. Романът е претрупан, нестроен, сюжетните линии са твърде разпокъсани, фабулата се придвижва мудно, тя е много провлачена, изпъстрена с голям брой „самостоятелни“ епизоди. Ето сигурните белези на неизбистрен замисъл. Наистина писателят има своя художествена концепция за историческата мисия и образа на Самуил, но като концепцията на Дичев не е оформена в завършен замисъл, който да целенасочва и оформи художественото изображение. До голяма степен именно поради това „Самуил“ прилича на огромен очерк за епохата. Липсва онази дълбочина на чувствата, онзи полет на въображението, които така ни пленяват в другите романи на автора. Очевидно е между другото, че Талев не се е вживял така дълбоко в изобразяваните събития и герои, както се е вживял в скъпите на сърцето му хора от родната Македония, в техния живот, в героичната и нещастна съдба. Наистина и тук има сполучливи образи на герои — например братата на Самуил, Арон. По жизненост и по богатство на индивидуализацията, по за-

вършеност на характеристиката той отстъпва само на най-ярките образи в творчеството на писателя. Сполучливо са обрисувани общо взето и другите братя на Самуил, Мойсей и Давид. Но образът на този, който е в центъра на повествованието, на главния герой Самуил, не е ясен и ярък, а понякога е и твърде осъвременен. Пък и отделните сполучливи характеристики, редицата живописни и силни страници не могат да се открият сред общата разлатост и нестройност на повествованието, на което липсва дълбочина и целенасоченост. Въпреки много широкия изобразителен обхват на „Самуил“ духът на времето, обликът на обществото се открояват несъмнено по-ярко в произведения като „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“. Защото все едно, цялата епоха не може да се обхване, а за да се проникне по-дълбоко в нейния дух, в живота на народа, на едни или други класи и прослойки са необходими проникновеноост на психологическата характеристика и целенасоченост на цялото изображение.

Тази истина се потвърждава и от току-що излязлата втора книга на романа „Самуил“. По своята художествена стойност тя стои значително по-високо от първата, тъкмо защото авторът по-задълбочено изобразява душевния живот на героите, по-промислено и стройно разгръща фабулата. Тук Талев проявява много повече и творческа свобода, и чувство за художествена мярка. Той не претрупва повествованието, фактите, случките, епизодите не затулят от погледа му художествения предмет на познание. Белетристът изобразява, общо взето, многостранно героите си, техните и прости, и сложни чувства, мисли, страсти, стремежи, разгръща пред нас тяхната и противоречива, и единна душевност. Ето защо повествованието е и по-задълбочено, и по-емоционално, и по-просто, и по-богато в сравнение с първата книга, пропито е с познатия ни съдържан драматизъм — често трагичен, но никога крещящ, съчетан с плавна епическа широта.

Все пак увлеченията, които са сложили такъв явен печат върху първата книга, не са напълно изживени. Особено към края авторът пак се впуска да описва различни исторически събития, случки, епизоди, които звучат прекалено самостоятелно. Те са разказани живо, образно и по твърде приятен начин увеличават нашите исторически знания, но почти нищо не прибавят към характеристиката на Самуил, чийто образ тук изпъква, общо взето, по-ярко, и изобщо към художествената идейност на творбата. Такива моменти са допустими в романа, в който, според думите на Белински, могат да имат законно място различен род отстъпления, дори и дидактически разсъждения, но тук мярката е попрехвърлена. За щастие общият облик на книгата не се определя от тези увлечения.

В завършените, с ясен и дълбок замисъл романи всяка случка има художествена цел и същевременно е свързана здраво с едни или други главни сюжетни линии на повествованието. В това до голяма степен се изразява майсторството да се фабулира.

Обикновено под умение да се фабулира се разбира умението да се разказва увлекателно. Никой не би нарекъл майстор на фабулата този, който разказва тромаво и чепато. Такъв автор трудно спечелва вниманието на читателите, дори когато мислите му заслужават внимание. Популярността на романи като „На живот и смърт“ се дължи до голяма степен именно на непринудения, жив, увлекателен начин на разказване.

Но и увлекателността на разказа бива различна. Има увлекателни произведения, които ни заинтригуват веднага щом разтворим страниците им, но когато ги разтворим не остават трайни следи в съзнанието ни — бързо забравяме образите. Такива произведения поддържат напрегнато нашето любопитство и това е несъмнено достойнство, но не задоволяват твърде нашето любознание, по-висшите по-

риви на ума и сърцето ни. И това е съществен недостатък. Най-увлекателни всъщност са тези творби, които грабват и любопитството, и любознанието ни, вълнуват дълбоко цялото ни съзнание, възвишават ни духом.

Несъмнено Димитър Ангелов проявява по-голямо фабулно майсторство в онези глави и сцени на своя роман, които се четат с увлечение не само поради събитийната си напрегнатост, но и поради по-дълбокото проникване в душевността на героите и духа на времето. Общо взето увлекателното фабулиране на Димитър Ангелов се нуждае от по-голяма дълбочина.

Ако сравним по-увлекателност произведенията на Димитър Ангелов с произведенията на Димитър Димов, предимството ще бъде безспорно на последните, въпреки дългите психологически анализи, с които са изпъстрени. Димитър Димов фабулира по-майсторски, защото в случките, събитията, сцените, за които се разказва, се отразява по-дълбоко духовният мир на героите. И в случая се касае не толкова до подбора, колкото до начина на изображение.

Разбира се, по вид, по форма фабулата на романите може да бъде най-различна: ефектна и драматична, проста и спокойна и пр. Дори начупеността на фабулата може да бъде своеобразие, а не недостатък, стига отделните моменти да имат вътрешна връзка с основния замисъл, да бъдат дълбоко осмислени. Обикновено случките в романите на Гьончо Белев нямат пряка фактическа връзка с предишните и следващите. И все пак, ако в тях изпъкват характерите и се отразяват черти от духа на времето, ако допринасят за осъществяването на главната художествена цел на автора ние приемаме тази начупеност на фабулата. Но когато не допринасят или слабо допринасят за характеристиката на героите и времето, когато не можем да открием по-дълбоката им връзка с основната идейност на книгата, тяхната самостоятелност дразни, ние ги чувстваме като излишни, колкото и любопитно да е разказаното приключение.

Такива мисли буди и романът на Тодор Харманджиев „Крилато време“. В това произведение има вярно набелязани характери, повествованието е живо, изпъстрено с хумор, чувства се общо взето атмосферата на бурното, революционно време. Но композицията е много разпокъсана и нестройна, редица живописно разказани случки имат твърде „суверенен“ характер по отношение на цялото, не допринасят или малко допринасят за характеристиката на героите и на обществения живот.

И най-дребната, всекидневната, делничната случка може да добие дълбок смисъл в повествованието, ако в нея се оглеждат характерни особености на едни или други герои и на обществената атмосфера, ако е необходима брънка в осъществяването на замисъла. Всички значителни романи на съвременната ни литература потвърждават тази истина с много и много примери. Майсторството на белетриста се състои между другото и в това — да разкрие скрития смисъл и на делничното, обикновеното течение на живота.

И обратното: дори живописното описание на големи и значителни събития може да бъде с минимална художествена стойност, ако писателят не е проникнал по-дълбоко в смисъла на тези събития, в душите на участниците в тях. Такова описание може да е и художествено безцелно по отношение на цялата творба, ако не допринася нищо за осъществяването на замисъла. Чернишевски е изказал мисълта, че всеки излишен епизод обезобразява творбата, дори ако сам по себе си е прекрасен. А колко много излишни епизоди в повечето наши съвременни романи — и то далеч не всякога прекрасни. Това е несъмнен белег на самоцелно или външно фабулиране, което се корени в повечето случаи пак в липсата на ясен и завършен замисъл. Авторите разказват за събития, епизоди, случки, понякога сами по себе си интересни, но без връзка или със съвсем условна връзка с цялото. Така романите набъбват неестествено, композицията им грохва под тежестта на толкова много фабулни излишества и те се обезформяват като разлята вода. Малко са романите с по-стройна композиция. В творчеството дори

на някои от най-значителните романисти се забелязва тенденция към разлатост. Например в „Осъдени души“ Димитър Димов е проявил несъмнено по-силно чувство за мярка във фабула и композиция, отколкото в „Тютюн“, особено — второто издание. Дано автори като Емил Манов, които са доказвали, че могат да спазват необходимата композиционна и фабулна мярка, не се поддадат на тази тенденция.

Многословието е истинска беда за нашата съвременна белетристика. В колко много романи излишни описания, сцени, случки, събития, герои, пасажки, глави, раздели, части. Развитието на многоплановия роман е напълно естествено и необходимо, но неестествено и ненужно е словесно-фабулното разточителство. Никой вече не пише романи от около 200 стр., които изглеждат нищожни за нашия съвременен литературен вкус, макар че автори като Тургенев са се задоволявали с тях. Почти не се появяват романи и от 250—300 стр., които сигурно са също така твърде малко за творческите намерения на съвременния романист. Разбира се, всичко би било благополучно, ако големият брой на страниците се изискваше от един ясен и строен замисъл. Но обикновено те се обуславят именно от липсата на такъв замисъл, от неопределеността, неизбистреността на основната художествена идея. Едва ли също така всички творчески замисли на съвременните романисти изискват непременно многопланов роман за своето осъществяване. За съжаление многоплановият роман започна да се появява и изкуствено на бял свят. А това вече не е предимство, а недостатък на нашата съвременна белетристика. Не е естествено почти пълното владичество на този тип роман — това говори за пренебрегване на някои жанрови форми. Но тук вина имат не само фабулните увлечения.

Умението да се фабулира означава преди всичко умение така да се подбират случките, епизодите, събитията, сцените, за които се разказва, че най-пълно и ярко да се осъществява замисълът на произведението. Фабулата е важен инструмент на художественото изследване, а не просто средство за развличане на читателите. Във всяко фабулно звено трябва да има художествена цел — в хармония с общата художествена цел на творбата. Ако епизодите и събитията не отразяват характерни черти на героите и духа на времето, те са излишни, колкото занимателни да са сами по себе си. Не е добър фабулист този, който не умее художествено да обобщава, колкото и ефектно да разказва за случките и събитията. Подбор, художествено осмисляне и на най-малката случка, и най-незначителния епизод — ето залогът за трайна увлекателност, за фабулно майсторство, чрез което се създават пълноценни белетристични образи.

Изследователската роля на фабулата ясно личи във всички значителни романи на съвременната ни литература. Несъмнен майстор на фабулата е например Емилиан Станев. Никога авторът не разказва случки просто да ни осведомява или развлича, или за скърпване на сюжета — като мъртво стъпало към следващите по-значителни събития. В „Иван Кондарев“ едва ли ще се намери една случка, една сценка, които да не са художествено осмислени, да не ни разкриват характерни черти от духовния облик на героите, от обществената атмосфера след войните, в навечерието на Септемврийското въстание. Всеки епизод, дори най-малкият преследва определена художествена цел. Ето в самото начало на книгата авторът описва съвсем мимоходом, на една-две странички една сцена в кръчмата на с. Миндя, където се отбива Костадин. Кметът на селото, полякът и един старши стражар идват да арестуват анархиста Йовчо Добрев, който опожарил „една мелница в долните села“. Но анархистът се държи дръзко и презрително с тези представители на властта, които искат да го откарат в града. Той се чувства силен, а те — слаби. Кметът удря дори най-позорно на молба, готов е „на свой смет“ да наеме каруца, с която да откарат провинения в града за следствието. Но нищо не помага, анархистът просто му се присмива.

Тази малка сценка е твърде характерна за бурното, неспокойно време след войните, за тогавашната обществена атмосфера. Държавният ред, законите са изгубили

много от своята неумолима сила, войните здраво са ги раздрусали. Младежта се увлича в разни „противодържавни“ идеи и властта не може да се справи с дръзките и непокорните.

В тези една-две странички се разкриват характерни черти и от духовния мир на Костадин, от идейния му поглед. Джупуна е свидетел на сцената и силно се външува. Според думите на автора, той се задушаваша „от омраза към анархиста и от презрение към представителите на властта“. Омразата му към анархиста извира от неговата дълбока почит към реда, от консервативната му природа, която се дразни от всичко дръзко и бунтовно, опълчило се против установените норми на живот. „Камшик няма, власт няма, мамицата ви. . .“ — ръмжи този любител на патриархалния ред и земеделския труд, като мисли за брадясалите и с дълги коси младежи, увлечени от социалистически и анархистически идеи — еднакво смътни и ненавистни за него. И той презира земеделската власт, която не може да се справи с тях. Нему се иска друга власт, по-„здрава“, по-строга, безмилостна към разните разрушители на осветения от традициите ред и морал.

Несъмнено богато художествено съдържание в една незначителна случка.

А какъв дълбок смисъл се разкрива в спречкването между поручик Балчев и гимназиста Колю Рачика! Тук поручикът само удря с нагайката си момчето, но в жестокия пламък на очите му, в потрепващите му ноздри, в думите му се разголва външната му природа, ние чувствуваме фашиста, злодееца, който по-късно ще застрелва и коли, ще бъде един от палачите на въстаналия народ.

В държанието на слабичкия гимназист ние чувствуваме достойнството, гордостта на младежа, който живее богат, макар и още в много отношения наивен духовен живот. Поручикът получава ненадеен отпор, който го и изумява, и разярява, а по-късно и опозорява. Той едва се откъсва от връхлитащите върху него смели и дръзки момчета, помагачи на Колю, които смачкват фуражката му и офицерската му чест. Ето го пак новото, размирното, буреносното време, огледано в този малък инцидент. Военните не са вече като преди всевластни, всесилни и неприкосновени, хората, младежите се чувствуват по-свободно и не позволяват да се посяга върху техните права.

От схватката между поручик Балчев и момчетата започват напрегнати събития, които завършват с внушителна гражданска манифестация пред военния клуб. Тук тактиката на Иван Кондарев се сблъсква с тактиката на Янков, отношенията им се изострят и пред читателя се разгръщат други сфери на обществения живот. Така авторът върви с художествена последователност към разгръщането на конфликтите, към големите художествени обобщения. Тази последователност в развитието на фабулата е характерна за целия роман и говори за дълбоко промислено осъществяване на замисъла.

Наистина развитието на фабулата е понякога малко бавно и затруднява вниманието. Така например събранието с доклада на Кондарев за ролята на личността в историята оставя впечатление на провлаченост и не буди у нас по-непосредствен и дълбок интерес. Освен това на места ни се иска авторът да не бъде толкова строг. Той не желае да ни разчувствува прекалено, да ни размеква със сантименталности, иска вниманието ни да бъде будно за типове, за сложността на художествената проблематика. Така в някои страници на романа, обикновено посветени на главния герой, ние се учудваме на белетриста, познат ни със своя светъл, кристално чист, крилат лиризм — толкова съдържан е той. Строгостта граничи със сухота, която най-малко сме свикнали да срещаме именно в творчеството на Емилиан Станев. Но това са само отделни сенки в тази светла, богата и силна творба.

Съдържанието на пълноценния художествен образ е винаги по-богато от съдържанието на предмета, който се изобразява. Добрият романист може и чрез описанието

и на най-обикновени явления да ни развълнува дълбоко, да събуди в сърцето ни силни чувства, в ума ни — високи мисли.

Дона, познатата ни героиня от „Илинден“, излиза една привечер на двора, когато високите планински върхове аленеят от слънчевия блясък, а небето е като „бездънно море от зеленикава светлина“. И ето тя дочува познат грак на птица и вдига очи нагоре: „Високо над нейното каменно гнездо, по прозрачните зелени вълни на небето плаваше орел и краищата на разперените му криле загребваха слънчевата светлина, проблясваха като сребърни весла.“

Зримото, живописното, раздвижено описание за полета на орела радва не само очите, то вълнува душата ни, буди у нас поетически чувства и мисли. Зад ярките багри се крие някакво по-дълбоко очарование. То ни завладява особено, когато чуваме думите на усмихнатата, свела глава Дона: „Станах другарка на орлите“.

Дона е останала сама в каменната къща, горе в планината, мъжът ѝ се бие за свободата на измъчената родина, свекърът и свекървата ѝ гният в робската земя. Наистина само орлите ѝ са вече другари. Тя е високо, близо до тях, тя е силна и непреклонна като тях. Така в краткото описание, в отронените думи на героинята се съдържа широко художествено обобщение, богатство от мисли, чувства, представи за живота и съдбата на Дона, пък и не само на нея.

Алегорията играе съществена роля в художественото познание. И не само като стил похват, а като характерна черта на художествената правда. Художественият образ има винаги и преносно значение, тъкмо защото неговото съдържание не се изчерпва със съдържанието на явлението, което се изобразява — то е по-богато, по-многогранно. В това е многоидейността на художествения образ, който буди у нас много — дори, според думите на Толстой, безброй — мисли, чувства, представи и всеки нов читател открива нещо ново в него.

Художествената правда не е равнозначна на жизнената, макар да е нейно отражение. Често тя по вид дори много се отдалечава от нея, приема странни, фантастични форми. Но в художественото обобщение, дори най-отдалеченото от външните форми на живота, се съдържат дълбоки истини за живота. Реализмът и социалистическият реализъм не означават непременно и винаги правдоподобие, придържане строго към видимостта на явленията. Те дават широк простор не само на въображението, но и на фантазията. Но и в най-волната и крилата фантастика трябва да има художествена логика. Художествената литература не се стреми да изчерпи истината за дадено явление, но чрез изобразяването на това явление тя ни разкрива много и много истини за човешката душа, за човешките преживявания и отношения.

Изследването на човека и обществото в романа не преследва целите на психологията и социологията, въпреки близостта и взаимното сътрудничество на науката и изкуството. Емоционално-образният, цялостният, многоидеен характер на художественото познание е неразделно свързан с действената, възпитателната роля на изкуството, което възвишава духа, калява волята, формира характерите, създава граждани. Романът е могъщ фактор за самоопознаването на човека и обществото и същевременно за тяхното развитие и усъвършенстване. Своеобразните цели, разбира се, ще се осъществяват със своеобразни средства и похвати. В художественото творчество голяма роля играят въображението, фантазията, измислицата, алегорията, условността. Тяхното пренебрегване или подценяване води до безжизненост на изображението, до стилкова монотонност и сивота, до схематизъм. Нашата литература и по-специално романът имат вече достатъчно и горчив, и полезен опит в това отношение.

Социалистическият реализъм не отменя в никакъв случай художествената условност, не изисква фотографическо правдоподобие. Но няма съмнение, че фантастиката, измислицата, алегорията, символиката и пр. на реализма изобщо и на социалистическия реализъм по-специално се отличават съществено от своите посестрими в другите, нереалистични направления и методи. Толкова е очевидна например дълбоката

разлика между символиката в символизма и социалистическия реализъм, че не е нужно и специално да се изтъква. Не трябва да се забравя нито за момент, че социалистическият реализъм изисква най-дълбоко и най-многогранно художествено познание за действителността в нейното революционно развитие. Следователно и въображението, и фантазията трябва да преследват тази цел във всички свои творчески полети. Художествената условност съществува и при реализма, защото се създава преди всичко от подбора в изображението, от заострянето. Но дори когато заострянето приема фантастически форми, то трябва да бъде именно реалистично, да отразява проникновено жизнената правда, да съдържа дълбок смисъл. В заострянето например на романтиците няма такава хармония между познание и въздействие, каквото съществува в реалистичното заостряне. То може да бъде много ефектно, грандиозно, величествено и прочее, да ни смайва с яркостта си, но не ни открива такива дълбоки истини за живота като реалистичното заостряне. Импресионистите също подбират, заострят по своеобразен начин, гонейки пъстротата на впечатленията и настроенията. Но колкото и приятно, емоционално да ни въздействува понякога тяхното изображение, то не ни разкрива нито дълбините, нито висините на живота.

Социалистическият реализъм не ограничава романтичните стилове, някои негови представители си служат и с импресионистични похвати, които се преосмислят върху базата на метода. Но неговото обобщение не е нито романтично, нито импресионистично или натуралистично, а реалистично — и то от най-висш тип. Ето защо, когато например импресионистичните предразположения на някои романисти засягат метода, от това страдат дълбочината на познанието и силата на въздействието на техните творби.

В нашия съвременен роман са се проявявали и опростителски, вулгаризаторски тенденции, които нарушават спецификата на художественото изследване и обобщение, и различни видове формалистични, психологизаторски и други тенденции, които също накърняват дълбочината и красотата на художественото изследване, макар понякога и под увлекателни, забавни, пъстри и пр. на пръв поглед форми. Но въпреки тези увлечения и отклонения романът се е развивал прогресивно и плодотворно. Ярво доказателство за това са редицата значителни, богати, силни творби, които изведоха романа начело на литературното развитие. С тези творби, за които неведнъж става дума, с право могат да се гордеят романистите. Но те са и наша обща, национална гордост.



ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ

РАЗВОЯТ НА ЛИТЕРАТУРНАТА НИ ИСТОРИЯ И НЯКОИ ВЪПРОСИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ И НА НАСОКИТЕ НА ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАТА НАУКА¹

1. ПО ВЪПРОСИТЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

В предната статия се спрях на някои въпроси на наследството. Преди да преминем към проблема за състоянието на литературната ни история, нека разгледаме още някои въпроси от историческия развой на литературата ни.

През 90-те години на миналия век, когато капиталистическият строй виснеше над хората като ненавистно и отблъскващо време и неговата безнадеждност и студенина се усещаше с всяка фибра на честното сърце, истината за живота намираме в произведенията на писателите критически реалисти. Тези писатели воюват за демократичност и напредък и създават изкуство със заострено социално съдържание. Но наред с техните изобличаващи и човечни произведения се явява като малка, мамеща светлинка ново интересно творчество. То възпламенява горещото убеждение в правдата на социалистическия идеал. То излиза на непримирима схватка с остаряващия строй от нови позиции, води литературата към нови брегове. То предвещава бъдещето на оригиналното, непознато в историята изкуство на социалистическия реализъм.

Буржоазната литературна история в миналото не се е занимавала с въпросите на това изкуство. За нея науката, отделила се в мъртвите светове на естетизма, или воюваща за „актуално“, профашистко изкуство, е малоценна литературата, която служи на историческите цели на работническата класа. Ето защо въпросите на социалистическия реализъм заеха предно място в изследванията на марксистическата критика. При това има известна разлика в подхода: по-рано се касаеше за актуална, съвременна, действена литература, сега социалистическият реализъм е проблем и на историята; по-рано новата литература се разглеждаше предимно от идейна гледна точка, сега изпъква въпросът за природата на художественото изображение, проблема за метода. Немалка част от трудовете на нашите литературни историци са посветени именно на социалистическия реализъм — на възникването и развой му, на етапите, през които е преминал, на отличителното в творчеството на отделни автори.

Привлечени от идеята за голямото значение на новото изкуство, нашите литературни историци проучват началната му фаза. Димитър Полянов и Георги Кирков — за наша национална гордост създали социалистическа литература още в средата на 90-те години — са предмет на внимание в немалко статии на Павлов, Цанев, Зарев. При това, ако за тези автори се пише в миналото в общ план, сега възниква въпросът за детайлното проучване на жизнения им път, за издирване на фактите и документите около творческата им биография (статията „Литературното дело на Георги Кирков“

¹ Виж статията „Развой на литературната ни история и някои спорни въпроси на наследството“, „Литературна мисъл“, кн. 3 от т. г. Тази статия е нейно продължение.

от Г. Цанев¹, монографичното изследване за Д. И. Полянов от Георги Веселинов,² незавършеното проучване на Стоян Каролев върху Георги Кирков³). Най-пълни обаче са изследванията върху Смирненски.

С неговото творчество на поет и прозаик настъпва бърза промяна в панорамата на социалистическата ни литература — то утвърждава социалистическия реализъм. И приносът в изучаването на това творчество, макар че изследователската работа още не е разкрила цялостно богатството му, е неоспорим. Имам предвид студии и статии на Т. Павлов „Христо Смирненски народен поет“, на П. Зарев „Творчеството на Смирненски — нов етап в литературата ни“, на Георги Цанев „Място и значение на Смирненски в българската литература“, на М. Николов „Христо Смирненски“ — монографичен очерк. Тези проучвания изясняват дълбоките връзки на поета с историческия живот на народа, новата му идейност, умението му да овладее живота както в непосредствената му, повседневна пъстрота, така и с величавия му ход напред. Направеното продължава онази възторжена оценка за Смирненски, която завеща Бакалов, и косвено дава отпор на нездрави гледища, изказани през левосектантския период⁴. По-нататък известна изследователска работа е извършена с проучването творчеството на Вапцаров и на литературата от 30-те години, при все че в зачатъчно състояние са наблюденията върху стилната оригиналност на голяма част от това творчество.

Налага се на вниманието повишеният интерес към марксистическата литературна критика в миналото. За Димитър Благоев като литературен критик, родоначалник на марксистическата естетика у нас, се пише сега много повече, отколкото преди. Освен статии, в които се разглеждат трудовете на Благоев (от Т. Павлов, Г. Цанев, П. Зарев), излезе специално монографично изследване, посветено на големия талант, на мъдрата и проникновена мисъл на този забележителен човек, създател на нова насока в нашата национална естетика. Става дума за труда на Стоян Каролев „Димитър Благоев литературен теоретик и критик“⁵. Каролев показва с тая работа качества на грижлив изследовател. С една пластичност на мисълта той проучва както документалната, фактическата страна на литературната дейност на критика, така и идейната същност на позициите му. Специален труд за Георги Бакалаов написа напоследък Желю Авджиев⁶. Въпреки известна скованост на словото и все още недостатъчна изчерпателност относно естетическата страна на проблемите, този труд е принос към онези изследвания, които утвърждават литературно-критическата дейност на Бакалов.

Спирам се на тези проучвания, не за да дам пълна библиографска справка, а за да изтъкна положителното, което е направено, и във връзка с което избухват споровете, явяват се принципните различия, възникват чувствата и на задоволство и на неудовлетвореност. Решени ли бяха всички въпроси? Нямаше ли непълноти, които сега, по-късно предизвикват упрека за неточни и неправилно поддържани гледища? Съветският литературовед например Д. Ф. Марков изказа мисълта, че в нашата литература през 90-те години възниква социалистически романтизъм⁷. Някои автори поддържат схващането, че социалистическия реализъм се начева у нас още през 90-те години, че негов основоположник е Димитър Полянов. Всички тези проблеми, несъществували в миналото, изправят нашата наука пред нови изследователски задачи, пред нови дирения. Но нека се спрем по-специално на последното гледище. И поради факта, че то се под-

¹ Г. Цанев. Страници от историята на българската литература, стр. 379, III изд.

² Г. Веселинов. Д. И. Полянов. Основоположник на бълг. пролетарска революционна поезия. Годишник на Соф у-тет, Филолог. факултет, т. 51, II, 1955 г.

³ Ст. Каролев. Художествената проза на Георги Кирков, сп. „Литературна мисъл“, кн. III, 1959 г.

⁴ Във в-к „РЛФ“, бр. 93/1932 г. се появи статията „На по-висок етап“. В нея се казва следното: „Христо Смирненски обаче не може да бъде класик на българската пролетарска поезия днес. Достатъчно е да кажем, че Смирненски неправилно разбира основния въпрос в изкуството — партийността“.

⁵ Ст. Каролев. Димитър Благоев литературен теоретик и критик. Изд. БАН 1951 г.

⁶ Желю Авджиев. Георги Бакалаов — литературно-критическа дейност. „Наука и изкуство“, 1959 г.

⁷ Д. Ф. Марков. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. АН СССР, Москва, 1958 г.

държа от нашата родна наука, и поради обстоятелството, че то има принципно значение за тълкуването на литературно-историческия процес. Поддръжник на това гледище е Васил Колевски¹.

Колевски е съблазнен от идеята да излезем пред света с едно национално постижение — възникването на социалистически реализъм у нас с творчеството на Полянов още преди появата на новия метод в произведенията на Горки. И нека кажем веднага: Полянов — социалистически реалист — каква възможност наистина да похитим палмата на първенството!

Нашият автор се ръководи от правилната впрочем мисъл, че корените на социалистическия реализъм следва да се търсят и в постигнатото преди Горки. Че историята е подготвяла новото изкуство издалече. Че целите на писателите-социалисти като Полянов и като Горки са общи. Но как той разбира развоя на литературата? Разликата между Смирненски и Полянов според Колевски е само в етапите. И още в характера на дарованието. И през времето на Полянов и Кирков в 90-те години се мечтае за социалистически идеал, изявява се дълбока преданост към социалистическото движение. И по-късно в творчеството на Смирненски или на Вапцаров, когато в литературата нахлува шумът на революционната битка или се чува стонът на простреляния в боя революционер, писателят ни внушава с емоционалност и образи своя социалистически идеал. Следователно — доколкото според Колевски в основата на метода лежи социалистическият идеал — разлика в метода не съществува.

Това гледище изглежда новаторско. И доколкото честната научна мисъл е всякога на страната на новаторството, би следвало да го приемем. Само ако не ни смущава известно елементарно изравняване на различните представители на пролетарската литература. Застъпникът на тази теза в случая не се вглежда достатъчно в историческата обусловеност на творчеството — дори когато целта е обща, еднаква. За него не съществува сложност и многообразие на явленията — и тогава, когато те имат общи сходни признаци. Др. Колевски даже пише: „За да не видим зараждането на тия черти, на елементите на новия метод още в началото на века (неизвестно защо в началото на века, а не например в средата на 90-те години, когато Полянов пише „Срутените кумири“, б. м.) в нашата литература, не пречи ли нормативността в естетиката, желанието да се види новият метод с точно такива идейни и художествени качества, каквито са в творчеството на Максим Горки“².

Наистина своята мисъл авторът изказва с някои характерни зигзаги. Той очевидно не е могъл да не долови все пак нееднаквостта между онази поезия на ценни предчувствия, която вижда още като мечта далече напред сиянието на победния век на социализма, и литературата, която е в най-непосредна битка за практическо изменение на света. Затова и твърди в същата статия: „Характерът на революционното движение в Русия, реалистичните традиции на руската литература и талантът на Горки определят неговото място като основоположник (к. м.) на социалистическия реализъм в руската и световната литература. Но по същата закономерност, по която се появяват произведенията на Горки в Русия, в България още в началото на века възникват произведения на Полянов и Кирков. Отсъствието на масово революционно работническо движение през този период в България, особеностите на социалистическото движение, а също така особеностите на таланта на първите пролетарски творци до голяма степен снижават идейните и художествените качества на техните произведения“³. Или с други думи Горки хем е основоположник на социалистическия реализъм и в руската и в световната литература, хем преди него Полянов и Кирков са създали вече новото изкуство, само че със снижени „идейни и художествени качества“. Едно противоречие, което избива на повърхността през текста на цялата статия.

¹ В. Колевски. Зараждане и развитие на социалистическия реализъм в българската поезия, сп. „Септември“, кн. 1, 195

² Сп. „Септември“, бр. 1, 1959 г., стр. 134.

³ Пак там.

Вярна е мисълта, че произведения на други писатели социалистически реалисти не могат да имат абсолютно същите идейно-художествени черти, както творби на Горки. С тази мисъл ние сме готови напълно да се съгласим, тъй като тя отхвърля по същество различните, твърде постни гледища за социалистическия реализъм като унифицирано, обеднено от нюанси и вътрешни възможности изкуство. Но няма ли в случая разлика и от друг тип — разлика в границите на времето, разлика, проявена в исторически аспект? Защо сам Колевски продължава да нарича Горки „основоположник на социалистическия реализъм“ в „руската и световната литература“?

Понятието социалистически реализъм — и това трябваше да бъде уточнено от др. Колевски — разбираме или във връзка с общото значение на думата (реализъм плюс социалистическа идейност), или исторически. Социалистически реализъм е или всяко сливане на реализъм на изображението (не става дума за средства) със социалистическа идейност, дори при съвсем отдалечени от нашето време, неразвити исторически условия, когато идеята преобладава над реалното съдържание именно поради неразвитостта на действителността. Или онова сливане на социалистическа идейност от времето на напредващата социалистическа революция с реализъм на изображението, което става възможно през ленинския етап на революционното движение, при новото вече практико-действено отношение на художник към действителността, която влияе върху характера на светосъществуването на твореца. Ако така бе поставен въпросът, биха се очертали съвсем ясно онези две фази в развоя на социалистическата ни поезия, за които е ставало дума неведнъж. Би проличало, че социалистическият реализъм възниква в резултат на извънредно продължителни дирения. Че бавно, „пипнешком“ са вървели към него творци социалисти в миналото, но тяхната, ограничена както ще видим в известен смисъл поезия, още не можем да наречем социалистически реализъм. И тъкмо в това се изразява сложността на историческия процес.

Не само между Полянов и Смирненски у нас, а и между Горки и цяла плеада поети и писатели в Европа, чийто произведения също са пропити със социалистическа идейност и които са се развивали под непосредното влияние на Маркс, съществувало известно родство. И — все пак — известна съществена и значеща нещо разлика. Можем да посочим немалко такива творци. И то в средата на миналия век — далече преди появата на Полянов или Кирков у нас като „основоположници“ на социалистически реализъм. Ние се възхищаваме с основателна гордост от тези творци, в основата на чийто метод лежи социалистическият идеал. С цялата топлина и енергия на сърцето си те са изразявали своята любов към хуманната идея на социализма. Те са се вглеждали в един начеващ се, но неродил се още свят на класови битки. Те са мечтали за бъдещето. Така например германският поет Фрайлиграт се намира в известен период (1848—51 г.) под влиянието на марксизма. Той създава революционна поезия, с която пряко служи за времето на делото на комунизма. Хайне също изпитва благородното въздействие на идеите на Маркс. Той написва своята забележителна поема „Германия“ под това влияние. Известна е великолепно изразената с Хайневска безцеремонност мисъл в тази поема, че небето е предназначено за ангелите и вrabците, земята за трудовите хора. Те ще я населят с красота, с щастие, с ликуващи песни. Особено след 1848 г. Хайне пише революционни стихотворения, в които бичува феодално-капиталистическите обществени отношения и говори за младостта на света, който ще завоюва своя щастлив, утрешен ден. През тия години особено очертана фигура на пролетарски поет е Георг Веерт. Той „изпреварва“ и Фрайлиграт и Хайне в близостта си с работническата класа. Той отива по-напред от тях в революционната си устременост. Веерт пише стихотворения, в които появява благородният дъх на революционната социалистическа романтика, в тях съзерцаваме образа на работника от средата на века, работник с много по-изяснена социална психология от работника у нас през 90-те години. В творчеството на Веерт няма примеси нито на дребнобуржоазен сантиментализъм, нито на колебания от друг характер. Той, както се изразява немският историк Паул Райман в своя труд „Напред-

strömungen der deutschen Literatur 1750—1848 г.“¹ извиква не състрадание, а гняв и възмущение, прилив на революционна енергия с творчеството си. За поезията на Веерт същият автор казва: „Комунистическите възгледи на Веерт са се отразили на литературните произведения, написани в Англия за различни списания и ежегодници; в тези произведения той за пръв път излиза като пролетарски поет. В Англия са били създадени почти едновременно със „Силезките тъкачи“ на Хайне — „Ланканширските песни“ на Веерт. Това са първите израстъци на новото, пролетарско направление в немската литература, отличаващи се с мъжествената си простота и близост до народната песен, за разлика от сълзливата „поезия на истинските социалисти“ (пос. съч., стр. 501).

Са ли тези писатели още в средата на миналия век предшественици на Горки в световната литература? Безспорно. Но са ли те писатели социалистически реалисти, както тълкуваме това понятие в съвременен смисъл? Едва ли. И то поради характера на историческите условия.

Преди социалистическия реализъм, отразяващ действителността под въздействието на л е н и н с к и я е т а п на революционните борби — което е от съществено значение — е съществувала пролетарска литература. Не е наша вината, че все още литературната история не е определила характера на тази литература, заслужаваща дълбоко уважение. Но това е само една начална фаза, едно историческо своеобразие — революционна социалистическа литература с неразвити още елементи на новото партийно светоусещане. Фаза, подготвяща възникването на социалистическия реализъм. Европа познава и друго характерно явление. Появяват се писатели с неизяснена идейност, писатели, които съчувствуват на социално онеправданата и бореца се работническа класа. Те пишат дълбоки и силни творби за загиналите в битката пролетарии — Хауптман в немската литература (драмата „Тъкачите“), Зола във френската литература (романа „Жерминал“ и др.). А в някои случаи тези творци изпитват и влиянието на социалистически идеи (Анатол Франс). Са ли те в световната литература предшественици на Горки? В известен смисъл да, така както у нас Димчо Дебелянов преди социалистическия реализъм, още в първото десетилетие на века написа стихотворенията „Вяра“ и „Кръстопът на бъдещето“, поместени в списание „Съвременник“ на Бакалов. Но каква разлика в техния подход към живота и подхода на Горки. Ала нека не усложняваме проблема.

Полянов исторически (може би в някои отношения) е по-напред от поетите-социалисти от XIX век. Но с характера на творчеството си той е в несъмнени връзки с тях. Забележете как много в първите си произведения, в които предвещава гибелта на капитализма и говори за бъдещето на пролетариата, издига той лозунгите на XVIII и XIX век, лозунгите за „братство“, „равенство“ и „свобода“. Но не само тази близост е характерна. Той е в идейна близост с литературата на писателите-социалисти с непрекъснатата, отвлечена пропаганда на социалистическия идеал, с предчувствието, че ще се роди новото, което още не е станало реален факт в живота, с „идеалната“ представа за революционни битки, които още не намира в самата действителност. Ето това ни дава основание да го причислим предимно към първата фаза на социалистическата поезия с онова, което е създал през 90-те години.

Но нека се спрем по-конкретно на ония съображения, поради които приемаме Полянов като предвестник на социалистическия реализъм, като подготвителен етап към него, ала не и като пълноценен писател социалистически реалист.

Епохата през 90-те години, когато Полянов създава първите си социалистически творби и епохата, когато възниква социалистическо-реалистическото светоотношение примерно в творчеството на Смирненски, се различават съществено. Партията през времето на Полянов бе само пропагандатор на новите дръзки идеи. И това се отрази върху характера на Поляновото творчество. Той ту жизнерадостно, ту с мъчителна болка

¹ В руски превод „Паул Рейман. О новые течения в немецкой литературе 1750—1848“, изд. Иностранной литературы, Москва, 1959.

мечтае за активна битка, за бъдещето. По неизбежните повели на съвременната му действителност той е пропагандатор само и мечтател. Пред погледа му се очертават едва-едва усилията за промяна на света, ала те нямат още актуалното значение на историческа практика. Тези усилия все още следва да бъдат подтикнати чрез бойния зов на поета-пропагандатор. Друга е обстановката през времето на Смирненски. Партията, тръгнала по пътя на ленинизирването си, води пролетариата на класов бой. Революционното светоотношение на поета е съвсем друго, когато действителността е напълно съзряла за извършване на историческия преврат. Ако идеята на Полянов за социализма е отвлечена и обща като мечта, то идеята на Смирненски е конкретна и жизнена, подсказана от самата действителност. Ако Полянов вижда един свят на призрачни бъдещи борби даже в стихотворението си „Стрелочник“, то Смирненски усеща самата реалност на тия борби. А от това съществува известна разлика и в характера на художествената идея. В първия случай замисълът върви по линията на мечтата, на общата идея, във втория случай по стъпките на самата напрегната, революционна действителност. Но нима това не създава разлика в метода? Нима нееднаквото партийно светоотношение не влияе върху характера на метода? Онова пленително изкуство, което ни грабва и владее така силно с обаятелните, естетически вълнуващи образи на Нил и Павел на Горки, на Йохан на Смирненски възниква вече чрез „единението“ на писателя със света на остри и напрегнати битки, в които се изяви великият героизъм и благородство на практически изменящата реалността класа. Самият живот, така да се каже, определи идейно-емоционалното, художественото „светоусещане“ на художника. Онова, което е само предчувствие, сега е реалност, онова, което е пропагандна задача, сега е практика. Дори в „случайните“, в битовите обстоятелства, които художникът рисува, се долавя изявено новото историческо светоотношение, ленинската партийна позиция. И поради това възникна и друга разлика — разликата в характера на реализма, значително по-богат у Смирненски и сравнително ограничен у Полянов. За др. Колевски идейността се изчерпва с чисто политически определители: „оформен социалистически идеал“, „пролетарски интернационализъм“. Но в какво отношение е тази идейност към действителността? Какъв е непосредственият жизнен пълнеж? Каква е естетическата ѝ пълноценност? Това са все въпроси, които не го занимават. А зачетете ли се в произведенията на Полянов, не може да не почувствувате известна сухота, известна „ограниченост“ в поетическото пресъздаване на социалистическата идея. Сякаш именно тя, идеята, го интересува предимно, а не живия човек, а не реалната действителност. Той няма непосредно, „интимно“ отношение към човешкото в различните му аспекти, поради това, че търси все общото, отвлеченото в идеята. Това се дължи не само на слабост на таланта, а и на подход към живота. Подходът към живота държи в определени граници таланта. И това следва да се забележи. Известно е, че Полянов бе по-малко талантлив от Смирненски. Тази истина не е необходимо да се доказва. Но между тях има разлика и в подстъпа към живота — твърде абстрактен у Полянов — подход, който е доста характерен за социалистическата, ала предсоциалистическо-реалистическа литература. Колко много той ни напомня онази отвлеченост, онази схематичност, която е отличителна за изкуство, което иска да служи на новото, ала още не е намерило своя верен път към пълноценното му изобразяване по силата на историческата действителност и на предопределения от нея метод.

В едно от стихотворенията си, онадсловено „Водопад“ (1893 г.), поетът, преди още да е възприел напълно социалистическите идеи, изразява смътно предчувствие за бъдещето. Някаква тъга по далечното го мами, някаква мисъл за неправдата го поразява. Той се вслушва в шума на водопада и романтичната мечтателност, неясна и неопределена, завлича неговия неспокоен дух.

По-късно — след написването на програмната социалистическа творба „Срутените кумири“ — такива романтични идеи-копнежи по общото дело на пролетариата продължават да изпълват с благородни чувства поезията на Полянов. Не може да се

отрече, че тези творби на Полянов са били полезни. Но те постепенно се подменят все повече с произведения, в които призивите са изразени по интелектуален път, като гореща проповед на ума. Оттук и онази сухота, която отблъсква. Оттук и все по-стесненото отношение към човешкото, на което Смирненски е майстор изобразител. Колкото повече четете стихотворенията на Полянов, толкова повече ви поразява еднообразието. И то в подхода към живота. Призивността се преповтаря. Тя се съпътствува от усилието да се покаже тежкото социално положение на работника чрез заимстване на някои образи от западноевропейската демократична лирика (Бърнс—Юго—„сламени бордеи“, „златни палати“, контрастът между природа и човешко битие и пр.). И голяма част от поезията на Полянов се превръща в израз на общи идеи: „Дървото на смъртта“, „Идеята“, „Трудът“, „Сърцето“. И т. н.

Разликата между Полянов и Смирненски следователно не е само в това, че единият изобразява борбата, а другият възплъщава в поезия идеята-призив, или че в творчеството на единия повече проблясва талантът, а другият е с по-малки възможности. Разликата е в характера на самия реализъм. И тя е в ущръб на гледището, че Полянов е социалистически р е а л и с т, пълнокръвен изобразител на живота в неговата дълбока социална и човешка същност — както изисква това социалистическият реализъм, при все че с партийността си, със социалистическата си идейност Полянов подготвя възникването на социалистическия реализъм, бележи неговия път.

Понякога дори в идеен план нееднаквостта между двамата поети е като че ли малка, тъй като и Смирненски пише за онова, което го вълнува — социалистическия идеал. Но в реалистичния подход към живота нееднаквостта расте. Единият прониква в действителността, разкрива нейните характери-герои, другият остава в границите на общата тенденциозност поради задачата, която си поставя. Какви оригинални, нееднакви насоки в обрисуване на живота в творчеството на Смирненски! Смирненски създаде произведения с реалистично-изобличителен характер. Той написа изумително красиви, патетични стихотворения, в които живее с огнена красота образът на героя. В неговото творчество ще срещнете весело-забавни хумористични стихотворения. И всичко това носи дъха на непосредния реален живот. На Полянов е почти недостъпно индивидуално-мимолетното, тъй като той всичко подчинява на обобщаващата абстрактно типологизираща мисъл-идея. Той писа хумористични творби, в които жигосва предимно със своя ум и почти не проявява чувствителност към непосредно-комичната човешка същност. А тъкмо това откъсване от богатството на живота, наред с партийно светоотношение, характерно за пропагандния етап от историята на партията, (без елементите на ленинизма), не говори за истински социалистически реализъм, макар че Полянов го предвещава. И то като имаме предвид не отделни творби, а цялото творчество на поета от 90-те години и началото на века. В творчеството си — като писател от ленински тип по партийно светоотношение — Смирненски постига непосредната, земната същност на човека. И то в най-величавите, в най-героичните си творби. Светът определя идеята му и за великото и за обикновеното, и за идеално значимото и за комично-забавното. И от това произтича богатството на формите в поезията му. В поезията на Полянов, както и в творчеството на по-голямата част поети, пропагандатори на социализма, предходници на Горки — е приглушен реализмът на богатия подстъп към живота. Общото, абстрактното — ето сферата на поетическото вдъхновение, проявено в по-голяма част от творбите на поета. Творчеството на Смирненски винаги, когато се докоснем до неговите томчета, ни поразява с богатството и разнообразието на вътрешното съдържание. Вие като че ли търсите предел на това пресътворяване на човешкото, което е характерно за творенията му и не го намирате. Смирненски има свое естетическо отношение към трагичното. Той е създал величави образи на герои, чието участие е трагично величава. Смирненски има свое естетическо отношение към комичното. Той чувства дълбоко комичното в помисли и съображения, в реакции и

дела у представители на различни социални категории. Сега ни изглежда почти удивително до каква степен Смирненски се интересува от всекидневно типичното в живота и как е могъл да проникне дълбоко в неговия смисъл. Най-обикновени на пръв поглед явления, битови прояви или прояви на отделната личност получават смисъл, съдържат в себе си нещо идеално и значително, което ни разкрива човека, неговата страст и страдание — и то от позицията на новата комунистическа идейност. И това също говори за характерното, оригиналното в неговия метод като писател социалистически реалист в сравнение с метода на Полянов като представител на една фаза на по-ранна социалистическа поезия.

Но може би само при Полянов откриваме новото, изразено предимно като „идея“, претворено с един метод на непълноценен още реализъм? При Кирков работата може би стои по-иначе, тъй като той изобразява и конкретни живи характери? Нека отбележим веднага, че героите на Кирков са предимно еснафи-работници, представители повече на съсловието, отколкото на класата (Пройчо Гурбетът е талигаджийски ковач). Кирковият художествен замисъл — чрез тия герои — се движи повече към сатирата и отрицанието на старото общество, отколкото към утвърждаването на една практически изменяща света революционна дейност. Пък и трудно е да приемем за белязан от историята като преобразовател талигаджийския ковач — независимо от неговия благороден образ. Чертите на новия герой, на пълноценния социалист ние чувствуваме в творчеството на Кирков повечето зад текста. Не случайно авторът се слива с героя си, той говори от негово име, ала казва онова, което мисли като политик и публицист. Неговото, Кирковото отношение към действителността прозира зад образите на рисуваните със забавен хумор, с много пъстрота на словото и на живописните подробности герои. В самия авторов замисъл има нещо характерно. И то е в стремението да се изкаже предимно онова, което мисли той — политикът-публицист, пропагандаторът.

Следователно и тук се натъкваме на „идеята“, на авторовата мисъл за великото значение на социализма, а не на факти с практическа революционна стойност.

Следователно в художественото обобщение и на Полянов и на Кирков — независимо от известна разлика в художествената изобразителност — има нещо общо. Различни по стил те се допират като творци на една епоха, когато се поставя главно пропагандната, просветната задача. Без да подценяваме благородното им дело, ние сме длъжни да постигнем правилната им характеристика, длъжни сме да видим сложността на явлението, когато говорим за Полянов и Кирков като пионери на социалистическата ни поезия и като предходници на Смирненски.

Въпросът за естетическото възприемане и претворяване на живота е от значение не само за литературната история, а и за художествената практика на съвременната литература. Несъмнено и след възникването на социалистическия реализъм има известна „нееднаквост“ в изявата на идейността. В едни случаи тя се налага предимно като пропаганда на социалистически идеи, като схематична „мисъл-желание“ на автора. В друг случай тя е дълбок, непосреден богат израз на тенденцията на действителността чрез смисъла, съдържанието и формите на човешките отношения. Смирненски до голяма степен е мярката в нашата литература за пресъздаване богатството на живота в художествен образ. О, как властно ни учи той да виждаме живота в цялото му величие и красота, да го възприемаме и като мъдрост на историята — с големите височини, до които стига революционната му мисъл — и като „битова епопея“, като смисъл на всекидневието. Мярка на художествена пълноценност за съвременното ни изкуство не е и не може да бъде Полянов. Учейки се от него, от Полянов, нашата литература не бива да забравя за онова богато естетическо отношение към живота и човека, което е характерно именно за социалистическия реализъм. Само литературна история, която вниква правилно в метода на художници с нееднаква значимост, участва в градежа и на съвременната литература.

Друг важен спорен въпрос от историята на социалистическия реализъм е въпросът за метода на Гео Милев и изобщо на революционната литература, създавана след 1923 година. Единодушни в по-голямата си част относно ролята и значението на Смирненски в нашата литература, нашите литературоведи и историци се разделят по въпроса за онези явления, които възникват след Смирненски. Така например творчеството на Гео Милев за известно време се разглеждаше като „антифашистка литература“, а не като изкуство с белези на социалистически реализъм.¹ Появи се в известен смисъл крайност и в противоположното становище, което приписва на Гео Милев по-голяма близост до новото от действителната². И едното и другото увлечение водят началото си от недостатъчно конкретното проучване на специфичните условия за развой на литературата ни след Октомврийската революция. Очевидно, че и шата литература, представлявана от Гео Милев през втория период и поетите-септемврийци, бе навлязла вече в традиционното революционно русло. Особено сега е това, че тези писатели творят след ленинизирнето на партията, след дълбокия прелом в съзнанието на масите, след онези завоевания в изобразяването на човешката битово-революционна повседневност, които постигна Смирненски. Макар създаденото от тях и да нямаше типичният пролетарски облик на творчеството на Смирненски и дори да не бе така непосредно агитационно и социалистически целеустремено по идейност като поезията на Полянов, то носеше в себе си революционно светоотношение, възникнало на широка народностна основа. Вдъхновяван от идеята за новаторска мисия в културния живот Гео Милев изпита влиянието на комунистическата идеология още през време на своето пребиваване в Германия през 1918 година. Тогава още той се взира в революционните прояви на улицата, обладан е частично от революционния патос на раздвижените маси. Но след 1922 г. Гео Милев скоро и с твърде остър завой се ориентира на ляво. Поетът разбра основната причина за страданията на народа — несправедливостта на обществения строй.

Вместо да изследва творчеството на разглежданите поети на основата на класово историческия анализ, нашата литературна история си служеше със старите понятия — поети-„септемврийци“ и „поет-антифашист“ — понятия, които влизаха донякъде в разрез със самите анализи на творчеството на писателите. Защото какъв поет-антифашист е само Гео Милев, когато зове определено към революционното изменение на живота, когато неговата поема завършва с тържествения епilog — израз на идеята за закономерно-историческата цел на развитието:

Всичко казано от философи, поети
ще се сбъдне

— Без бог, без господар!

Септември ще бъде май

човешкият живот

ще бъде един безкраен възход.

Нагоре, нагоре!

Но не само това. В стихотворението си „Presto II“ из „Ден на гнева“ Гео Милев писа:

Другари

работници

малоимотни

граждани

селяни!

¹ Г. Цанев. Страници от историята на българската литература, I издание, стр. 207.
² П. Зарев. Септемврийското въстание от 1923 г. и отражението му в нашата литература, „Вечерни новини“, бр. 223 от 1953 г.

Вий млади и стари
които по ротно сте
раждани

стреляни.
Безполезно е тъй да стоим
да се вдигнем
напред
да вървим:

Чухме
Видяхме
Разбрахме. . .

И по-нататък поетът говори за земния рай, към който се минава през жестокостта на революцията:

Другари!
Пролетарии
от всички страни!
Обещаният рай
бог очаква от нас. . .

В тези стихове не говори поет-антифашист, а художник, прозрял пътя на историческото развитие на човечеството, обръщащ се дори не общо към въстаналия народ, както в поемата, а по-специално към пролетариата и неговите съюзници, копнеещ за безкомпромисното практическо унищожаване на стария свят.

Наистина в отделни случаи Гео Милев още не съвсем ясно схваща ролята на партията в общественния живот. Още твърде много разчита на стихийната призивност и на революционната активност на самите маси. Тези недостатъци на неговото светосъзерцание са отразени в поемата му. Не бива да се забравя, че той не бе партиен поет от типа на Христо Смирненски. Гео Милев е свързан с народа, с онези по-широки слоеве, които под водачеството на работническата класа въстават и воюват за новия живот. Той се намира под идейното въздействие на работническата класа, без да е в такава връзка с нея както Смирненски. Ала това, с което се отличава неговото творчество от последния период, е голямата близост до нашия живот, до историческите събития. Реалната правда, истината за битието-съдба на народа, ето кое прави „Септември“ така силна и пленителна творба. В нея е отразено въстанието, показан е народът от „Лом и Медковец“, от „Бойчиновци и Саранбей“, взел оръжието, за да извоюва нов живот. В това отношение — близостта до повседневната революционна действителност — Гео Милев има значителни предимства в сравнение например с Полянов, който и през тези години с вдъхновяваща вярогност е предимно агитатор на социалистическата идея. Неговият, Гео Милевият реализъм в много отношения е по-дълбок, което обяснява силното въздействие и революционния чар на поемата му. С мощното изобразяване на въстаналия народ Гео Милев е певец на новата епоха в нашия национален живот. По тези проблеми бяха неизбежни споровете. Те получиха частично своето разрешение, без да има все още единство по въпроса за формата в творчеството на поета. А по форма то се отличава съществено от творчеството на Смирненски. И още повече от творчеството на Полянов. И все пак то е във вътрешна близост с произведенията на тези поети. Гео Милев си служи с нови стилни форми — формите на експресионизма. Но те са подчинени на новите идейно-художествени задачи. И тук е неговото вътрешно единство със Смирненски, а в по-широк смисъл и със социалистическата поезия. И тъкмо в това се изразява особеността. Тя подсказва вече, че социалистическо-реалистическата литература ще привлича занапред в своята орбита творци с различен жизнен път, с индивидуални особености, че ще се създават модификации, които няма да си приличат по стилни черти и в известен смисъл по черти на индийски

дуалния метод. Постическото светоотношение ще приема своеобразни национално-исторически, естетически форми, които не ще е възможно да се подведат под една категория, защото различните художници имат индивидуален път като творци.

Нямаме ли в този смисъл и интересни и оригинални явления на Запад с творчеството на Бертолт Брехт или в наши дни на Халдор Лакснес? Не излиза ли Лакснес от традицията на исландската народностно-национална устна литература, литературата, която възпява силния човек, неговата борба с природата, неговото съществуване в неразривно единство с околния свят? Не настъпва ли епоха, когато цялата предишна култура се усвоява и пречупва през новото светоотношение (Гео Милев, Брехт). Литературата не стои на място и еднообразното изискване би сковавало — особено като се има предвид творчеството на тези нови автори. Гео Милев бе възпитаник на предвоенна и отчасти следвоенна Европа с нейните модернистични лъкатушения и дирекции. И това се отрази върху стила на творчеството му. В полската литература ще се появят особености във връзка с полската национална традиция — романтично-реалистичната изобразителност, в руската — съобразно руската реалистична традиция от XIX век (Фадеев и Толстой, Шолохов и Толстой, Твардовски и Пушкин — Некрасов). Гео Милев следва да се разглежда като художник в руслото на социалистическо-реалистическата литература със стилни особености в зависимост от други „модернистични“ традиции — като ученик примерно на Верхарн и като творец, използващ донякъде онези експресионистични форми, които се срещат в немската предвоенна литература. И най-сетне като писател, който не скъсва с националната традиция, когато създава суровия образ на въстаналия по нашите поля и долини селянин, на легендарния поп Андрей.

Очасти така следва да се погледне и на специфичните черти в творчеството на писателите от сп. „Нов път“. Те излизат наистина вече от други традиции — чужди и наши. За тези поети придоби особено значение родината. Те несъмнено не я осъзнават достатъчно в класов аспект като родина на пролетариата, но я осъзнават като родина на народа, който въстава за бъдещето си, родина-жива реалност, със свой бит, със своя психика, със свое страдание. Поради това, като откриваме идейните им недостатъци, които ги отдалечават от социалистическия реализъм, не можем да ги извадим от общото историческо течение на новото в литературата ни. В това се изразяват особеностите, разнообразието на формите, в които литературата съществува.

★

Нашата литературно-историческа наука все още не е задържала вниманието си върху някои сложни и щекотливи въпроси относно естетическата линия на в. „РЛФ“, спора около „Кормило“, новото в характера на литературата ни от 30-те години, когато партията се представя в литературата не абстрактно, като понятие, а конкретно — чрез своя функционер. Партията в това творчество е в отделната биография на живия човек, в дейността и настроенията му („Селкор“ на Г. Караславов, „Към партията“ на Хр. Радевски, „Пожари“ и „Жертви“ на Мл. Исаев). Това е конкретна, пряка изява на партийността. Новата комунистическа идейност, която се ражда от съвсем реалната, непосредствена, зримо усещаната перспектива на борбата, постига пълно проявление. Паралелно с това обаче пресекват донякъде усилията към израз на многоликата човешка същност — бих казал — към израз на „общочовешкото“ от нов тип. И новото, онова, което ни говори за литературния подвиг на Вапцаров, е обединяването в органическото богатство на образа на конкретната, произтичащата от практиката партийност с общочовешката многоликост и значимост на изживяването.

Тези черти на социалистическо-реалистическото изкуство, възникнали в развою му, са непроучени достатъчно. Не са проучени въпросите за богатството на метода на социалистическия реализъм, за богатството на стила на отделния творец. В произведенията на Смирненски се сплитат преувеличението с реалния факт, пламъкът на метеора и блясъкът

на слънцето със сенките и петната от къшурките на бедната, земната покрайнина на града. И всичко това е не само „идея“ и „тема“, а и жива представа за различни човешки същности. То говори за богат метод на възприемане и възсъздаване на действителността и за стил, в който се сплитат нееднакви реалистични и романтични струи. Така сложна и многолико е творчеството и на Вапцаров. Направеното досега за изследване стила на тия писатели следва с основание да приемем за предпоставка към бъдещи проучвания. Тепърва предстои да се изучи забележителното им изкуство, което, партийно устремено, съперничи на критическия реализъм в разкриване съкровената същност на характера — страсти, копнежи, влечения, определени от логиката на живота — изкуството, което углъбено пресъздава човешкото от една нова позиция. Теоретическото разрешаване на въпросите за органическата връзка между мироглед, естетически идеал и стил би следвало да тласне към по-задълбочени изследвания и литературната история.

II. ЗА ПОСТИЖЕНИЯТА НА ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКАТА НАУКА

Спрях се на някои въпроси от развоя на литературата ни и отношението към тях на нашата литературна история. Подбрах онези въпроси, които според мен имат актуално значение за по-нататъшната ни изследователска работа: въпросите за литературните течения, за сложността на литературно-историческата картина, която обикновено опростяваме в по-голяма част от нашите трудове, въпросите за личния метод на твореца и за стилово разнообразие. При това насочих вниманието към спорните постановки. Но нашето изследване ще бъде далече напълно, ако не разгледаме и някои специфични проблеми на литературната история, ако не обхванем конкретно с поглед онова огромно здание на литературно-исторически изследвания, което е било градено през протеклото петнадесетилетие. Иначе казаното от нас до тук би било недостатъчно и би противоречило на общата задача: да се изследват състоянието на една наука и разрешените от нея проблеми.

Нека кажем още в началото: литературната ни история, търсейки дълбоките истини на литературния живот, се е развила под благодатното въздействие на комунистическата идеология. Тя разглежда въпросите на миналото в конкретна връзка с историческата практика на обществото, със задачите, които животът поставя. В тази насока тя е чувствувала всякога помощта на партията и се е стремяла да отговори на онези изисквания, които се раждат от дълбоките исторически повели на времето. Обективната преценка на литературното минало, правилното отношение към големите идейно-художествени завоевания, които се включват в градежа на съвременната култура, отхвърлянето на онова, което е низкопробно, идейно порочно, чуждо на народа са немислими без марксистическата идеология, която прониква в литературно-историческите изследвания, без помощта на партията.

Един от въпросите на историческата наука — очертаващ постиженията и на нашата литературна история — е въпросът за литературния процес. В изследването на литературния процес, имащо значение за разбиране на специфичното и неповторимото у отделния автор и в цяла епоха, — литературната ни история има несъмнен успех. Тя долови в общи линии правилно дълбоката принципна разлика между сантиментализма и романтизма в нашата литература, които говорят за страданието на човека и роптат срещу неправдите на строя, ала без по-дълбоко разбиране на социалната му същност, и критическият реализъм, който разкрива дълбоко противоречията. Или между критическият реализъм, който разглежда положението на човека в зависимост от характера на обществото, „прощава“ на човека и съди обществото в неговата историческа пределеност, и социалистическият реализъм, който излиза срещу злините с тенденциите на самата действителност, като събужда волята и енергията за преодоляването на отживелия строй по пътя на социалистическото обществено преустройство. Тъкмо този дълбок исторически процес изучава нашата литературна история. И нейният успех в та

насока е безспорен с установената през последните години периодизация на литературата ни.

Наченки на периодизация се набелязват в редица литературно-исторически трудове. Откриваме ги в университетския курс на проф. Динеков „Стара българска литература“¹. Там Динеков, макар и съвсем накратко, набелязва главните етапи, през които е преминала нашата литература в своята основна реалистично-демократична насоченост. В трудовете на Г. Цанев, Тодор Павлов и др., в които става дума за критическия реализъм и за социалистическия реализъм, за отношение и приемственост, също се набелязват моменти от развоя на литературния процес. Наистина в тези трудове въпросите за периодизацията са засегнати бегло. Липсва по-дълбоката цялостна характеристика на развитието на литературата. Ала все пак изпъква основното — принципът на периодизация, набелязан въз основа на общественно-историческите закономерности. В това отношение трудовете на марксистките литературни историци след 9 септември се отличават съществено по метод от трудовете на буржоазните литературоведи. Последните поради своя закостенял субективистичен подстъп към живата литература създаваха общи схеми, тенденциозни и едностранчиви тълкувания на развоя. Те — в много случаи — бяха чужди на идеята за връзката на литературата с общественото развитие на народа, за значението й като образ на нашия национален живот, образ, който говори понякога повече от обикновения исторически факт. Поради това те не гледаха на литературната история като на проучване за движението на литературата — израз на народностното съзнание през последни исторически етапи, а като на творчество, абсолютно независимо от обективната същност на живота. Така се явяваха твърденията на д-р Кръстев за борбата между „стари“ и „млади“ — като под стари той разбира представителите на нашата литература от Каравелов до Вазов, а младите са обединените около сп. „Мисъл“ писатели — без по-конкретна историческа обосновка на различията. (В. Мирюлов „Млади и стари“, 1907 г.). Така Боян Пенев стигна в студията си „Посоки и цели при проучване на новата ни литература“ (сб. „Мисъл“, т. II) до идеята, че през периода на напрегнати граждански борби литературата е в зависимост от политическите условия, а в периоди на спокоен културен живот нейният облик се определя вече не от историческите и социално-политически фактори, а от характера на личността. Не ще се спирам на тези идеи, проследени и впрочем в студията на Георги Цанев („Опит за периодизацията на историята на българската литература след Освобождението“)². Важното е да отбележа, че буржоазното литературознание се домогна само частично до разрешаването на някои проблеми от периодизацията на нашата литература, докато марксистическото литературознание след 9 септември направи в тая насока голяма крачка. То въведе и утвърди понятията литературен метод и литературно направление, взимайки принципа за метода и направлението наред с характера на общата историческа обстановка като отличителен белег за поява на ново явление. И макар че има все още нерешени въпроси, като разгледаните в първата част на нашата студия, то това литературознание излезе насреща на изискванията за една периодизация на литературата ни.

Проблемът за научна периодизация бе поставен в статията на Георги Цанев „Опит за периодизацията на историята на българската литература“ (сп. „Септември“, кн. 9, 1955 г., преработена и допълнена във второ издание на „Страници от историята на българската литература“) и статията на Петър Динеков „Бележки върху периодизацията на българската литература до Освобождението“³, както и в изказванията във връзка с тази статия и доклади. Ако в първия вариант на своето изследване Цанев плати известна дан на социологични разбирания за литературно-историческия процес, като се придържахме твърде тясно о гражданската история и начерта периоди във връзка със създава-

¹ П. Динеков. Стара българска литература. „Наука и изкуство“, част I, 1950 г., част II, 1953 г.

² Г. Цанев. Страници от историята на българската литература, издание второ, „Български писател“, 1956 г.

³ Известия на Института за българска литература, кн. 4, 1956 г.

нето на социал-демократическата партия (1891 г.) историческите особености на времето след 1917—1923 г., то във втория вариант той набелязва в общи линии правилно основните моменти от развоя и съществуването на литературата ни след Освобождението. Методологическите принципи, от които излиза Цанев, са следните: като една от формите на общественото съзнание литературата е отражение на обективната действителност. Тя ни дава познание за света, за обществото, за човека.

Нейното развитие и характер се обуславят от общественото развитие, в основата на което стоят промени в икономиката.

„Когато в историческото развитие на народа се яви качествено нов етап, т. е. когато се оформят нови класи или нови отношения между класите, започва нов етап и в развитието на литературата“ (стр. 96, „Страници от историята на българската литература“, изд. II). Разглеждайки чертите на литературния период, Цанев вярно отбелязва: „Едно от най-съществените специфични явления, които определят литературния период, е появата на нов художествен метод. Но не е само методът, който придава нов характер на литературния период. Тук влизат и новите теми, идеи, настроения, жанрове и други идейно-творчески и чисто литературни елементи, които в своята съвкупност определят началото на новия период“ (стр. 37). Би могло да се направи бележката, че когато разглежда периодизацията, Цанев се спира предимно на принципното Лениново положение за двете линии във всяка национална култура, а не разглежда по-пълно онези течения, които набелязват новото, различното, чрез които се изразява литературният живот.

В своята студия Динеков също излиза от предпоставката, че литературата е надстройка, че художественото творчество е обусловено от общия исторически процес. Той напомня обаче да не се забравят особеностите на самия литературен процес, когато се разглежда зависимостта на литературата от общото състояние на обществото. Необходимо е да се проследи художествената специфика и относителната самостоятелност на литературното явление. Механичното пренасяне на схемите на общественото развитие в литературната периодизация ни довежда до груб социологизъм. „Идейно-художественото съобразие на отделните писатели. . . е тясно свързано с литературните направления, които се отличават с общи особености на образната система, методите и средствата на нейното художествено въплъщение, характерни за основните социални тенденции на епохата. Съвършено очевидно е, че освен закономерностите, които свързват литературното развитие с общото икономическо развитие, има и други закономерности, специфични за развоя на литературата. При всяка епоха тия закономерности трябва да бъдат точно установени. . . “ („Писатели и творби“, 1958, стр. 353). Динеков има предвид особеностите на литературното развитие, ролята и значението на предходния опит, жанровите и стилни особености, които не могат да се обяснят само с икономически предпоставки и т. н. Така нашата литературна история се насочва към правилното разглеждане на литературните явления и към изясняване на специфичното в тях. Заварени и наследени стилни форми имат значение и на предпоставка, и на оттласкващ, контрастен фактор. Това са въпроси към които несъмнено все повече ще се връща литературно-историческата мисъл в усилията да обхване сложността на явленията. Динеков възприема два общи периода в развоя на литературата ни: стара литература от девети до осемнадесети век и нова литература от осемнадесети век — (появата на Пайсий) до Освобождението. В границите на тези по-обща периоди се отграничават подпериодите.

Явно е, че периодизацията както на Динеков, така и на Цанев съвпада по един въпрос: 1878 г. е разделна дата. Правилно ли е по начало това гледище? Не се ли разкъсва с тази периодизация общото движение на литературата ни, очертала определени литературно-исторически течения и по-специално набелязала течението на критически реализъм, което продължава и след Освобождението? Този въпрос се поставя в статията на проф. Емил Георгиев „Периодизация на историята на българската литература“¹.

¹ Годишник на Софийския университет, том 52, 1957 г.

Георгиев пише: „Връзките на литературата след Освобождението от турско робство обаче са така здрави с литературата ни от епохата преди Освобождението — с литературата на Възраждането — че мъчно можем да отделим едната от другата като такива, които се отличават качествено една от друга. Наистина литературата ни след Освобождението се развива в условията на капиталистическия строй, тя е литература, създавана като литература при капиталистически отношения, но нима литературата ни преди Освобождението, нима обществено значение, не е литература, възникваща в условията на капиталистически отношения, въпреки господството на феодалния строй?“ (стр.9). И още: „В историята на СССР пределът между феодалния строй и капиталистическия е реформата от 1861 година, но никой не отнася примерно А. С. Пушкин към периода на старата руска литература; в развитието на руската литература 1861 г. не играе такава роля, каквато в нашата литературна история някои се опитват да направят 1878 година“ (пак там). Това е проблем, който както и да го решава временно литературно-историческата наука, вероятно ще привлече вниманието и по-нататък.

Наистина с Освобождението отива в миналото феодалният икономически строй и се утвърждава капиталистическият икономически строй. Ала съществено е и друго: общата тенденция в развоя на реализма, връзката между критическия реализъм до Освобождението и критическия реализъм след Освобождението. В този смисъл възраженията на Георгиев имат известна основа. Разлика между критическия реализъм с антифеодална насоченост и критически реализъм, изобличаващ „завършените“, напълно компрометирани капиталистически обществени отношения съществува, но тя не е такава, както между старата литература и новата литература (средата на XVIII век) или новата и най-новата литература (промяната, настъпила с 9 септември). 1878 година има значение на разделна дата в развоя само на новата литература.

Все пак тя бележи известен преход. Променя се общественият строй. Не е без значение фактът, че критическият реализъм отчасти изменя своя предмет на изобличение — развиващи се вече „чисти“ капиталистически отношения — и своята естетическа същност — със социалния си идеал и с по-дълбокото вникване в личността на човека, с по-богатата изобразителност и поетичност при психологическия рисунок. Оттук несъмнено известна разлика между критическия реализъм на Любен Каравелов (елементите на критически реализъм в творчеството на П. Р. Славейков) и критическият реализъм на Ив. Вазов, Алеко Константинов и Елин Пелин. Така че както и да спорим, известно основание за разграничаване съществува. Но по принцип съществува и дълбоко родство в метода. Поради това вероятно въпросът ще се разисква и занапред.

Отчасти по-друго е положението с онзи водораздел в следосвободенската ни литература, който се приема с край на Първата световна война. Той се определя във връзка с възникването на новия художествен метод — метода на социалистическия реализъм. Наистина не бива да се забравя, че социалистическо-реалистическата литература още се намира в опозиция, че тя се бори с други течения и насоки в нашата литература, че действителността през този период е противоречива и сложна, тъй като дава възможност да съществуват и други положителни течения и насоки. По-иначе стои вече работата след 9 септември, когато наистина настъпва ерата на безразделното господство на новия художествен метод. И все пак край на Октомврийската революция и край на Първата световна война бележат нещо ново, предвестие за онова, което е целият бъдещ исторически път на литературата. Това означава, че самите периоди в границите на една историческа формация не са с еднаква историческа значимост. Тази сложност на явленията следва да се има предвид. Те съпътствуват икономическите и социалните промени, възникват върху питателната почва на обществения живот, ала имат и свои специфични черти, свои особености, които е необходимо да се следват с подробната характеристика на една периодизация. Историческото „единство“ на новата художествена литература — създавана от средата на XVIII век до средата на XX век (1944 г.) — се е осъществявало с бързата смяна на много методи: краткотрайно съществуване на класицизм,

сентиментализъм, романтизъм, разгръщане на критически реализъм в две фази — и след Освобождението, въпреки водоразделната дата 1878 г., реализъм от епохата на „модерните“, битово-психологически увлечения. По-друго е положението с пролетарската — социалистическо-реалистическата по-късно — литература, която не познава така много модификации.

Заслужава внимание и едно друго, неправилно според нас, гледище — на д-р Киселков, че Пайсий и Софрони трябва да се отнесат към старата феодална епоха. Пайсий според Киселков не може да се смята за родоначалник на новобългарската литература. Пайсий и Софрони „живеят със стари феодални възгледи—трябва да бъдат турени на опашката на старата феодална литература, да представляват преход към новата“ (Известия на Института за българска литература, кн. 5, стр. 541). Новият дял според Киселков следва да вземе за изходна точка Берон. Това гледище е застъпено отчасти и в книгата на Киселков „Проуки и очерти по старобългарска литература.“¹ Наистина той не завършва своя труд за старата литература нито с Пайсий, нито със Софрони, но в последните глави, в които говори за Пимен Зографски и Партени Павлов, той непрекъснато установява връзка между тези просветители и Пайсий, с което подчертава зависимостта на Пайсий от тях. Това гледище очевидно третира твърде стеснено делото на Пайсий и Софрони. Авторът не забелязва сякаш онези нови елементи, които са основоположен камък в съзиждането на една историческа епоха.

Каквито и да са колебанията и несъгласията по въпросите за периодизацията на нашето литературознание е търсило закономерните основи на литературния процес. То се освобождава постепенно от най-общото, схематизирано разглеждане на историческите явления в границите на един-два метода. През последните години то направи голяма крачка напред в разрешаването на генералните въпроси на периодизацията. Несъмнено много „тънкости“, много подробни страни на периодизацията остават неизяснени. Но направеното бележи значителен напредък в сравнение както с буржоазното, така и с нашето предишно марксистическо литературознание.

*

Въпреки че въпросите за периодизацията на нашата литература са в общи линии правилно решени, ние все още следва да търсим отражението на историческия процес не в цялостен, системен труд, а в отделни проучвания. Опити за цялостно разглеждане на литературния развой представляват работата на Цв. Минков „Очерки по българска литература“ (София, 1948 г.) и Университетският курс на П. Динеков „Стара българска литература“ (ч. I, 1950 и ч. II, 1953 г.). Трудът на Цв. Минков, начеващ се със създаването на азбуката, както ще видим, е по-скоро общ справочник, написан до голяма степен елементарно, отколкото научно изследване върху литературата ни. Когато го четете, изпитвате впечатлението за една лека разходка из миналото, „опреснена“ тук-таме с литературни анализи, вместо да ви овладее чувството, че навлизате в големия свят на историята, че сте под властта на вдъхновени дълбоки истини за неповторимия живот на художественото творчество. Минков не би могъл да бъде упрекнат, че не познава „фактите“. И все пак на неговата работа недостига онова, което да ѝ придаде значимост — по-дълбоката мисъл на изследователя, която вниква в голямото явление, изпълнено умело боите, заостря вниманието върху някоя решаваща страна и ни води към съоткривателство на същности. Оттук и по-особеният интерес на Минков дори към фактите: той се интересува предимно от дати, хроникалност на събитията, обща ориентация на автор и печат и по-малко от онова, което осветлява съкровено качество на личности или дълбок оригинален белег на творбата. Всичко това определя несъмнено и значимостта на Цв. Минков предимно като добросъвестен и настойчив труженик, многократен популяризатор на литературата ни, включително и в разглеждания труд.

Университетският курс на Динеков, макар и с някои недостатъци и неспълняване е измежду най-хубавото, направено след 9 септември за преглед и преценка на старата

¹ В. С. Киселков. Проуки и очерти по старобългарска литература, изд. БАН, 1956.

българска литература. Ценно е усилието тази литература да се разглежда във връзка с общественно-икономическата структура на епохата, с умонастроенията, преобладавали в нея и сложили своя отпечатък върху книжовното дело. Формирането на идеологията на господстващата феодална класа, специфичният израз на народностни демократични течения и особената роля на християнската църква — ето кое вижда сега Динеков по-пълно и по-проникновено в старата литература в сравнение с буржоазната наука в миналото. Политико-народностни задачи — в смисъл да се отстои правото на славянството да има своя култура и свой самостоятелен развой — ето кое характеризира според Динеков книжовното дело особено в първите векове след създаването на азбуката. Правилно авторът разглежда старата литература като класово разграчичена и то с две ярко очертани линии — едната официална, определена от черковно-феодалната идеология, и другата, определена от тежнението на крепостната маса да изкаже своите настроения, своите мисли, своята опозиционност. Авторът сполучливо намира „единството“ на тия две линии, когато се касае за запазване на народностно-националната самобитност — в границите на епохата. Той разбира, че разграничаването между тези две линии не трябва да става външно и схематично. Че господстващата християнска идеология, от една страна, е била израз на интересите на феодалната класа, и, от друга страна, израз на стремежа да се отстои срещу асимилаторските домогвания, да се положи начало на оригинална, родна култура, да се приобщи въобще страната и нейната интелигенция към по-високите постижения на епохата. Така старата литература се открива в няколко аспекта, с голяма положителна историческа роля. Нейните задачи определят патоса и специфично стилната ѝ изразност. Тези принципни положения, залегнали в уводната част на изследването, откриваме и при преценката делото на Методи, Кирил, Климент, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър и т. н. Може би авторът следваше да разкрие по-проникновено идейното съдържание на времето. Засега посочените принципи остават да звучат повече като общи изходни положения. Анализът на „Азбучната молитва“ например би придобил по-голяма дълбочина, ако бе направен по-издълбоко във връзка с фона на ония демократични и в известен смисъл революционно-прогресивни тенденции, които са характерни за епохата и които авторът изтъква.

Може би в съгласие с последните препоръки на самия Динеков (виж статията му „Основни черти на старата българска литература“, „Литература мисъл“, кн. 1, 1959 г.) би трябвало да направим и следните бележки. Авторът е подчинил работата си предимно на традиционната задача да проследи жизнения път и книжовното дело на дейците от оная епоха. По-малко той изследва произведенията, вдъхновението на писателя, стило-художествените белези на постигнатото. Би било неточно, ако кажем, че Динеков не разглежда стилните черти на творчеството на отделни писатели. Неговата работа в тая насока има несъмнени предимства в сравнение с труда например на Киселков. Но и наблюденията на Динеков върху стила на средновековните писатели са до голяма степен ограничени. Защо?

Буржоазното литературознание се насочваше към старата литература главно като факт, който следва да се опише. Оттук и интересът предимно към проучване на изворите в документален смисъл. Марксистическото литературознание не се задоволява с тая предиаучна фаза на изследователска работа. В своя университетски курс проф. Динеков се постара да открие закономерностите, да разшири погледа върху литературните явления, като изследва тяхната идейно-политическа и културна същност. Онова, което предстои да се направи, е изследването на тази далечна литература в литературоведчески смисъл. Понятията на литературознанието — метод, стил, художественост, идейност и т. н. — почти не се използват при проучвания върху старата литература. Какви са теченията в нея, каква е естетическата значимост на създаденото — ето недокоснати проблеми. И доколкото те вече се поставят в Съветския съюз ние също попадаме във фаза на борба със старото, фактологично-описателното отношение към проблемите на литературата. Този стадий е набелязан от самия Динеков в неговата статия „Основни черти на старата

българска литература“. В нея четем: „Могат да се споменат и други автори, българи и чужденци, които са се занимавали с въпросите на старата българска литература и са обръщали внимание на известни нейни поетични и реалистични моменти. Но те не са успели да отстранят дълбоко вкорененото мнение, че това е литература преди всичко религиозна и откъсната от живота, подражателна и преводна, лишена от оригиналност и самобитност, чужда на всякакви поетически пориви, безинтересна за съвременния читател. Към подобни изводи са насочвали преди всичко методите, с които нашата наука в миналото изучаваше старобългарската литература. Нейният подход беше културно-исторически и филологически — тя разглеждаше произведенията и като явления на културата, като исторически извори, като паметници на езика, но не и като прояви на изкуството, като художествени творби“ („Литературна мисъл“, кн. 1, 1959 г., стр. 35). При това не може да не отбележим, че Динеков следва традиционното разбиране за стила като система от средства без неговата определеност от миогледа. Или както справедливо пише Д. С. Лихачев в своята работа „Некоторые задачи изучения второго южно-славянского влияния в России“¹ за друг български автор: „Съществено важни са изследванията на стила на отделните южнославянски писатели от XIV-XV в.в. Сред тези изследвания най-голям интерес представлява твърде богатата със събрания материал книга на Цветана Вранска „Стилните похвати на Патриарх Евтими“ (София, Държавна печатница, 1942 г.). Обаче стилистичният анализ, свеждащ се към изолирани от съдържанието на паметника описания на отделни изобразителни средства, обикновено срещани при всяко литературно произведение (повторения, сравнения, антитези, епитети, метафори и т. н.) в техните също така обикновени и най-общи художествени функции (усилване на изобразителността, картинност, емоционалност и пр.) не е в състояние да отдели индивидуалните особености на стила. . . Чувството, колкото и силно да е то, само по себе си, без връзка с миогледа, не може още чрез себе си да определи всички особености на стила. . .“

В работите по старобългарска литература — включително и в най-добрата измежду тях — работата на Динеков — липсва тъкмо този подход в изследване на стила в зависимост от историческите особености на миогледа — в неговата разностранност, в неговата специфичност, оригиналност и индивидуален характер като израз на едно светоотношение. То, това светоотношение, пронизва стила, определя неговите качества. Изследвания на елементи на патетичност, на любов към ораторското изкуство, на лирическия подем са пръснати тук-там в текста на авторовия труд. Но те не ни дават още пълна представа за душата на човека от епохата, за неговата индивидуалност. В известен смисъл белези на такава насоченост се забелязват при разглеждане на творчеството на Климент, Константин Преславски, Йоан Екзарх, Черноризец Храбър като представител на една епоха и като книжовни дейци, чиято обществено-просветна дейност има общи черти. Това може да се каже и за по-късни представители на старата българска литература като Евтими Търновски, Григори Цамблак и др. Ала авторът не е прибягнал до построяването на едно по-съвършено, цялостно изследване върху стилните особености. Какви са дълбоко обусловените от светоотношението черти на специфично-патетичната, ораторска реч на Климент? Каква е подчинената функция на сравненията, към които авторът прибягва? Кое е отличителното за стила на Константин Преславски, умеещ сполучливо да си служи с конкретни, земни представи, които увеличат човешката сетивност и ни държат чрез картините и образите в границите на реалния свят, когато авторът говори всъщност за идеални и отвлечени неща? Или какви са стилно-емоционалните особености в „Шестоднева“ на Йоан Екзарх — едно произведение, обилно наситено с космогонични елементи с непосредни наблюдения върху света и човека, написано с прекрасен величав подем на мисълта? Цялата специфична творческа мощ на писателите от онази епоха не е достатъчно разкрита. Предстои още да се изследват понятията-образи „виделина“ и „мрак“ като антиподи, „светлика“ — истина в пътя на човека, „словата“, които падат като дъжд

¹ Издателство АН СССР, Москва, 1958 г., стр. 25

и дават плод („Азбучна молитва“) като белег на въображение и мисъл-отношение към света. Специфични образно-метафорични и синтетични форми, отличаващи всяко писмо, всеки индивидуален документ от миналите епохи чакат да бъдат проучени като преходи от една индивидуална форма към друга, от едно историческо състояние на мислене към друго. Наистина не мога да посоча без искрено учудване забележителните гносеологически дирения на мисълта на Йоан Екзарх, изразяващи състояния на епохата и изказани в една непосредна, наивно-въпросителна форма: „Къде ли е вместен този ум? И как като излезе из тялото, минава през покрива на стаята, минава през въздуха, минава и облаците, слънцето и месеца и всички пояси и звезди, през ефира и всички небеса и тутакси пак се намира в своето тяло? На чии криле излетя? По кой път прелетя? — не мога да издира“ („Шестоднев“).

Малко е направеното за откриване на общи стилови белези в литературата и живописа. Почти не са изследвани стилови връзки и зависимости между литературата и фрески в Бачковския манастир, в Арбанаси, Боянската църква и т. н., характеризиращи умонастроението, емоционалността и виждането през епохата. И то въпреки известен принос на нашите археолози и историци в проучването на живописното изкуство на миналото. А такива изследвания биха ни говорили по-структурно, по-цялостно за характерни стилни черти на творчеството през разглежданото време.

Наистина нашата стара литература е в по-друго положение в сравнение с руската стара литература. Руската стара литература се развива без прекъсване и се свързва с новата. В нея прозират постепенно нарастващи елементи на реализъм, характерен за прехода към по-новите литературни течения на XVIII и XIX век. Нашата стара литература е сравнително отдалечена от новата и това има своето значение. Ала за липсата на литературоведчески подход пречат наслоенията и на фактологично-историческите и филологическите школи. Не би ли следвало всяка нова публикация на такъв добросъвестен работник като Боню Ангелов да се разглежда и като някакъв нюанс, някаква багра, някаква чертичка в идейно-емоционалната и мирогледно-стилна характеристика на времето. Б. Ангелов има свой ценен влог в обнародването на извори на старата литература, в проучване и установяване на връзки между нея и старата руска литература. И неговото дело следва да се оцени позитивно в този смисъл — с пожелание да се върви напред.

Книгата „Проуки и очертания на старата българска литература“ на Киселков е написана тъкмо в духа на изследване на книжовници и писатели предимно като дейци на епохата. Не бива да се подценява богатият фактически материал, събран в нея. Тя е рождба на дългогодишни проучвания на автора. Ала тъкмо в биографо-исторически аспект.

Като става дума за старата литература не може да отминем — с риск да се отклоним малко — въпроса за научната хипотеза. С нея си служи често Киселков. Среждаме я в трудове и на други историци. Допустима ли е хипотезата? Как и доколко? Тези въпроси възникват пред твърденията например на проф. Емил Георгиев, че преди създаването на азбуката от Кирил е съществувало славянско писмо. Или че „Азбучната молитва“ е написана не от Константин Преславски, а от Кирил-Константин. Предположенията несъмнено тласкат към активност, изострят вниманието. Ала те могат да имат и отрицателна страна, когато подтикваат към построяване на цяло гледище върху условна основа. Несъмнено, че в област, отдалечена с векове, не се борава така лесно с абсолютни факти, както когато се изследва по-новото време. Това предполага хипотезата — като предпоставка за изследвания, ала хипотезата, основана на факти, а не плод на лични „предчувствия“ само. Правя тези бележки, тъй като, струва ми се, много хипотетични положения се съдържат в иначе интересно написаните и в много отношения документирани трудове на проф. Емил Георгиев, включително книгата му „Кирил и Методи, живот и дейност“, в която не само се появява една с никакъв паметник не отбелязала съществу-

зането си азбука, но и досегашният автор на „Азбучната молитва“ Кирил Преславски отпада, тъй като Георгиев изтъква друг автор — Кирил-Константин.

★

Обстоятелството, че нашата литературна история не се е насочвала през изтеклите петнадесет години към един по цялостен труд, обяснява сравнително по-малките постижения в изследването на историческия процес в неговата детайлираност. В не малко случаи за литературния процес съдим повече косвено — чрез анализа на реализма и гражданската съдба на писателя в отделни произведения. Своите истински завоевания през тези години нашите литературни историци очертават повече в изучаването на отделни автори. Как стои въпросът с изследването на реализма в нашата литература?

В някои трудове за предосвобожденски писатели се откроява обликът на човека, на писателя, на гражданина — деец на епохата и неповторим творец. От такъв характер са проучванията върху Чинтулов (Кръстьо Генов), П. Р. Славейков (Петър Динев), Христо Ботев (Тодор Павлов) и др. Появиха се и специални изследвания, които по нов начин, с нови факти осветляват идейния мир на автора — а косвено това има значение за определяне характера на неговия реализъм (Илия Конев, „Към въпроса за влиянието на руската обществена мисъл от 60-те години на XIX век върху Любен Каравелов“)¹. Или осветляват важен период от жизнения път на писателя (С. Баева, „Творчеството на Петко Р. Славейков от периода на Кримската война“)². В своята работа Конев доказва, че са пресилени твърденията за идейното оформяване на Каравелов под влиянието на славянофилите. С много нов конкретен материал си е послужила Соня Баева, когато проследява един период от живота и дейността на Славейков. Не може да не отбележим, че работата ѝ издава на места теоретическа неяснота. Така например тя пише: „Р е в о л ю ц и о н н а т а р о м а н т и к а (к. м.) е стил на Славейковия реалистичен метод. Този романтизъм (к. м.), разбира се, не може и не трябва да се третира като слаба страна на неговия реалистически метод, а напротив, като негово многообразие, като негово богатство“ (стр. 44, отделен отпечатък). Реалистическа типизация с елементи на революционна романтика несъмнено съществува (Ботев). Но също така съществува и романтическа изобразителност. И това са разнородни явления, така че не може, като се говори за едното — „революционна романтика“ — да се намесва произволно и другото — „този романтизъм“, сякаш става дума за тъждествени явления в творчеството на поета. Най-малкото понятията би трябвало да се уточнят. И по-нататък: „Да подценяваме значението на сантиментализма и романтизма в творчеството на Славейков от периода на Кримската война не значи само да преценяваме значението на сантиментализма и романтизма от съвременен гледище. Понякога нашите литературоведи определят тяхното значение и от погледа на руската теоретическа мисъл през този период. И тук обаче трябва да се прави разграничение. Едно е руската действителност през 60-те години на миналия век, а друго е българската по същото време. И ако сантиментализмът и романтизмът на руската литература от 60-те години имаше за руските революционни демократи реакционен смисъл, на българска почва по същото време те звучат съвсем иначе.

Реализмът може да бъде свързан с различни стилове и форми, а поетът е длъжен да говори на този език, който е най-понятен за неговата аудитория. Нашата нова литература е реалистическа литература, която достига своя разцвет във връзка с надигащата се буржоазно-демократическа, национал-освободителна, селска революция“ (стр. 44, същото съчинение). По начало мисълта, че сантиментализмът и романтизмът са имали и прогресивно значение, е правилна. Но от казаното би могло да се направи изводът, че сантиментализмът и романтизмът са само стилови форми на реализма.

Нашата литературна история — като се вземе под внимание положително направеното — не е разказала все още пленителната гражданска и творческа биография

¹ Известия на Института за българска литература при БАН, кн. 6/1957 г.

² Известия на Института за българска литература при БАН, кн. 7/1958 г.

на предосвободенските писатели, не е изтъквала достатъчно издълбоко техния светоглед и метод. По-убедителни са изследванията върху нашата литература след Освобождението. Тук имаме предвид на първо място книгата на Георги Цанев „Страници от историята на българската литература“, както и работите на редица още автори, включително работи на Г. Константинов „Писатели реалисти“¹, Петър Динеков „Литературни образи“.² В тези именно изследвания откриваме относително проучен реализма в нашата следосвободенска литература. Авторите се занимават с неговата социална основа, Идейните симпатии и антипатии, възникнали от впечатления за положението на народа, съчувствие към селянина-труженик, гняв за неправдата и тежката участ на обикновения човек, ето кое определя патоса и хуманистичната значимост на този реализъм. Така по-специално изследва Г. Цанев реализма в нашата следосвободенска литература. В неговите „Страници“ изразително са изтъкнати закономерни естетически особености на творчеството, създавано през епохата след Освобождението. Стремех към разглеждане на литературата ни в исторически аспект личи и в студията на Иван Руж „Към въпроса за реализма в нашата литература“³ („Изкуство и критика“, стр. 125—191). Но, както ще видим, Руж разглежда тук твърде стеснено творчеството на писателите-реалисти, обяснявайки го изключително с икономическата база.

Положителното в работите на Цанев е не само усилието да се разкрие социално-историческата подоснова на творчеството и специфично-личната позиция на твореца. В това отношение той вижда сполучливо нееднаквото в натуралистичен и художествен подход у писатели-реалисти като Г. П. Стаматов и Елин Пелин или като Пенчо Славейков и П. К. Яворов. Той търси повече индивидуалното в облик и метод на реалистично отражение. Известно изравняване в подхода към писателите критически реалисти се получава само в най-общ план с твърдението, че те не винаги успяват да открият новото. Че те в един случай прозират дълбоко в борбата на селяните и я осветяват от прогресивни позиции, докато в други отношения са ограничени в изображенията си, тъй като им липсва онази общественно-политическа съзнателност, която да ги изведе до истините за социалните противоречия. В този смисъл прозира идеята за новаторството на метода на социалистическия реализъм. Но тя води отчасти и до стеснено тълкуване реализма на крупни художници. Така например в първата редакция на своята статия за Г. П. Стаматов Цанев говори с твърде засилени бои за песимизма на художника, за липсата на етичен идеал в творчеството му. Също в първата редакция на статията си за Елин Пелин той не дооценява въздействието на революционната ситуация на епохата върху творчеството на Елин Пелин, приписвайки му дори качествата на пасивен романтик. Независимо от тези възможни възражения в „Страници от историята на българската литература“ намирам едно задълбочено обяснение на литературното дело на нашите писатели критически реалисти. Това би могло да се каже отчасти и за Цаневите очерци за писатели социалистически реалисти — Хр. Смирненски, Гео Милев, Н. Вапцаров. Без да изчерпва цялата жизнена биография на писателя и естетическата стойност на разглеждани произведения, Цанев съумява да долови характерното и да ни внуши една цялостна представа за реалистичния и хуманистичен облик на създаденото. Той се ръководи от идеята за прекрасното, която синтезира в себе си етично и естетическо начало. И това безспорно има значение за характера на анализа. Цанев се възхищава от художника, когато е поставил в творбите си най-животрептущите въпроси на съвременността и когато говори за социалните противоречия чрез образа на човека, чрез силата на картини и емоции. Понякога се явяват налети на социологизъм. Понякога в текста — при спокоен тон на изложението — се налага една сухота, нехармонираща с общата сочност и многозвучност на тона в други работи на автора.

¹ Георги Константинов. Писатели реалисти, „Народна култура“, 1956 г.

² П. Динеков. Литературни образи. „Народна култура“, 1956 г.

³ Иван Руж. Изкуство и критика. „Народна култура“, 1947 г.

Стремеж към обясняване връзките на нашата критико-реалистическа литература с времето и епохата откриваме и в книгата „Писатели реалисти“ на Г. Константинов (Захари Стоянов, Иван Вазов, Михалаки Георгиев, Тодор Влайков, Елин Пелин). Наистина книгата на Константинов страда от една определена „едностранчивост“: той разглежда в общи линии идейно правилно връзката на писателя с времето, когато се спира предимно на фактическата тематична същност на произведенията, но не разкрива издълбоко специфичния творчески и естетически характер на създаденото. Като че ли тъкмо понятието за прекрасното у автора изследовател е ограничено в определени аспекти: правдивото описание на действителността или особености от стилно-езиков и композиционен характер, или общи нравствено идейни убеждения. Идейно-естетическа същност, която се носи от човека, типа, характера и която се изразява чрез обобщението на художественото изображение остава по на заден план. Поради това и често пъти у Константинов чисто идейните моменти, демократичните тенденции, изявени мирогледно, изместват интереса към дълбоката естетико-познавателна особеност на творчеството. С такива черти са анализите на произведения на Захари, Стоянов на Т. Г. Влайков и др.

В своите книги „Литературни образи“ и „Писатели и творби“ Петър Динеков се насочва предимно към литературата до Освобождението и след Освобождението. Така неговата сфера се оказва значително широка и дейността му е освободена от строго изискване за разрешаване на една определена научна задача. Динеков по основно призвание като преподавател е предимно историк на нашата стара литература и на литературата до Освобождението. Но погледнато обективно, неговото литературно дело е твърде разностранно. Той пише немалко и за писатели, творили след Освобождението (Ив. Вазов, Захари Стоянов, Йордан Йовков, Ракитин, Хр. Смирненски, Д. Димов, Ел. Багряна). Сякаш на автора, като на мнозина между нас, недостига волята да се съсредоточи върху онази задача, която произтича от неговото основно призвание в нашата литературно-историческа наука. Всичко това, макар и да говори за разпръснатост на усилията, за прекомерна широта на интересите се съпътствува и с научно-изследователска работа, от която съдим за контурите на едно научно дело в изучаването и осветляването на реализма в следосвободенската ни литература. Без да прибегва към натрупване на факти, авторът умее да напира онова, което е важно и характерно, да разкрие връзката между постигските откровения на писателя и индивидуалната му съдба, да ни внуши една представа, конкретна и жива, за човешката личност. По-нататък той проявява винаги интерес към гражданското съзнание на твореца — личност със свой начин на виждане, със своя обществена чувствителност. Съзнанието, което Динеков сигурно притежава за необходимостта да се пресече разностранността на усилията, вероятно ще му помогне да задълбочи по-нататък своите изследвания и върху характерното в следосвободенската литература, тъй като някои от трудовете му в тая насока издават за сега ограничена цел.

Един недостатък на работите върху творчеството на нашите писатели критически реалисти е малкият по размер характер на очерците. Това, естествено, стеснява обхвата и на проблемите на реализма. Опит да се преодолее този недостатък, да се обхване по-разностранно делото и личността на твореца са монографичните изследвания на Кръстьо Генов за Елин Пелин,¹ на Ганка Найденова за Яворов.² Тези монографии, изградени върху богат материал, са дали възможност на авторите да направят по-широк и по-пълнен анализ на творчеството и гражданската биография на разглежданите писатели, да изтъкват по-нашироко особености относно реалистичен метод и стил. В тях са осветлени проблеми и относно класовите противоречия и конфликти на времето и относно историческата обусловеност на метода на художника. Изследвани са последователно развойни

¹ Кръстьо Генов. Елин Пелин. Живот и творчество. Издателство на БАН, 1956 г.

² Ганка Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. Историко-литературно изследване. „Наука и изкуство“, 1957 г.

моменти от първите творби на художника, в които още едва кълни дарованието, до значителните художествени завоевания. При това ако единият автор — Кръстьо Генов — започва с обща характеристика на епохата и въз основа на този принцип за изучаване на социалната обусловеност изследва предимно тематичните особености в творчеството на Елин Пелин, то Ганка Найденова търси противоречия и конфликти и вън и вътре в твореца и подчинява до голяма степен и самия художествено-естетически анализ на този по-друг подход. Ако Кръстьо Генов се спира повече на конкретните литературни явления и на тяхната непосредна обусловеност от живота — прототипове, условия за възникване на творбата и т. н., то Найденова изследва предимно онази емоционална гама от душевни преживявания, която характеризира автора, търси различните нюанси на неговия хуманизъм, въздействията, които са дошли по различни линии — и от обществената действителност, и от семейна среда, и от чужди литератури. И т. н. И двата тези труда, независимо от разликите и слабостите, за някои от които ще стане дума, имат характер на аргументирани студии върху биографията и творческото дело на разглежданите автори. Значително подробни с монографичен изследователски характер са и проучванията върху развоя на нашата естетическа мисъл. Освен споменатите вече трудове за Благоев и Бакалов тук може да се посочи изследването на Г. Димов за Иван Шишманов.¹ Богато откъм фактическата страна, то щеше повече да спечели, ако беше очертан по-живо човешкият портрет на критика.

Ала и така трудът на Димов е влог в проучванията върху историята на литературната ни критика. Авторът е използвал грижливо фактическия материал, за да осветли едно забележително дело, оставило значителни следи в нашия културен живот. Той излиза от мисълта на Ленин, че заслугите на дейците от миналото следва да се преценяват не по това, което те не са дали в сравнение с нашия ден, а по онова ново, което на времето си са внесли в живота и в науката. На тази принципна основа изпъква дейността на Шишманов като личност, която се оформява на границата на две епохи — Възраждането и времето след Освобождението. Шишманов носи в себе си много от заветите на нашите възрожденци-демократи и просветители — и в същото време събира в личността си влияние от епохата след Освобождението — въздействия на социалистическото икономическо учение за структурата на обществото (Плеханов) и на литературно-исторически школи на Запад. Обединяването на тия притоверичиви гледища създава сложната и в същото време вътрешно единна личност на Шишманов. Тъкмо това проучване на идейната позиция на Шишманов, на неговия хуманизъм и демократизъм, изразил се в едно значително научно дело, придава стойност на изследването.

Нашата литературна наука все с оглед на усилията да изтъкне реалистичната линия в литературата ни е търсила особеностите и на автори, изпитали влиянието на декадентски течения, ала все пак оставили нещо значимо в съкровищницата на нашата литература. Става дума за творци, преодолели нездравите влияния и излезли напред, на борческия фронт на литературата (Гео Милев) или създали едно сложно творчество, съзвучно в дълбоките си измерения с изживяванията на реалната човешка личност (Димчо Дебелянов). Не може да не се отбележи, че по някои от тези въпроси липсва единство, появяват се несъгласия, които произтичат от нееднаквото третиране на автори, изпитали влиянието на символизма като школа. Известна тенденция към признаване на формални заслуги на тази школа независимо от правдивата, от човешката проблема на творчеството личи в някои работи на Борис Делчев.² Нееднакво е гледището по този въпрос и на Людмил Стоянов, който, без да е историк на литературата, е създал едно значително критическо дело от преценки върху литературата ни, събрани в последната му книга³. „За литературата изкуството и културата“ — един жив катехизис на писател, който в продължение на десетилетия е воювал за напредъка на литературата ни. В

¹ Г. Димов. *Ив. Д. Шишманов — литературен историк и критик*, изд. БАН, 1956 г.

² Б. Делчев. *Мъките на реалиста*, „Български писател“, 1954 г., стр. 20 и следващите.

³ Л. Стоянов. *За литературата, изкуството и културата*, изд. БАН, 1959 г.

първите години след Девети септември Стоянов гледаше на символизма като на пагубно течение в нашата литература, откъснало мнозина творци от живота, изолирало ги в света на отвлечени и неясни поетични блянове. Лично за себе си той изповядваше, че от този свят на миражите е паднал на здрава земя и това му е подействувало ободрително, спасило го е от анемията на символистичното творчество. В статията си за Димчо Дебелянов, поместена в бр. 5 на в. „Литературен фронт“ от 1949 г. Людмил Стоянов писа: „Димчо Дебелянов прави видими усилия да се освободи от пагубното влияние на символизма, който не само затъмнява съзнанието, но парализира и волята за борба, да се приобщи към живота и неговите борби“. И по-нататък: „Тия усилия ние оценяваме, когато правим преценка на тази поезия именно доколкото в нея липсват чисто абстрактните и сомнабулни настроения на символизма и доколкото тя се приближава до чувствата и настроенията на нормалния, здрав човек.“ Така Стоянов произнесе своята присъда над символизма, изпитал сам отрицателното му въздействие — изолираността от света на обществените борби, от живота на народа, увлечения към изява на абстрактни настроения, облечени в необикновени сложни образи. По-късно, очевидно имайки предвид, че поезията на някои символисти кипи от протест срещу обществото, срещу традициите, срещу старата култура, коригира отчасти отношението си. Очевидно Стоянов търси сложността на явлениято, онова, което се примесва в него като факт на живота. Той писа: „И тъй обективно другаде символизмът като школа може да е бил в служба на буржоазията, у нас обаче това не може да се каже: българската буржоазия в този период не се интересуваше от поезия и изкуство, а от печалби и завоевания. . . Субективно нашата, на символистите, поезия (разбира се, не на всички символисти) също не можеше да служи на буржоазията, щом обективно ние не бяхме с нея и не можехме да служим на нейните интереси. Тя засягаше лични чувства, природни картини, митологически легенди, не за да отвлеча вниманието на читателите от обществените борби, а за да се запази от обществената поквара и да изрази презрението си към нерадостната действителност“.¹ Къде е истината? Според мен следва да се имат предвид индивидуалните особености на творчеството. Символизмът, доведен до последното прилагане на принципите на една антиреалистична естетика, убива изкуството, лишава го от диханието на живота. Ала мнозина, повлияни от тази школа, като запазват своето непосредно правдиво отношение към действителността, като носят един хуманен идеал, създават значими творби, отзив на мъките и болките им от неправдите и противоречията на живота. Това е така главно с творчеството на Блок в руската литература, главно с творчеството на Дебелянов в нашата.

В общи черти нашата литературна история е изтъквала големите завоевания на реализма, сочила е заблужденията, които са оказвали отрицателно въздействие. А за онова, което още не е направено, биха били напълно в сила думите на Чернишевски: „... истината е върховна цел на мисленето, търсете истината. . . каквато и да е истината тя е по-добра от всичко, което не е истина“. Като под „истинно“, естествено, разбираме онова, което е демократично, прогресивно и естетически значимо.

★

Сложността на литературните явления е наложила изучаването на литературните влияния. Тук също така се борят методи и тенденции на изследване. Както трябва да се очаква — за разлика от буржоазното литературознание, което се занимаваше с влиянието на различни декадентски течения — вниманието се отправи към въздействието на великата руска литература. Това също е израз на интереса към реализма, към здравата насока у нас.

Руската реалистична литература създаде традиции, които надхвърлят националните граници. Те прилагат пътя към извисяване на изкуството в световен мащаб. Тези именно традиции са опора и на наши творци. Те спомогат за сформирането на ху-

¹ Вж. Литературна мисъл, г. . . . кн. 1.

дожествената ни литература, за задълбочаването и разширяването на тематиката ѝ, за утвърждаването на национална образност. Те подтикват към литературен подвиг най-видните майстори на перото у нас. Когато се разглежда това влияние, вляло животелна сила в нашето художествено творчество, изпъква въпросът за основното и решаващото — специфичната народностна основа на литературата, историческата предопределеност на реализма в нея. От правилното разбиране на този проблем зависи конкретното разглеждане на влиянията — чрез механичната съпоставка на произведения или във връзка с по-дълбокото, по-основното: идейното и обществено съзнание на художника.

Докато в първата си книга „Маяковски и развитие българской литературы“¹ Русакиев плати дан на едно по-елементарно тълкуване на влиянието, взимайки чуждите произведения като литературни образци, а българските като техен отглас, то в книгата си „П. Р. Славейков и руската литература“² той прави значителна крачка напред. Русакиев търси вече образа на гражданина и поета Славейков, изследва онези интереси, които го ръководят, спира се на неговата преданост на народа. И във връзка с тези белези на личността, определяни и от епохата, изследва приноса на голямата литература за националната самобитност и идейна и емоционална сила на Славейковото творчество. Русакиев спори нещо с Боян Пенев относно периодите в литературната дейност на П. Р. Славейков. Според Пенев тези периоди са два: първо през времето, когато Славейков се намира под влиянието на домашната черковно-славянска книжнина и след това на сръбската и гръцката литература и по-късно, когато попада под руско влияние. „Колкото и да е голяма и важна ролята на руското влияние в творческото формиране на П. Р. Славейков (а и върху кой да е поет или писател) една периодизация, изградена върху основата на влиянието, което при всички условия не може да бъде повече от вторичен фактор, трябва да се смята за лишено от научна основа“ (стр. 22). Русакиев различава по-други периоди в творческия развой на писателя: когато писателят още се лута по идейни и творчески пътища, не успявайки да излезе от ограничената тематика на първите стихотворци и да преодолее наивния художествен шаблон; по-нататък вече, когато заживява с освободителните идеали на народа и се включва в обществените борби. Трети период Русакиев открива след Освобождението, когато П. Р. Славейков воюва за демократичен напредък. Тази периодизация може и да се оспори, ала същественото е това, че авторът разглежда творческото съзнание на писателя като предопределено от нашия живот. И след това вече търси въздействието на влиянието.

В отделни случаи отново се появява по-елементарният метод — съпоставяне на творба с творба — без да се изследва животът на литературния образ, който преминава от един автор у друг индивидуално оцветен, съобразно състоянието на националния живот в страната. Ценни и интересни са например наблюденията на Русакиев върху онзи битов елемент, който внася П. Р. Славейков в преводите си. Тук може би е необходима повече творческа мисъл, за да се разкрие не само прекия смисъл на тези нови елементи, въведени от поета в творбата, а и тяхната образно-художествена функция. Книгата на Русакиев е най-положителното за сега като изследване на влияние върху отделен автор.

В работата на Велчо Велчев „Въздействието на руската класическа литература за формиране и развитие на българската литература през XIX век“ (издание на БАН, 1958 г.), поради обзорния ѝ характер са развити предимно принципите, които трябва да следва литературно-историческото проучване на влиянията. Авторът излиза от идеята, че ако през епохата на феодализма отделните народи остават общо взето откъснати, то през епохата на буржоазното общество положението е по-друго. Велчев отхвърля някои гледища на старото, буржоазното литературознание, което разглежда влиянията като заимствувания, които се определят само от характера и особеностите на дарованието.

¹ С. Русакиев. Маяковский и развитие болгарской литературы. „Наука и изкуство“, 1949 г.

² С. Русакиев. П. Р. Славейков и руската литература. Издателство БАН, 1956 г.

Разглеждайки развоя на нашата литература, авторът открива съжителство на различни литературни методи — като се започне от сравнително слабо представеният класицизъм и се мине към сантиментализма, романтизма и реализма. Основната историческа тенденция обаче е била установяването на реализма като господстващ метод. Литературните влияния са обслужвали различните методи, но са укрепвали предимно реализма. В тази светлина примерно се разглеждат както първите преводи и преработки на чужди литературни трудове, така и творчеството на отделни автори като Геров, Чинтулов, Друмев, Жинзифов, Славейков, Каравелов и Ботев. Онова, което би следвало да се доизясни, макар и в аспекта на влиянията, е проблемът за особеното в метода на Петко Славейков, Любен Каравелов и Христо Ботев като нееднакви представители на реализма в нашата литература.

III. ВЪПРОСЪТ ЗА ЛИТЕРАТУРНО-ИСТОРИЧЕСКИТЕ НАСОКИ

Постиженията и недостатъците на една литературна история се мерят не само по проблемите, които е поставила. Те се разглеждат в зависимост от дълбочината и значимостта на личностите, работили на нейното поле. По личните прозрения, по индивидуалното проникновение, подсказващо разума и мъдростта, дарбата и духовната мощ на изследователя, съдим и за общото извисяване на научното знание. При това във връзка с проблема за личността на изследователя изпъква и друг въпрос — въпросът за научните насоки или „школи“ в литературната история. Въпрос, твърде малко разглеждан досега, въпреки неговото важно значение.

—Как да разбираме въпроса за „школите“? Може ли да става дума за „школи“ при една по начало универсална методология, каквато представлява марксизма-ленинизмът? Безспорно литературният историк в наши дни принадлежи на едно „направление“ — марксистическото. Той постига истината за литературния процес и за особеното в творчеството на отделния автор въз основа на философията и светогледа на марксизма. И все пак това не изключва появата на различни изследователски насоки в границите на общия метод. Самите явления в действителността имат свои различни страни. Интересът към една или няколко от тия страни може да предизвика обособяването на принципи на изследване, да причини възникването на онова, което наричаме „школа“ в литературознанието. Или в по-тесен смисъл — школа в литературно-историческата наука.

„Школите“ не само са възможни. Те се и появяват в Съветския съюз. Достатъчно е да проследим в по-широк план състоянието на литературознанието, за да доловим тенденцията към специфична обособеност на изследователската работа. Проличават влечения например към по-обобщено теоретико-историческо тълкуване на литературните факти и други към проникване предимно в света и личността на твореца, включително до най-интимното в тоя свят. Или, влечения предимно към изучаване на процеса, на общественно-историческите закономерности на литературния развой — и към проучване на литературните явления с формално-стиловите им модификации. Наистина между тия школи — възможни, повтарям, в границите на единния метод — съществува не само борба, а и взаимодействие. Това не са явления антагонистични, а явления, предопределени от богатството и сложността на самите обективни литературно-исторически факти.

У нас, естествено, също са възможни насоки към изследване на едни или други страни на литературното творчество и превръщане самите обективни черти на тия явления в методологични елементи или моменти. Без това, разбира се, да изключва идеята за възможен най-правилен път, за възможно най-пълноценно тълкуване.

Известно основание да говорим за школи в научно-изследователската работа — като имаме предвид несъмнено, че школата е по-краткотраен момент в литературния процес, че тя не изчерпва характерното в научната насока — ни дава безспорно и личността на изследователя — личността като дарба за научно концепиране, като интелект и артистична проникновеност. Чрез нея ние опознаваме света на миналото, опре-

деляме отношението си към великата поезия на словото. Нейните обобщения и тълкувания — по-принципални и углъбени или по-повърхностни и елементарни — ни правят „огласени“ в света на изкуството, приобщени към очарованието на твореца и идеите му. По-конкретно казано, самият литературен историк обективира в себе си като личност определена насока на мислене. Неговото изследване е пряк израз и на неговата личност. Той има свои предпочитания като учен, свое изкуство да открива и изявява онова, като му е родствено, близко, чрез което живее най-трайно неговата идея за характера на литературното явление. Чрез идеите и образите на авторите, които разглежда, той ни открива и своите предпочитания, своята углъбена мисъл. Колкото и да се различават ученият и художникът-творец, в работата им съществуват аналогични моменти. Както творческата дейност на въображението на художника е своеобразна, така своеобразна и неповторима е и мисловната дейност на литературоведа. Оттук и пречупването на общите понятия през своеобразието на индивидуалното, изявата на автора, разкриването на литературния процес като негова представа, като негов „наглед“. От характера на авторското въображение и емоционалност зависят много начините, по които той внушава общите понятия. И поради това върху делото на историка ляга отпечатъкът на две значимости: светът, който възсъздава и начинът, по който премисля и тълкува явленията.

Може ли тоя индивидуален начин на изследване и възстановяване да има значение на „школа“? Може, когато в известен смисъл придобие качество на всеобщност, когато и други тръгнат по същата пътека на откровения за характера на художественото творчество. У нас за школи още не може да се говори. Такива не са се очертали. Но може да става дума за насоки — насоки в положителен и в отрицателен смисъл.

Една от ясно очертаните насоки на литературно-исторически изследвания е социологичната. С какво се характеризира тя? С разглеждането на изкуството изключително като израз на икономически и класови страни на живота, или като израз на идейните възгледи и интереси на художника. Отчасти в плен на социологизма за определен период са били почти всички наши литературни историци, включително авторът на статиите. На някои по-рязко очертани явления в по-първите години след 9 септември и по-късно ще се спрем. В своята не безинтересна студия върху проблема за развитието на реализма в нашата литература Руж ни дава до голяма степен пример за социологично тълкуване на литературата.¹ След един увод, в който се говори за значението на реализма и за неговите по-характерни етапи, авторът прави твърде обширен преглед на икономическото състояние на страната, обусловило възникването и развитието на реалистична литература. Така той разглежда положението на нашия селянин, западането на българските занаяти, пролетаризирането на селото и концентрацията на „поземлената собственост“, развитието на лихварството. Установил тези явления в общественния живот, авторът започва да разглежда и литературата тематично — като пряко тяхно отражение. Поради това и най-големи и значителни реалисти се оказват писатели, които най-вярно и точно са възпроизвели бедствието на народа при условията на капиталистическата действителност. Реализмът не се разглежда като начин на претворяване на живота, тъй като важното в случая е предметът на изобразяване. Художествеността се определя изключително от характера на този предмет — липсва ли картината на икономическото и политическото състояние на народа, липсва реализъм, налице ли е тази картина — реализмът тържествува своята голяма победа. В случая наистина се долавят някои страни на реалистичния образ — както това въобще постига понякога социологизмът — ала напълно отсъства разбирането, че художествената литература не е механическо възсъздаване в образа на общественния живот. „Присъединяването на Румелия към младото българско княжество и сръбско-българската война от 1885 го-

¹ Статията е писана през 1935 г. Спираме се на нея поради обстоятелството, че е включена в книгата „Изкуство и критика“ и че следователно изразява гледище на Руж и от периода 1945—47 г. по въпросите на реализма в литературата ни.

дина — пише Руж — дадоха тласък на новото капиталистическо развитие. Капиталистическите отношения бързо проникнаха в селското стопанство под една хищническа, съвсем необуздана форма на лихварско заграбване на земята и превръщане на селяните в подритвани наемници на земеприетжателите лихвари. Това развитие на действителността създаде в селската душа дълбока драма. Елин Пелин изобрази тази драма във всичката ѝ покъртителност. Селянинът Боне в разказа „На браздата“ плаче пред болното си добиче и го заплашва, както се заплашва дете. Той намята „вехто скъсано чердже“, „реве като мечка“ и „лази на четири крака“. Загиването на една мършава кравичка за Боне значи стопанска смърт, защото трябва да отиде при лихваря за пари, като последица на което ще загуби земята си и ще се превърне в нещастен пролетарий, несъзнаващ още силите си. И тъкмо това изображение на най-острите, на най-парливите и най-типичните противоречия на общественото развитие през даденото време в душата, в съзнанието и сърцето на дребния селянин съставя опова високо художествено качество на първите разкази на Елин Пелин“ (стр. 130—131, „Изкуство и критика“). Така художествеността се извежда изключително от темата, от предмета на художественото изображение. Не е ли доловена правилно темата в нейната типична историческа същност, в нейната политико-икономическа предопределеност — няма художественост.

За автора почти не съществува проблема за характера на човека, изобразяван от Елин Пелин, за неговите чувства, страсти, ум, човешка природа. Всичко това е засенчено от картината на икономическите отношения в обществото, които Руж тълкува правилно и правилно взема като основа на едно литературно творчество. Ала той остава чужд на мисълта за богатата и разнообразна човешка душевност, превъплътена в разказите на Елин Пелин.

Не може да не повторим, че въпросната статия отразява и някои слабости в метода на автора и някои социологични увлечения, характерни за всички ни през посоченото време. Но ето че и по-късно се появяват трудове, които макар и не в същата форма и не с тъждествени похвати на разглеждане на литературното творчество, носят в себе си белезите на социологизма. Аз имам предвид двете монографии върху творчеството на Елин Пелин — на Пеню Русев и на Кръстьо Генов, които въпреки някои положителни страни с установяване на факти от живота на Елин Пелин и с анализ на отделни негови творби, не са останали непоразени от маната на социологизма.

Монографията на Кр. Генов „Елин Пелин, живот и творчество“ е безспорно богато документиран труд. Авторът е събрал обилен материал около живота и творческата дейност на художника по пътя на издирване на различни свидетелства, включително и анкетен материал. Той е осветлил много важни моменти от живота на художника. Проучено е цялостно и неговото творчество — в различни публикации, изследван е изобщо жизненият и творчески път на писателя. Монографията на Кр. Генов ще ползува и сегашни и бъдещи изследователи. Но тя има някои характерни слабости, възникнали в един период, когато сам Кр. Генов полага усилия да застане на принципните позиции на марксизма. Монографията започва тъкмо с една широка картина на икономическото състояние на епохата: „Преживяли в първите години след Освобождението краткотраен подъем и даже разцвет, българското занаятчийство и манифактура биват скоро ударени от създаващото се фабрично производство у нас и от конкуренцията на чуждите индустриални стоки. Цели занаяти пропадат, хиляди занаятчии се пролетаризират — особено в прибалканските градчета, играли толкова важна национална роля в епохата на Възраждането. На тяхно място никнат бързо и се разрастват фабрики (стр. 8). „Все такива дълбоки промени — „същинска революция“, по израза на Димитър Благоев — Освобождението предизвика и в областта на нашето земеделско стопанство. С унищожаването на турската полуфеодална икономическа система българското селячество доби възможност да купува свободно земя и земеделски инвентар. За тази цел то прибегваше широко до „услугите“ на разни селски и градски лихвари, каси и банки. Така в първите години след Освобождението нашето селско стопанство навлезе

във фазата на предкапиталистическата дребна поземлена собственост“ (стр.8). Кръстьо Генов, въпреки някои възражения на неговия редактор — автора на тази статия — започна не с личността на художника и с обществените условия, а с пряката социално-икономическа характеристика на епохата. Ала бедата още не е дори в това. Литературната история е в същото време и история на обществото. В нея следователно са напълно допустими социално-исторически и социално-икономически характеристики на времето. Бедата започва от това, че и за Кръстьо Генов реализмът се изчерпва с тематичната определеност на творчеството на художника, с неговото отношение към икономическите проблеми на епохата. Авторът търси как в отделните творби на писателя са проследени икономически състояния. И по-нататък как пряко са изявени идейни възгледи. Дори, за да представи по-убедително прогресивността и демократичността на творчеството на Елин Пелин той пресилва значението на влиянието на социализма върху миросгледното оформяване на писателя. В голяма част от произведенията, в които Кръстьо Генов разглежда формата на човешки отношения, израза на дълбоки лични страсти и влечения, прояви на индивидуални качества на люде, излезли из най-дълбоката среда на народа, остават на по-заден план, изместени от търсения за идейните предпочитания на художника.

Несъмнено в труда на Кръстьо Генов има страници, вдъхновени и от непосредно-естетическото въздействие на творчеството на Елин Пелин — отделни наблюдения примерно върху типично национални багри в характера на героите от „Гераците“. Тук реализмът на Елин Пелин е осветлен по-нашироко — тематична значимост на създаденото, идейна функция, образ на живота, жанрова и психологическа разновидност. И все пак етичните проблеми, залегнали в творчеството на писателя, специфично-естетическите му възприятия, които характеризират черти на неговия реализъм, са останали недопроучени и недоизяснени от страна на изследователя. Тематично-оценъчната характеристика на произведенията — разгърнатата нашироко, детайлирана, изяснена в най-различните връзки на творбата с миросгледа на художника, с проблемите на времето, с характера на реалността и на откритите в нея прототипове — ето кое отличава предимно монографията на Генов. При все че в немалко случаи авторът се спира сполучливо и на специфично художествени особености — език, жанр, емоционална действеност на творбата, отделни характери, превъплътени в нея, и т.н.

Характеризирайки двата сборника разкази на Елин Пелин от 1904 и 1911 г. Кръстьо Генов пише: „Като основна тема в тези разкази на Елин Пелин се очертава ярко социалната неволя на българското селячество в периода на първоначалното капиталистическо натрупване (90-те години на миналия век и десетилетието на неговия „разцвет“—1900 г. до Балканската война). Особено осезателно тази неволя писателят е могъл да види и почувствува по време на острата аграрна криза у нас и в света през 1897—1901 г.“ (стр. 83). Излизайки от това гледище за еднаква тематична обусловеност на всички разкази на Елин Пелин, авторът поставя на една плоскост произведения като „Напаст божия“ и произведения като „Задушница“, „Спасова могила“ и „Ветрената мелница“. А все пак колко различни са те по етично съдържание, какво богатство на живота е загребано в тях. „Разказът „Летен ден“, който започва с такава безотрадната картина на българското село, Елин Пелин неслучайно поставя в началото (втори по ред) на всички издания на своите разкази. Това „петно“ от „картината на народната мизерия“ е типично за нашето село в периода на капитализма, то се повтаря в други варианти в редица Елин Пелинови разкази, като например в „Задушница“, „Напаст божия“, „Спасова могила“, „Ветрената мелница“, „По жътва“ и пр.“ (стр.84). Онова общочовешко съдържание, израсло на основата на истината за селската неволя, което ни вълнува така силно в „Спасова могила“ е изравнено по характер и значимост с идейно-художествената проблема на „Напаст божия“. Разлика в авторския подход към жизнените явления не съществува. Специфични естетически и етични проблеми, вълнували автора — също не съществуват. Искане ни се да припомним тук забележителната мисъл на Чернишевски за характера на художествената идея, за нейната непов-

торима значимост, изказана когато критикът разглежда повестта „Ася“ на Тургенев: „Трябва да се разбере, че поетическата идея се нарушава, когато в произведението се внасят елементи, чужди ней, и че ако например Тургенев в „Каменен гост“ бе намислил да изобрази руските помещици или да изрази своето съчувствие към Петър Велики, „Каменен гост“ би излязъл произведение нелепо в художествено отношение“ (Избр. съч., 1950, стр. 709).

Безспорно, както поменах, на места Генов преодолява тази тематична тезисност при разглеждане на творчеството на писателя. Той се домогва до анализ на характери, на душевни проблеми както примерно при разглеждане на образите в повестта „Герците“. Това отчасти слабо, отчасти по-силно изменя общата картина на неговото изследване — богато откъм фактически материал, ала със стеснени рамки на художествено и идейно-етично тълкуване. И авторът би следвало да си вземе бележка от сполуките и несполуките в своя труд — с оглед на бъдещата си работа.

Към представителите на тази „насока“ бих причислил с някои уговорки и Цветан Минков. И то не само защото социологизува, а защото често пъти не отива по-далече от фактографското разглеждане на литературата, не вниква достатъчно в многозвучността на творчеството на отделен автор и в онези по-дълбоки истини, които носи то. И то въпреки своя многогодишен опит в проучване на нашата литература. Трудове, ограничени предимно в установяването на историческите явления, на характерното в гражданското битие на художника не ни водят към преживяване на истинската същност на изкуството. В разгледаните вече „Очерци“ на Цв. Минков и в голяма част от неговите статии липсва усилието към действително творческа история на литературата — откровение за духовния и естетически развой на обществото и народа. Фактите, изнесени на преден план, представят понякога твърде общо онова, което е богатата реалност на литературния живот. Свои положителни заложи Цв. Минков сякаш притъпява чрез един по-елементарен подход към изкуството. А тълкувайки литературното творчество, неговата идейно-познавателна и естетическа същност, литературният историк може и следва да бъде учител на народа си, както и художника. С големите измерения на своята работа той следва да се докосне до най-съкровените струни на душата ни, да пробуди духа за изживяване на ония дълбоки благородни идеи и чувства, които бликат от изкуството, както водата от живия извор. Литературният историк също ни учи да основаваме живота, да го живеем чрез вълнуващите и прекрасни образи на художествената литература, образи, които vyplъзават доброто и злото в живота. Тъкмо това директно на големите идеали недостига в някои от работите на Цв. Минков, имащи „осведомителен“ характер. Той също, както голяма част от представителите на социологизма в литературознанието, предпочита да говори за идейно-тематичната същност на творчеството, да разглежда предмета на изображение, отъждествявайки го с авторската идея, без да ни разкрива пълно онзи художествен свят, в който творецът ни въвежда. Фактите, които Цв. Минков несъмнено познава добре, не всякога му помагат да излезе дълбоко същностното в изображението на историческото битие на народа ни. И в Цв. Минков проблемите на индивидуалното се оказват от твърде стеснен „идейен“ характер. Специфичната личност и специфичното дарование на художника по-малко задържат вниманието му, отколкото тематичните категории на творчеството.

Социологизмът е оставил свои следи в работите на почти всички наши литературни историци след 9 септември. И то не с положителните, а с отрицателните страни. Причините за това следва да търсим по-далече, в онзи исторически етап, през който въобще премина нашето литературознание. Елементи на социологично тълкуване на литературни насоки и творби откриваме и в работи на Г. Цанев, и на П. Данчев и на Ст. Каролев, и на други, включително автора на студията. Но при някои от тези автори те са в много случаи на по-друга плоскост, която ни дава основание да говорим и за една идейно-естетическа насока в литературно-историческия анализ на художественото наследство.

Кое е характерното за тази насока в нашето литературознание и по-специално в литературната история? Литературният историк, следвайки материалистическия принцип за литературата като отражение на обществения живот, изследва художественото творчество като образ на една историческа действителност. Той търси в действителността идейните, етичните и естетически подбуди за създаване на едно творчество, неговата обусловеност от мирогледа на художника. Но във всички случаи той не забравя, че изкуството не е механическо възсътдаване на живота, че художественото творчество е жив, непосреден израз на търсенията на една личност с необикновена мисъл, с изострена чувствителност, която се сблъсква с реалността и от това се раждат гневните и сурови или нежните и пленителни чувства и възмущения. Историческото съдържание е неотделимо в изкуството от личното изживяване на художника, от оригиналните дирения и виждания на неговата мисъл. И всичко това вече създава и един образ на творчеството, който не е само източник на познания за социално-икономическите отношения през епохата, а и внушение за етични стойности, за естетически особености, които също определят значимостта и действената сила на художествената литература. Поради това и в анализите на тази насока по-малко ще намерим онези тезисни положения, при които светът изглежда или само бял, или само черен, без нюанси, без разнообразие на форми и съдържание. Тук, на тази плоскост, се води и истинската битка с формализма, защото тук откриваме дълбоката партийност, обогатена от историческия дух на изследването, от правилното разбиране характера и задачите на изкуството. Историкът, който стои на една принципна, войнствувача позиция, не пречи на критика да прозре всички естетически ценности, които художникът е създал. Той преодолява вулгарното разглеждане на художественото наследство, той тълкува издълбоко специфичните етични и художествени внушения, които идват от изкуството. Той съумява да открие и характерното за обществения живот, и характерното за личността на твореца, за таланта и дарованието, увлекли в определени страни художника и предопределили стойности, недостигнати от други.

През определени периоди от своята дейност Тодор Павлов като философ на изкуството твърде настойчиво е воювал срещу ограничената теза на социологизма. Делото му като литературен историк се очертава предимно чрез насочване към правилни оценки. Естет-теоретик по призвание, тълкувател на философската страна на изкуството, той ни оставя няколко работи, с които постига идейно-естетическата същност на творчеството на големи личности. Става дума за неговата студия за Вазов¹, в която без привличането на специален фактически материал, вдъхновено, с раждащо възторг у читателя проникновение на изследването е очертан образът на нашия народен поет. Сякаш интуитивно доловена, оживена тук-там с постични впечатления, изниква пред нас цялостната личност на Вазов. Павлов разкрива естетическия идеал на писателя, идейната сила и действеност на творчеството му, приобщава ни към неговия жизнерадостен възглед за света. Към по-обобщителни наблюдения се стреми Павлов и в работите си за Христо Ботев, Пенчо Славейков, Алеко Константинов. Той изнася не толкова конкретни факти от живота и делото на тези автори, колкото внушава едно принципино разбиране за тяхното творчество. Литературно-историческото тълкуване на творческата личност Павлов подчинява на актуалните цели на времето. Чрез нея той дава пряк израз на едно активно отношение към съвременността. Така положително следва да се погледне на работите на Пенчо Данчев и Стоян Каролев през последно време. И двамата влагат усилия главно в областта на литературната критика и теория, ала с отношение и към проблемите на миналото. За Данчев, изминал като всички нас доста дълъг път през падините и крутите стръмнини на социологизма (неговата работа за индивидуализма в българската литература)², е характерен стремежът да воюва днес за по-широко разбиране на литературно-историческия процес. Заслужава

¹ Т. Павлов. Иван Вазов. „Български писател“, 1950 г.

² П. Данчев. Индивидуализъм в българската литература. „Български писател“, 1949 г.

внимание последното му проучване върху Яворов, отразено в предговора към съчиненията на писателя.

Каролев, също изминал възходящ път, се отличава с правилно отношение към сложността на явленията и добросъвестност и проникновеност при изучаване на факти и отношения, при изтъкване на зависимости между естетически и идейно-философски концепции. Интересите на критика-теоретик и оригиналността на едно лично виждане са сложили своя отпечатък върху работата му за идейно-естетическите възгледи на Вазов¹, както и в книгата му „Замисъл и образ“², в която се докосва частично до въпроси на миналото. В книгата си „Иван Вазов, художествен метод и литературни позиции“ Ст. Каролев разглежда метода на писателя във връзка с времето, с въздействията на епохата и особености на онзи апарат за непосредно възприемане на действителността, който притежава големият творец. Каролев придава особено значение именно на тънката чувствителност на Вазов към преживяванията и характера на живия човек, чрез който писателят вижда и измерва големите исторически линии на епохата. Пътят в бъдеще на тези двама автори — Данчев и Каролев — следва да се очаква по хребета на онези дирения, към които ще се домогва нашата литература.

Несъмнено най-ярко очертаната фигура на литературен историк срещаме в лицето на Георги Цанев. При все че има нерешени проблеми в неговата изследователска работа, той изпъква засега като оригинална фигура в нашата литературно-историческа наука. По-специално имам предвид неговата книга „Страници от историята на българската литература“, в която разглежда и общометодологически въпроси на литературното развитие, и изследва монографично отделни автори — критически и социалистически реалисти. Навлязъл в литературната история от литературната критика, Цанев има своя ярко изявена физиономия като автор, който умело вниква в делото на писателя. Неговата най-ранна сполука като критик се прояви с умението да отличава творците по различното в тяхната природа, по индивидуалното в художествения им облик. И това качество на критика се преля в делото на историка.

Кое е ценното и значимото в научно-изследователската работа на Цанев?

Той търси съзнателно и планомерно нашето съвременно марксистическо отношение към наследството. И по този път постига себе си като учен и изследовател. Нашият идеал за социалистическа култура изисква мъдро отношение към наследството. Него долавяме в опитите на Цанев да намери сигурен критерий за създаденото в миналото, да ни принуди да заживеем с чувствата, идеите и етиката на големите творци, към които са насочени неговите предпочитания. Ако в миналото на литературния историк-марксист, поради идейни подбуди са допадали само някои от забележителните представители на нашата литература, то сега погледът следва да бъде по-широк, повече проникновен. Може би съществен недостатък на Цанев е обстоятелството, че той все още не се е разгърнал в по-пространни монографични изследвания, с привличане на повече фактически материал.

Ценно качество на Цанев като литературен историк е идейно-естетическото отношение към творчеството на разглежданите автори. Той търси оригиналното в облика на писателя, вниква в живота на неговата мисъл, наблюдава и изучава твореца до голяма мяра, както художникът своя прототип. И този специфичен подстъп проличава в начина, по който Цанев пише. Наред с фактическата страна на живота и делото на художника възникват черти и особености от личния, естетически облик на художника, качества на дарованието, видени и почувствувани от тълкувателя. Литературният историк от анализатор на фактите в много случаи става изследовател на личността, красотата, силата и вдъхновението на твореца. По такъв път на творческо превъплъщение са написани студиите за Алеко Константинов, Г. П. Стаматов, Пенчо Славейков. Ето,

¹ Ст. Каролев. Иван Вазов, художествен метод и литературни позиции. „Български писател“, 1951 г.

² Ст. Каролев. Замисъл и образ. „Български писател“, 1959 г.

появява се понякога един образ в текста, извлечен от творчеството на поета като известното зачестено преповтаряне в „Нощ“ на Яворов и сякаш ярка светлина огрява драматизма и изживяванията на художника, особеностите на неговата изразност. Индивидуалното у автора, който се разглежда, се откроява чрез малкото, значимото. Това умение да извежда на яве заключени тайни, да освобождава нашите впечатления от скованост и да ги приобщава към същината на творчеството говори за дарование на критик-тълкувател. И то, това дарование, се използва нещо от историка в някои случаи.

Цанев е един от добрите познавачи на фактите на нашето литературно-историческо минало. Но той не показва начетеност за самата нея, наклонност към запознаване с всичко, което е ставало само по себе си. Той търси зад факта истината на историята, секрета на личността, нейните интереси и възмущения, нейната мисъл. Поради това и в неговите студии за отделни автори няма прекомерно натрупване на факти. Авторът не казва всичко, което е знаел, тъй като не цели да блесне със знанията си. Той се спира само на онова, което е необходимо и чрез което може да осветли някои черти, нещо дълбоко съкровено у автора, някакъв значим момент от мъдростта на неговия живот. Този вече преднамерен подбор на материала и умението да се работи с него подсказват отдалечеността от школата на онези литературни историци, които събират материал, за да блеснат с количеството на знанията си, но не търсят същината на явленията, не изясняват едно разбиране за тях. Така именно — с вдъхновението си да използва факта като откровение за същината в делото на твореца — Цанев избягва и предварителните тези. Той търси света на художника и истината. Доколкото в отделни случаи се явяват дисхармонични ноти, това е признак за липсата на последователност в работата, известна раздвоеност между стремежа към идейна непримиримост, от една страна, и от друга, едностранчивостта на непреодолени социологични влияния, силно характерни за определен период.

За да бъде относително пълен портретът на историка, не може да отминем факта, че авторът попада понякога на не съвсем сполучливи определения, че бремето на някои социологични концепции сковават мисълта и пречат на нейната проникновеност. И най-важното, че нему като че ли недостига философско знание, теоретическа углъбеност, за да се подкрепят непосредните впечатления на историка. Че някои от теоретическите изводи, до които се домогва, не се потвърждават от по-късното развитие на литературно-историческата мисъл. Имам предвид определението му за насоката в творчеството на Гео Милев през втория период като творчество на пост-антифашист¹. Или определението за метода на Георги Кирков в първия вариант на статията². Но Цанев всякога е съумявал да коригира първоначалното си гледище, когато то е неправилно. И така се върви напред. Ценителят на литературата, изживяващ прякото ѝ въздействие, е съумявал да изкупва недостатъците на предубедения тълкувател. С постиженията си Цанев бележи онова, към което следва да се стреми литературно-историческата наука — очертаването в общи линии на дело, което има свои неповторими черти, гради се на основата на марксистическата методология, издава оригиналното лице на личност, вдъхновена от дълбока любов към нашата литература. Чрез неговите работи за Иван Вазов и Пенчо Славейков, за Елин Пелин и Г. П. Стаматов навлизаме в света на тези крупни художници без стеснен поглед от историко-библиографски проучвания. И словото на изследователя придобива образна пластичност, емоционален подтекст, отговарящ на вътрешното съдържание на анализа, характеризиращ мощното вдъхновение на твореца. Може би в последните работи на автора започва да се появява еднообразие, стилна равност. И все пак чрез тях попадаме в цялостния мир на твореца, разбираме индивидуално постигнатото от него.

¹ Г. Цанев. Страници от историята на българската литература, изд. I, 1953 г., стр. 207.

² Г. Цанев. Литературното дело на Г. Кирков. В-к „Работническо дело“, бр. 229 от 1951 г.

Към тази насока на литературно-историческа, изследователска и критическа дейност бих отнесъл и работите на Динеков, с поменатата вече бележка за една разпръснатост на усилията. Динеков притежава въображение, което му позволява да живее непосредно с естетическото богатство на творенията. Ако в отделни свои работи е платил дан повече на гражданската мисия на автора (работата му за Петко Рачев Славейков), в други живее предимно с вътрешното богатство на образите, със силата и експресивността на творението, с неговата специфична естетическа изразност (студията за Никола Козлев — автора на „Хайдут Сидер и Черен Арап“). Едно вдъхновение протича винаги като ток в работите на Динеков, една култура на словото го отличава. И затова те са приемани всякога — дори и когато авторът не си е поставял задачата да вникне по-дълбоко в ценното и значителното.

Стремеж за по-углъбено идейно-естетическо разглеждане на творчеството показват и някои по-млади автори, като Минко Николов, Симеон Султанов, Георги Марков, Любен Георгиев, макар в нееднакъв аспект

Към една неочертана напълно психобиографична насока на литературно-исторически изследвания бихме причислили труда на Ганка Найденова „П. К. Яворов“.¹ Найденова е привлечена от социално-историческата действителност, влияела върху творчеството на поета. Тя изтъква дори твърде често това влияние като фактор за демократичното оформяване на личността и идейния мир на Яворов. И все пак подходът тук е специфичен. Немалко място и значение са придобили личността на художника с неговия иманентно-предопределен вътрешен свят, с обусловеността на неговата духовност от най-близката роднинска среда, превърнала се в известен смисъл и във фактор на всестранното му, дори мирогледно израстване. Найденова се интересува от детските години на Яворов. Ала по-иначе от автори, които подчертават предимно социално-мирогледното развитие на художника. Тя се пренася в индивидуалния свят на поета. Но по-иначе от онези, които тълкуват личността само по обективните данни на поезията, без заинтересованост към биографичните етапи, към вътрешните превъплъщения и пренамирания на себе си, характерни за тази личност. С този подход на изследване Найденова несъмнено се стреми да преодолее вулгарно-социологичното тълкуване на художественото творчество и на гражданското и жизнено дело на писателя. Тя свързва в своята работа в един възел науката за обществото с психологията, социологията и историята с естетиката и историята на културата. Това са по начало правилни и интересни усилия. Ала не могат да не се направят и някои критически бележки тъкмо за онова, което е постигнато с първия том от изследването върху Яворов. Авторката, използвайки обилен материал, търси образа на твореца, проследява неговата мисъл, изследва попрището му като художник въз основа на принципа за пластично възсъздаване неговата личност. Една жива фантазия се явява в помощ на фактите, едно въображение гради чрез тях. Но методът на авторката издава и характерни недостатъци: тя изследва литературния процес с известно подценяване на дълбоките реалистични завоевания и с някои уклони към субективистично третиране на личността на художника. Така следва да се разбира отчасти усилието ѝ да види до голяма степен в еднаква светлина Яворов и като автор на „Градушка“, и като автор на „Нощ“, и като автор на „Песен на песента ми“. Оттук и смесеното впечатление — и за достойнствата на работата като несъмнен влог в яворовознанието и за недостатъци от методологическо естество, прозиращи в тъканта на цялото. Прави впечатление прекомерното използване в текста на мисли и изказвания на близки на поета, не лишени от известна субективност. Схванала правилно значението на личното — на тази изключителна чувствителност на характера, на тези страстни драматични увлечения и изживявания — авторката сякаш твърде много го свързва с историята и битието на рода. И детството на писателя, и по-късните периоди от живота му, когато създава зрели и обмислени произведения, минават като че ли под знака

¹ Ганка Найденова-Стоилова. П. К. Яворов. „Наука и изкуство“, 1956 г.

на въздействието на рода. Това ни отвежда към онзи отдавна установен на Запад метод от школата на Сен Бьов, който дава прекомерени предпочитания на интимното, на домашното. Безспорно то има своето голямо значение. И усилията на авторката да го изнесе на една нова методологическа плоскост са оригинални, стига да не се очертава всеки по-крупен факт от живота на твореца на фона на „родовото“.

Найденова пише леко и увлекателно, с жар. И това има своята положителна страна за въздействието на работата ѝ.

Интересен опит представлява напоследък усилието на Петър Пондев да постигне литературно-историческия портрет на автора на основата на народопсихологията. Нашата литературна история досега е третирила въпроса за психологията на народа косвено, в границите на литературния анализ, който докосва и някои страни и черти на народната душевност. Пример в това отношение представляват изследванията на представители и на социологично-фактографското проучване и на проучване с по-плътен идейно-естетически характер. Една история на литературата не може в по-малка или в по-голяма степен да не даде представа и за душевните качества на народа. Ала все пак при посочените типове изследване вниманието се задържа предимно върху литературните факти или върху фактите от етнографско-исторически характер. Изследват се предимно особеностите на художественото творчество, неговите качества и недостатъци, неговата оригиналност, като така се обхващат и явленията от непосредно-битовия и психологически мир на народа. Все пак не може да се каже, че този начин на изследване изчерпва възможностите на литературната история. И ето появяват се усилия да се проникне по-дълбоко в психологията на народа, да се изучи тя, и на тази основа вече да се изследва и творчеството на художника. Създадените от писателя характери, неговото социално „неспокойствие“, неговият етичен идеал — всичко това се вижда в дълбока органическа връзка с идейните и морални движения у народа, с неговата душевна отличителност. Така възниква литературна история на основата на народопсихологията. Към този тип литературно-историческо изследване се насочва Пондев. Той, разбира се, не изпуска из поглед специфичните художествено-естетически страни на творчеството, нито класовата му обусловеност. Ала особено повишен е неговият интерес към духа на народа, към неговия живот, бит, търпение, бунтовност, към всичко онова, което съставлява неговите чувства и неговата душевност, неговата характерност в черти и настроения, превъплътени в литературата. В тази насока наистина проучванията до голяма степен са занемарени. Ние почти нямаме изследвания върху творчеството на отделни наши автори като Ив. Вазов и Алеко Константинов, Елин Пелин и Й. Йовков или П. К. Яворов и Пенчо Славейков на основата на една народопсихология с класов подтекст. Нашата художествена литература крие в себе си дълбоки истини за психологията на народа и на различни социални среди. И задача на литературния историк е да стигне до тях през образа и същината на литературното творчество.

Разбира се, когато става дума за литературен анализ, изграден върху проучвания на душевността на народа, не бива битово-етнографските наблюдения и изследвания да заменят истинското проникновение, дълбокото тълкуване на характера и личността на човека, превъплътени от художника. Тук също така са възможни вулгарни увлечения, възможна е едностранчивост, която нарушава принципа и изопачава правилната насока на изследователската работа. Пондев прави усилия да изследва психологията на народа като тип социални отношения, положителни или отрицателни, според историческите условия (жаждата на селяни като Божан за земя или стремежа към любов и щастие на герои като Елка — „Гераците“). Доколко тези усилия ще се окажат ползотворни, тепърва ще се преценява.

Има ли някаква връзка между насоката на изследователска работа и жанровите особености на литературно-историческите трудове? Безспорно има. Когато литературният историк предпочита неговия труд да бъде проникновен коментар на вътрешния мир на твореца, на богатството на неговата личност, той намира и съответни изразни средства. Така се ражда например жанровата форма на исторически изследвания с есеистичен характер — опит да се внуши представа за твореца и неговия свят чрез живи образи. По-друг облик има изследване, което потъва в проблемната страна на творчеството, в особеностите на идейността и реализма, дори особеностите на творческото съзнание като тип чувствителност при възприемане на света.¹ То е повече логично, повече издържано в линията и тона на „традиционната научност“.

От друга страна, дори литературно-историческото „есе“ е възможно най-малко в две форми: като по-обобщено наблюдение, изтъкано само от образи и впечатления, и като проникновение, конкретизирано чрез историческата истина, постигнато с преразказа на фактите. Според предпочитанията си литературният историк може да се спре на жанрова форма като летописа, а може и да няма влечение към нея, макар че използва всички достъпни и открити от него документи за живота на твореца. Той може да създаде свод от цялостно изследване в единен исторически труд и да обхване в много очерци характерното. Като говорехме за различните школи-насоки ние имахме неволно в ума си и различните жанрови форми, с които си служат отделни автори. Жанрови форми нееднакви — очерка и монографията, историко-фактологичното изследване и изследване в естетически план, като „впечатление“ от едно творчество, създадено в миналото. Нееднаква жанрово може да бъде дори общата литературна история, изследваща литературния процес. Тя може да има предимно очерково и предимно монографични глави за отделни автори. Тя може да говори за историческите условия чрез анализа на творчеството на автора или пряко. И това може да бъде въпрос не на план, а на изложение. Литературната история не изключва свои раздели, обхващащи социално-икономическите изменения. Тя е немислима без знания за развой на обществото. Чрез нея също се разкрива една картина на общественния живот. Следователно напълно закономерно и необходимо е въвеждането на познание за социално-икономическите и идейни фактори за развой на литературата, но при условие, че социалният живот се разглежда от учен с жива мисъл, одарен със силен ум, който вниква в „тайните“ на тия процеси и косвено — чрез анализа на литературното дело, без оная плоска вулгаризация, която е така широко разпространена.

Всяка от тези форми, които поменахме, следва да имат свое вътрешно логическо оправдание. Ето защо неоправдано е увлечението в есеистичната форма и подценяването на логико-познавателното изучаване на явленията. Според характера и типа на изследванията се появяват и съответните жанрови черти, онези жанрови черти, които говорят за неповторимостта и дълбочината на труда. За да обогати своята култура, за да разшири кръга на своите наблюдения и за да въведе читателя по-пълно в света на историческата истина, литературният историк може да използва опита, знанията и изводите на икономиста, историка или философа. Но като съумее да ги подчини на литературната закономерност.

За насоки може да се говори в един още смисъл — огромна и многостранна изследователска работа върху най-различни специфични страни на литературното творчество: текстоложки проучвания, проучвания върху езика, проучвания върху жанровете и стиха от технологическо гледище. Цялата тази работа е предмет за дейност не само на

¹ Интересен е опитът на А. Тодоров, който написа книга за Ст. Михайловски в белетристично разказвателен план — „Стоян Михайловски. Баснописец и сатирик“. 1956. Също характерни са усилията към образно разкриване на литературно-историческото съдържание на проблема в работата на Милена Цанева за Вазов „Иван Вазов и културният живот в Източна Румелия“, сп. „Литературна мисъл“, кн. 6, 1957 г., стр. 49.

хладния и спокоен ум на анализатора, а и на твореца, на личността с голяма мисловност и въображение, способна „да даде живот“ на фактите. За съжаление тъкмо в тези разнообразни интересни области постигнатото е все още малко, за да говорим за определен тип изследване, за насока, за „школа“ с едни или други предпочитания, с особености в анализ и метод. Особено малко и бедни са проучванията върху езика. Усилията на Стефан Попвасилев са твърде „филологически“¹. Специални изследвания от такъв характер — като не става дума за някои усилия на Иван Мешеков в миналото, съпроводени често с отвлечени анализи — почти липсват върху творчеството на видни наши писатели. Ние не сме изследвали „яснотата“ в стилно-езиковия облик на Вазовото творчество или пародийните елементи в лексика и синтактичен строеж в творчеството на Алеко Константинов. Все още тези проблеми се занемаряват, като главното внимание се насочва към издирване и установяване на документални факти, факти относно успеха на писателя в училище или негови връзки с лица, които не всякога са влияели върху творчеството му, и в немалко случаи са били случайни. Изследвания в тази насока безспорно ще очертаят един по-нов, по-висок и по-труден етап в развоя на нашата наука.

*

Нека, читателю, се опитаме да приклучим с нашите наблюдения. Вместо да се спирам на хронологически, последователно излизали трудове и библиографско-рецензентски да разглеждам фактите, постарях се да потърся и проследя процесите, да се спра на спорните и нерешени въпроси. В нашето изследване набелязах три характерни етапа: етапа на социологичните увлечения; по-късно усилието за преодоляването им; и сега усилието да се извиси на нов стадий литературната ни история, да се превъзмогнат увлеченията в някои неправилни, ненаучни трактовки със стремежа към методологически по-задълбочен анализ. Отбелязах и това, че повече е направено за изследване на отделни автори и по-малко за разкриване на историческите процеси и закономерности; че са проучени повече тематично различните страни на творчеството на големите писатели и по-малко идейно-естетическите — с оглед на претворяване на живота, естетически идеал и стилни черти. При това в своето изследване се постарях да погледна повече критически на едно значително, ала както винаги това е така за всяко време, незавършено дело.

Постиженията са несъмнени. Но и трудностите, и нерешените въпроси са немалко. Нашата критичност вероятно ще предизвика възражения. Ще има сигурно и засегнати автори. Но и това е полезно. Неправилно бе схваната например нашата мисъл в първата част на статията — за опасно увеличаване във фактологичност като отричане значението на фактите. А мисълта ни бе друга — да се отрече беднотата на мисълта, която се крие зад „фактите“. Кому не е известно, че фактите са въздухът на науката, че без тях тя не може да съществува. Но описанието на фактите само — това е твърде остарял метод на литературно-историческо изследване. Голяма работа предстои по проучването на фактите от историческото минало на нашата литература. Но наред с нея е необходимо задълбоченото тълкуване на тия факти, необходима е изследователска мисъл, която се домогва до откриване на светове, която въвежда в съкровения живот на изкуството. От такъв подтик само следва да нараства и интересът към самото събиране и проучване на фактите.

Литературната ни история се движи към все по-детайлен анализ, към все по-обстойно изучаване на частните страни на творчеството и към все по-задълбочени и значими обобщения. И това може би налага да се изнесат на преден план нерешените въпроси наред с постиженията, да се разбуди нашата мисъл за нови разисквания, за нови търсения и спорове — благородни, когато произтичат не от лични подбуди, а от интереса на науката. В споровете са разрешавани много въпроси. А още немалко нови въпроси стоят пред литературно-историческата ни наука.

¹ С. т. Попвасилев. Език и стил на Ботев и Каравелов. „Български писател“, 1956 г.



ИВАН ЦВЕТКОВ

ЛИТЕРАТУРАТА И СТРОИТЕЛСТВОТО НА КОМУНИЗМА

„Нашата литература е неотделима от историята на съветския народ, заедно с цялата наша интелигенция тя е родена от народа, органично свързана с неговата прогресивна мисъл, нравственост и началата на обществения живот. Тази мисъл, тази нравственост и тези начала са възникнали и се развиват от идеологията на комунизма“.

К. Ф е д и н

Два месеца и половина преди да бъде свикан III конгрес на съветските писатели, в Москва, по почин на Института за световна литература и на Писателския съюз, бе организирано широко обсъждане на най-важните проблеми на социалистическия реализъм. Това съвещание трябваше да покаже живата и постоянна връзка между теоретичната мисъл и творческата практика, да помогне на всички творчески работници, като внесе по-голяма ясност в редица най-насъщни злободневни въпроси, засягащи преди всичко естетическото съдържание на новия художествен метод. Разговорът, който продължи няколко мартенски дни и придоби общо съюзно значение и мащаб, бе наистина по-конкретен и плодотворен, отколкото друг път, главно поради добре подготвените, съдържателни доклади. Дори самите заглавия на докладите говорят вече доста много на осведомения читател, който следи развитието на съветската литературна мисъл през последните години. А те са следните: Я. Е л с б е р г — „Класическото наследство и художественото новаторство на социалистическо-реалистичната литература“; Л. Н. Н о в и ч е н к о — „За многообразието на художествени форми и стилове в литературата на социалистическия реализъм“; Б. Б у р с о в — „Писателят като творческа индивидуалност“; В. П е р ц о в — „За историческия оптимизъм на съветската литература“ и А. И в а ш ч е н к о — „Социалистическият реализъм и съвременната литература в чужбина“.

На обсъждането не е имало специален доклад за борбата срещу ревизионизма в областта на литературата и естетиката, но всички доклади са нацелени в тази посока, разглеждат тъкмо тези проблеми, през които иска да се промъкне съвременният ревизионизъм, използвайки всички средства — от слабата осведоменост на отделни читатели до най-безцеремонните изопачавания. Какво твърдяха тъй „загрижените“ за съдбата на съветската литература нейни лицемерни приятели и съветници? — че в нея се е получил разрыв между революционна идейност и новаторско дерзание и тя е станала прекалено привързана към старите традиции на XIX век; че в нея и дума не може да става за стилове, художествени форми и писателски индивидуалности, защото всичко е оцветено в един цвят, облечено в една униформа и търпи диктатурата на партийното ръководство;

че тя не поставя и не разглежда трагични проблеми, не признава скърби и душевни болки, а е пропита от някакъв казионен оптимизъм, натрапен отвън; че социалистическият реализъм няма никакви корени в другите литератури, особено на Запад, че там той е невъзможен и пр. и пр.

Разбира се, самата съветска литература като знаменателно явление в художественото развитие на човечеството, сочещо пътя на бъдещата общочовешка литература на освободените от всякакво иго народи е най-доброто опровержение на тези не толкова изкусни построения. Може би на Маяковски му липсваше новаторско дерзание? Та какво би била днешната поезия на XX век без творчеството, постиженията, личността на Маяковски? Може би Шолохов не е своеобразна творческа индивидуалност? Та кой тогава може да бъде признат за по-своеобразен художник от него, автора на „Тихият дон“ и „Разораната целина“? Какво общо има „Съдбата на човека“ с повърхностния оптимизъм — това истинско трагично произведение, в което вярата в човека, победата на човека преминава през невъобразими страдания? И не показва ли творчеството на Арагон, Пабло Неруда, Назъм Хикмет и др., че социалистическият реализъм днес е пътя на голямото прогресивно изкуство по целия свят, в страни с най-разнообразни литературни традиции?

На всички тези въпроси в докладите се дават изчерпателни отговори.

В какво се състои основното съдържание на световното литературно развитие? С този въпрос започва своите разсъждения Я. Елсберг. В това, че разширява и задълбочава картината на света, създадена от литературата, изобразява духовното обогатяване на хората, как расте тяхната историческа съзнателност и активност и те все по-активно се намесват в пълното с бурни противоречия движение на живота към бъдещето, към комунизма, ускоряват това движение и преобразяват света и себе си. По-специално съветската литература предава неизчерпаемото и непрекъснато растящо богатство на обществения живот и вътрешния свят на човека, възплъщава могъщите градивни сили на народа и социализма.

Всяко истински значително произведение открива действителността, едни или други страни от живота през определена епоха. Това е не само жизнено, но и художествено откритие. Всяка нова историческа епоха поставя свои задачи пред художника. Той изпитва потребност да отрази такива страни от новата действителност, от духовния живот на човека, които по-рано не са отразявани. А това пък тласка към нови художествени пътища и открития.

Новаторското продължение на класическите традиции не значи да се създават герои, подобни на класическите. Задачата е да се открие човекът на новото време и неговият образ да стане същевременно откритие на неизвестен в миналото начин на художествено виждане. Образът на новия човек трябва да бъде и нова художествена мисъл.

Новите художествени решения са невъможни без единство на художественото съдържание и художествената форма. Недопустимо е каквото и да било безразличие, равнодушие към търсенето на новаторска художествена форма. Писателят трябва да съзнава сложността и многообразието на пътищата за художествено пресъздаване на жизнените явления. Само така той ще създаде неповторим художествен свят, познат и близък на читателя.

В тази светлина Я. Елсберг разглежда новаторството в образа на Никита Моргунок от поемата на А. Твардовски „Страна Муравия“.

Все пак в какво се състои новаторството на социалистическия реализъм в такава важна област като пресъздаването например на силния, цялостен, творчески и растящ народен характер? Новият съветски човек съчетава в себе си опита на комунистическото строителство с прогресивните идейни търсения на миналото. Горки показва вътрешната цялостност, монолитност на новия човек като резултат на извънредно сложен, пълен с драматизъм вътрешен процес. Това виждаме в неговата автобиографична трилогия. Една от най-увлекателните задачи на съветската литература е да изобразява и възпи-

тава всестранно развит народен характер, който жадува новото, прекрасното, силното и доброто в човека, да разкрие всички тънкости на вътрешния му живот, всички богатства на сърцето и ума, натрупани от суровия жизнен опит. Литературата трябва да се стреми към пластично и психологическо изображение на човека.

Я. Елсберг се спря с няколко думи и на прогресивното течение в следвоенното италианско изкуство — неореализма. Той изтъкна, че механичното следване на неореализма в СССР обеднява възможностите на съветския писател, води до пренебрегване на идейния интелектуален живот на героите, до отслабване на политически заострената социална проблематика. Героят на съветския живот, на великите дела, които преобразяват съветската страна, трябва да бъде показан със силна страст и мощна мисъл, с обаянието на моралната си чистота, като активен, борещ се и побеждаващ в своите начинания.

Връщайки се отново към мисълта, че социалистическият реализъм е велико естетическо откритие, Я. Елсберг отговаря подробно на въпроса за появата на новия художествен метод в световната литература. Тази част от доклада му е много актуална за нашите литературоведи, защото опровергава някои недомислени, но изказвани с преголям апломб тези, според които социалистическият реализъм е могъл да възникне и преди Горки. „При дадените конкретно-исторически условия социалистическият реализъм не можеше да възникне преди Горки и извън Русия. Не можеше да се даде широка реалистична картина на националния живот, която да има заедно с това всемирно-историческо международно значение дотогава, докато пред погледа на гениалния писател не застанаха и то в момент на велика национална революционна криза многомиллионните народни маси, водени от пролетариата и възприемащи идеите на социализма, маси, които минаваха през буржоазно-демократичната революция към социалистическата. Такива маси можеха да се видят за пръв път в Русия“.

Като започва с признанието за слабата разработка на проблема за различните художествени стилове и течения в съветската литература, Л. Новиченко набелязва следните по-важни негови страни: взаимоотношение между метод и стил, съдържанието на понятието стил, неговата връзка с епохата и с мирогледа на художника, идейното единство на съветските писатели и възможността за съревнование между различните творчески течения и др. Всичко това съставя естетическото съдържание на социалистическия реализъм. Неговото разкриване и осмисляне ще помогне за по-дълбоко художествено усвояване на съвременната действителност, за обогатяване на изкуството и за разширяване духовния мир на съветския човек. Не може да не се съгласим изцяло и да не подчертаем извънредно важната мисъл на докладчика още в уводните редове: „Колкото по-основателно се занимаваме с проблема за художественото многообразие на нашата литература, с толкова по-убедителни аргументи ще разполагаме не само за опровергаване на всякакви клевети на „нивелиране“ и „конформизъм“, но и за доказване, че социалистическият реализъм е изкуство с най-богати и разнообразни творчески възможности, че той продължава в ново качество най-плодотворните търсения на напредничавата художествена мисъл на човечеството“.

Какви са взаимоотношенията между метод и стил? Според автора в категорията художествен метод намират своя израз общите закономерности на творческия процес, т.е. главните принципи на отбора, изобразяването и оценката на жизнените явления. Това пък от своя страна зависи от мирогледа на художника и от естетическите качества на самата действителност.

Л. Новиченко изследва реалното съдържание на понятието стил, като припомня изказването на Маркс за обективната и субективната страна на литературния стил, за индивидуалните особености на възприемането на света, които в крайна сметка зависят от качествата на самата действителност. Известен е афоризмът на Маркс „Стильът — това е човека“. Във всяко произведение на изкуството обективната и субективна страна са слети неразривно, защото тъй или иначе художникът, изобразявайки действителност-

та, показва, че през призмата на своя мироглед изразява своето отношение към нея, своето разбиране и оценка на жизнените явления. С това разбиране за живота се сливат и особеностите на художническата натура, на темперамента. „Литературният стил, в най-общото му схващане — заключава Новиченко — е такова своеобразие на произведенията на писателя (или на група писатели), което се определя от общите възгледи на художника за живота и се проявява в специфичните особености на тяхното съдържание и форма“. Стилът — това са вътрешните закономерности на съдържанието, проявяващи се в „закона за оформяването“ — в многообразните особености на художественото изразяване, присъщи на писателя. Във формирането на стила играят роля не само фактори от чисто мирогледно естество, но и целият жизнен и духовен опит на художника, в това число и далеч не на последно място — особеностите на неговия психичен строй (темперамент, фантазия, ролята на логически-рационалния и сетивно-асоциативния елемент в творческото мислене и др.). Важна роля във формирането и развитието на стила на художника играят естетическите традиции (преди всичко националните), неговата ориентация, определяща се и от политическата му позиция и от философските му възгледи, и от други фактори към едни или други направления, течения, школи в предходната художествена култура, а също така творческите му контакти със съвременните творци. По такъв начин връзката на стила с мирогледа на художника, с общото му разбиране за живота е опосредована и усложнена от редица важни фактори, които не бива да се забравят. Класовата идеология се отразява в стила не направо, а чрез общите естетически принципи, възприети от художника като същност на творческия метод. Това трябва да се напомни, за да не се допускат опростени социологически съответствия между мироглед, метод и стил.

Стилът по отношение на метода е проява на общото в единичното. Стилът започва с проявата на неповторимата творческа индивидуалност. Тук изниква въпросът за индивидуалното стилно своеобразие, за разликата между индивидуалните творчески маниери, за цели стилони течения, съществуващи в съветската литература. Още в решенията на II конгрес на съветските писатели бе казано, че съревнованието между различните творчески течения, развиващи се върху основата на социалистическия реализъм, и по-смелите търсения в областта на литературните стилове и форми обогатяват литературата. В съветската литература романтизмът от метод се превръща в един от стиловете на социалистическия реализъм.

Новиченко се спира на въпроса за естетическата широта на социалистическия реализъм и нейните граници. Художественото богатство на социалистическия реализъм се състои преди всичко в неговите многообразни стилове. Но стилото многообразие не е безкрайно. Освен твърда идейна програма, новото изкуство има и ясна естетическа определеност. Между социалистическия реализъм и съвременния модернизъм съществуват строго определени граници, които не може да се смесват.

Главното си внимание Л. Новиченко съсредоточава върху въпроса за националното своеобразие на стиловете и формите, като разглежда днешната украинска литература и в редица отношения съпоставя с латвийската, руската и други съветски литератури. Един от главните му изводи е — да се повдига температурата на творческите търсения.

Най-близко до тези мисли е докладът на Бурсов „Писателят като творческа индивидуалност“. Той започва със същите констатации за разрива между общите разсъждения и конкретния литературен анализ, за ограничаването на много изследвания и статии в сферата на идейната проблематика само и недостатъчното внимание към художествената природа на съветската литература. В своя доклад той поставя следните въпроси: защо писателят представлява художествена индивидуалност? Какъв смисъл влагаме в тези думи? Как се формира и развива своите качества индивидуалният художествен талант?

Как се изменя художествената индивидуалност с изменението на общественно-историческите условия?

Художникът се отличава от нехудожника по това, че притежава способността да се пренася в света на своето въображение и може да превръща този свят в реален, достоверен за всички останали хора. Това се нарича талант и художествено майсторство.

Разбира се, това е най-общо, първоначално определение. По-подробното следва нататък.

Какви качества трябва да притежава художникът? — Дарбата да долавя действителността в цялата пъстрота на живота и многообразие; силна и жилава памет, позволяваща да запази и увеличава богатството от образи с впечатления от виденото и чуто; проникателност, без която е невъзможно в единичното да се забележи общозначимото; да разбира вътрешния живот на човека в цялата му сложност и противоречивост, да знае как вътрешното се вижда през външното.

Преселвайки се във вътрешния свят на своите герои, възпроизвеждайки жизнените явления, писателят заедно с това разкрива и своята душа. Толстой е казал: „Каквото и да изобразява художникът — светци, разбойници, царе, лакеи — ние търсим и виждаме само душата на самия художник“. Писателят е художествена индивидуалност, защото със силата на своето творческо въображение може да създава неповторим художествен свят, който е отражение на реалния обективен свят, но е изразен с неповторими художествени средства. Като творческа сила всеки художник се състои от три събираеми: природна дарба, жизнен практически-духовен опит и идейни убеждения. Тези три събираеми се сливат органически, преминават една в друга.

Съветският писател е нов тип художник, който работи при съвършено особени условия. Той е човек с нова интелектуална и емоционална организация.

Художествената индивидуалност на писателя не е нещо постоянно, тя зависи от хода на историята. В зависимост от различните исторически епохи Б. Бурсов различава няколко типа художествени индивидуалности: от античната епоха, Шекспир, Гьоте, писателите от XIX век, писателите социалистически реалисти. Обща черта на най-добрите писатели от XIX век е била тази, че всички те са били изследователи и критици на съвременното им общество. Това е изисквало мъжество и героизъм от тяхна страна още повече, че почти всички те са били свързани със средата, която са критикували. В историята на Западна Европа познаваме три епохи — Възраждане; епоха на просвещението и века на развития капитализъм. На тях съответствуват три типа писателски индивидуалности: Шекспир, Гьоте и Балзак. От примера на живота, дейността и творческия облик на тези трима велики писатели виждаме как се е изменил характерът на художествената индивидуалност в Западна Европа в епохата на капитализма, как е нараствал исторически трагизмът на положението, в което е изпадал художественият талант. Развитието върви от цялостната личност на Шекспир, който винаги е на висотата на гения си — до Балзак, който е обзет от най-дълбоки противоречия и не притежава идеали с всемирно историческо значение.

Голям интерес представляват характеристиките, които Б. Бурсов прави на Пушкин, Тургенев, Достоевски и др. като творчески индивидуалности, като оригинални, с големи различия таланти.

В Горки Б. Бурсов вижда за пръв път проявена нова художествена индивидуалност от епохата на пролетарската революция. Той посочва как най-крупните съветски писатели като Шолохов, Фадеев, Леонов търсят самостоятелни идейни и художествени решения, притежават свой патос, своя художествена концепция. Това са писатели-мислители, в които наблюдаваме пълно сливане на идейните търсения със стремежа към художествена правда, хармонично съчетание на всички духовни сили. Те са дълбоко познавачи на човешкото сърце, на съветския човек и народ с неговите идеали. Отражайки действителността в революционното ѝ развитие, те изразяват и личните си духовни интереси и търсения.

Едва ли е възможно да се предаде съдържанието на последните два доклада. Ето защо ще се ограничим с най-бегли бележки. В. Перцов отговаря на онези неприязни на съветската литература, които смятат нейния исторически оптимизъм за нещо бюрократично, натрапено, неограничено. Той разгледа творчеството на редица съветски поети и белетристи, в които преобладава трагичната тема (в една или друга степен) — Шолохов, Маяковски, Есенин, Довженко и др. В края на краищата обаче тази тема се решава с просветление, с изход, защото оптимизмът на съветската литература има за своя философска основа вярата в човека, в неговите способности и величие, вярата, че светът може да се преустрои и много трагични колизии могат да се премахнат. Ето защо той диктува на художника най-голяма активност в борба със злото и в защита на доброто. Това е оптимизмът на новия свят, който се ражда и възхожда с родилни мъки, с трагични ситуации, но който издига човека, избавя го от властта на враждебните сили в класовото общество.

А. Ивашченко засяга такива злободневни въпроси като: съдбата и перспективите на съвременния критически реализъм на Запад, значението на неореализма в италианското изкуство, националното своеобразие на крупни художници социалистически реалисти като Арагон и Пабло Неруда, за същността на литературното новаторство и др. Интересни са изводите на докладчика.

1. Погрешно е да мислим, че някаква абсолютна преграда отделя социалистическия реализъм от другите направления на Запад (разбира се, не става дума за декадентските).

2. Ние не винаги можем да си представим ясно действителните мащаби на влиянието, което социалистическият реализъм оказва върху останалото изкуство, като схващаме понякога формално и повърхностно критериите, от които се ръководим. Тези мащаби са много по-внушителни по своята широта, отколкото си представяме ние.

3. Творчеството на редица неореалисти се развива по посока на социалистическия реализъм.

4. Бъдещето на световната литература е свързано с развитието на социалистическия реализъм, защото само той предоставя възможности за всеобемно художествено усвояване на света.

*

През втората половина на май, след няколко бурни дни с пролетни поройни дъждове, в залите на Големия кремълски дворец се събра Третият конгрес на съветските писатели. Всичко благоприятствуваше за бодро, празнично, повишено настроение. И неотдавна завършилият XXI конгрес на КПСС, който прие великия седемгодишен план и начерта грандиозни перспективи — нови величави върхове по пътя към комунизма, и мирното майско слънце, което заливаше обилно площадите и парковете на Кремъл, и цялата трудова обстановка в столицата, изпълнена с предчувствие за нов голям скок, за нови велики дела, с които още веднъж съветският народ ще заслужи възхищението и признателността на човечеството, както след Сталинград и Берлин. Всички разбираха на какъв широк и открит път излезе Съветският съюз, особено след XX конгрес на КПСС, щом като прояви готовност да се състезава и победи в мирното икономическо съревнование най-силната капиталистическа страна. След XX конгрес бе възстановена идейната и творческа атмосфера от последствията на култа към личността, бе възстановено доброто име и гражданска чест на редица съветски писатели, в страната се извършиха истински революционни преобразования в селското стопанство и промишлеността, бяха разорани необятни целинни простори — по-рано запустели, съветската наука започна своя щурм на космоса, бяха построени първите атомни електростанции и ледоразбивачи, появиха се първите бригади на комунистическия труд. И затова когато в Големата кремълска зала заеха своите места и ветераните на съветската литература — изпълни първата песен за раждането на новия свят в червеноармейските полкове и диви-

зии, и възпитаниците на първата и втората петилетки и поколението, преживяло своето поетическо раждане в свещена война с фашизма и най-младите от следвоенните години — чувствуваше се много ясно тяхната сплотеност и единство около великите идеали и задачи.

Откри конгреса Константин Федин — един от учениците на Горки, писател с талантливо творчество, с голяма култура и житейска опитност. „Основната историческа същност на нашите конгреси — каза той, се състои в това, че те са конгреси на революционни писатели. Благодарение на Октомврийската революция в страната се роди нова общественост и нова интелигенция, чийто корени са в народната почва, напоена със соковете на социалистическата революция. От философията до живия опит на обществото и държавата — всичко е ново в живота на съветския народ и с това ново дълбоко се изпълва и диша съветската литература. Една от основните задачи на тази литература е възпитателната и затова ролята на положителния образ в литературната творба има голямо значение. Така се възпитават строителите на новия свят. Но възпитателят може да не вижда и изостаналото, лошото, вредното в заобикалящата го действителност. И затова той иска от възпитавания да порицае лошото, да осъди вредното, да се бори с изостаналото — все едно дали става дума за преживелици от миналото или за грешки в новата жизнена практика, нейни изкривявания или за всичко, което ѝ пречи. Съветският писател дава картината на новия живот в нейната пълнота. Той не избягва реалните жизнени противоречия, а показва безстрашно борбата между страсти, убеждения, тенденции. Той казва цялата истина за живота и в такъв дух го учи Комунистическата партия на Съветския съюз.

Константин Федин отново поставя въпроса за художественото майсторство, за задължението на съветския писател да търси нови средства за художествено изразяване, за вечно новата и неотложна задача да бъде новатор в своето изкуство. Литературата трябва да сближи своите задачи със съвременната действителност — разгърнатото строителство на комунизма и да подеме още по-силно борбата за мир, да стане надежден щит срещу провокаторите на нови войни.

В думите на Федин се чувствуваше дълбока убеденост, мъдрият опит на няколко десетилетия литературна дейност в служба на новия строй, грижата на големия културен деец за съдбата на човешката цивилизация.

Основния доклад Задачите на съветската литература в комунистическото строителство изнесе Алексей Сурков, главният секретар на Съюза на съветските писатели.

Той напомни за удивителния ръзход на съветската страна в стопанското и културното строителство, за XXI конгрес и седемгодишния план, за победите на културната революция, които осигуриха такъв изненадващ чужденците подем на съветската наука и техника. Сега в Съветския съюз работят седем и половина милиона специалисти с висше и средно образование или 39 пъти повече, отколкото през 1913 година. Преходът към комунизма се нуждае не само от развита материално-техническа база, но и от висока съзнателност и култура на съветските граждани. А. Сурков цитира следните думи на др. Н. Хрущов: „За да стигнем до комунизма, най-справедливото и съвършено общество, когато всички най-хубави нравствени черти на свободния човек ще се разкрият напълно, ние трябва още от сега да възпитаваме човека на бъдещето. Трябва да се развива у съветските хора комунистическа нравственост, в основата на която лежи преданост към комунизма и непримиримост към неговите врагове, съзнание за обществен дълг, активно участие в труда в полза на обществото, доброволно спазване на основните правила на колектива, другарска взаимопомощ, честност и правдивост, нетърпимост към нарушителите на обществения ред“. Тези думи посочват идейното и нравствено съдържание на бъдещите литературни произведения. Дръзновеният размах на комунистическото строителство горещо вълнува сърцата на всички писатели и ги вдъхновява за работа.

Още в първия раздел на основния доклад се забелязваше една от характерните черти на III конгрес и въобще на съветския литературен живот в последно време. „Под знака на консолидация на силите“ — така се наричаше той. И това бе един от признаците за същината на партийното ръководство, което не позволи острата и искрена реакция срещу култа към личността след XX конгрес да премине в отричане на успехите, пресече навреме погрешните тенденции, внесе мъдрост и принципност в острите литературни спорове, осъждаше всякакви прояви на груповщина, сектантска озлобеност и разединяване, призоваваше към сплотяване върху принципна основа, към вяра в таланта и изправянето на сгрешилите писатели. Знаменателни за творческата атмосфера в Съветския съюз са думите на др. Хрушчов: „Всеки човек може да сгреши, но трябва да се вижда не само това, което е извършил вчера, но и това, на което е способен утре, — и това е главното, — ние трябва да помогнем на такъв човек да разбере и по-скоро да се освободи от недостатъците и да изправи грешките си“. Само такава мъдро и доброжелателно отношение може да осигури широка консолидация на всички писателски сили, да ги обедини в една силна армия от културни дейци. То напомня ленинския стил на работа с писателите, Лениновото търпеливо отношение към Горки в периоди на грешки и заблуди, ленинската грижа за Деян Бедни, изразена в думите му „Таланта е рядко нещо — трябва да му се помага!“ Да, да му се помага, а не да му се напомнят постоянно старите грешки и тези грешки да не заличават положителното дело на твореца, да не се приписват произволно и безотговорно враждебни тези на опонента, да не се проявява излишна подозрителност в споровете, да не се отлъчват хората с паразитно лекомислие от нашата идеология само с една фраза.

А. Сурков споменава големия поток от романи-поеми, стихове, повести и очерци, които говорят не само за оживление, за приток от нови имена, млади таланти, но и за началото на нов подем, който неизбежно ще донесе епопеи и химни за седемгодишния план, за чудесния размах на строителството и духовния живот в СССР.

За да стане това, необходим е на дело решителен поврат към съвременността, писателите да се насочат и увлечат от съвременните подвизи, да участвуват активно в комунистическото строителство, където могат да узнаят помислите и мечтите на съветските хора, да почувствуват отблизо онай духовна енергия, която е породил комунизмът. Писателите трябва да станат летописци на великите дела — това е най-важното политическо и естетическо изискване към тях. Цялата история на съветската литература е свидетел как горещото дихание на съвременността роди гениалните произведения на Горки, Маяковски, Шолохов, а по-късно и поемите на Твардовски, романите на Леонидов, Гладков и др. Съвременността не означава само злободневност, тя изисква дълбоко вникване в днешния ден, зад който се крие големият процес, философско осмисляне на събитията, на победата. Само така ще се помогне и на редовите строители да увеличат своя душевен опит, да осъзнаят величието на своя труд и мястото си в общия строй.

Каталог за съвременни и несъвременни теми няма и не е нужен.

Целият въпрос е в истинското художествено възплъщение на революционния материал и затова е необходимо горене в сърцето и ума на твореца, а не бегли наблюдения, не повърхностно запознаване. Беглите наблюдения водят до хладна умозрителност, илюстративност и дидактизъм. Такива творби приличат по-скоро на безжизнена сгурия, в която не е останала искрица за душата на читателя.

Важно значение има следната мисъл на докладчика, която е в пълно съгласие с мартенското съвещание за социалистическия реализъм: партията чака от нас не скоро-зрели, приблизителни илюстрации към лозунгите, които тя издига пред народните маси. Тя чака от нас големи и дълбоки художествени изследвания на народния живот, да разкрием в художествени образи сложния процес на формиране на характера на човека, който изгражда комунистическото общество, очаква произведения, които не само спомагат за дълбоко познание на света, но и активно участвуват в неговото комунистическо преобразование.

Мелехов и Давидов, Чапаев и Корчагин са тъй скулптурно изразителни и неотразимо убедителни, защото са взети от среда, органично близка на писателя, а не са уловени случайно на въдицата през време на обикновена творческа командировка.

Първите разузнавачи, най-оперативните и боеви жанрове в художественото създаване на новия материал са разказът и очеркът и А. Сурков се спира подробно на успехите на В. Овечкин, В. Тендряков, Г. Троеполски, С. Антонов, М. Шагинян и др. Той говори за ролята на пламенната публицистика, откриваща и подкрепяща всички нови народни почини и гневно осъждаща всичко, което спъва.

Още два много важни въпроса постави в доклада си А. Сурков — как трябва да бъде изобразяван новият герой и овладяването на високо художествено майсторство. Чести са случаите, когато отделни автори засягат един или друг проблем, актуален за момента, а забравят за човека като основен обект на литературата. В други произведения пък преобладават умозрителното и публицистичното изтълкуване на характера, вместо той да бъде изобразен, разкрит в своето естествено, живо развитие. Не може и дума да става за някакво изкуствено конструиране на идеален герой. В литературата винаги вървят ръка за ръка гневното отрицание с поетичното утвърждаване на новото, положителното, което преобладава в живота. Съветският човек е героичен и само крилата литература може да го изобрази в цялото му богатство от духовни интереси и дерзания. Той не може да бъде разкрит само в бита, в семейството или като изолирана единица, защото трудовата и обществена дейност са главни за него. Трябва с пълен глас да се каже за недостатъчната интелектуална дълбочина на много литературни произведения.

Пред съветската литература е поставена задачата да стане първа в света по художествено майсторство, да не забравя за особеното място на социалистическата култура в световната история. Злободневното актуално съдържание трябва да се изрази в прекрасна форма. Недопустима е появата на романи и повести, които приличат на трактати за увеличаване производителността на труда или на научни изследвания за прилагането на нови методи в обработката на почвата. За жалост, не всички още съзнават тази беда, не разбират, че не „шумът на машините и викът на стоманата“ е важен за нас, а гласът на човека-творец, който отлива стоманата, който управлява машините. Различни са литературните дарби, с различна сила, с различни склонности. Трябва да се изхожда от природата на даден талант, да се знае в какво той е най-силен. Трябва отново да се подеме разговорът за новаторството на съветската литература, против литературния шаблон и рутината, да се поощряват новаторските находки, смелото творческо развитие на литературните форми.

В доклада на Сурков, пък и в разискванията, много внимание се отделя на литературния превод. Половината книги, излизали в Съветския съюз, са преводи — от националните и чужди езици. Ето защо високото майсторство на превода е жизнен въпрос за съветската култура. И със задоволство трябва да се каже, че в Съветския съюз има вече цяла школа от блестящи преводачи, за които преводаческото изкуство е истинско призвание.

Има преводачи от грузински, от френски, от испански, които познава цялата страна, а преводаческото изкуство на Маршак е известно в цял свят. У нас обаче в България този въпрос е доста изоставен, няма системно внимание и системна политика в художествения превод. Как иначе можем да си обясним, че в Италия например е издаден почти целият Маяковски в 6 тома, а у нас няма дори и един том с избрани най-крупни творби?

Крайният извод от доклада беше: съветският народ преживява велико време, когато е отприщана невиджана творческа енергия, когато всеки ден е изпълнен с чудесни дела, с изумителни успехи и открития, когато социализмът разкрива своите гигантски възможности и благородна същност. Съветската литература трябва да бъде достойна за това време, тя трябва да бъде крилата, вдъхновена литература с романти-

чен полет и дълбок, проникващ в дълбините на човешката душа реализъм, да осмисля философски нашата епоха, да бъде високо интелектуална и художествено съвършена. Но нима това не се отнася и за нашата литература, която завършва своето петнадесетилетие и навлиза в своята зрялост? Нима повикът, който стана главен след III конгрес в литературния живот на СССР, за високо художествено майсторство, против всяко откъсване на идейност от художественост, за непримирима борба със занаятчийството, със сивата безцветна, „направена“ литература не важи и за нас — и за прозата и за драматургията? Та нали тъкмо ЦК на КПСС постави тази задача в приветствието си към III конгрес на писателите:

„Литературата на комунизма трябва да бъде велика литература не само по богатство на идейното съдържание, но и по художествено съвършенство. Големите идеи изискват високо майсторство, а героичните характери — достойно художествено възплъщение. . . Повишаването на майсторството, сериозното увеличаване на изискванията към художествените качества на творбите е една от най-важните задачи в съвременните условия“.

Какво струват след това разговорите и статиите, в които се подчертава, че дадено литературно произведение е написано с лош, безцветен, неизразителен, без красота и блясък език, че характерите в него са само публицистически изложени, но затова пък в идейно-политическо отношение то е напълно издържано. . . Като че ли литературата е само пропаганда на идеи, без необходимите художествени достойнства, без прекрасни образи, без вдъхновено слово!

Не случайно още първият оратор — украинският белетрист Олес Гончар подхваща разговор за богатството от художествени форми, стилове, изразни средства, за по-смели творчески търсения, за по-ярки художествени багри. Бидейки сам представител на едно от стиловите течения в съветската литература, за което е характерна романтична устременост, по-напрегната патетична интонация, философски пълнеж на образите, ярка символика, той протестира срещу невярната представа за реализма, според която трябва да се описват делничният живот и незабележителни характери. В неговото изказване намериха отглас продължителните спорове около наследството на Довженко — едно крупно, мощно явление в съветската култура. „На нас ни е нужна литература с голяма интелектуална дълбочина, литература с необичайна свежест и яркост“ — заяви Гончар. Романтиката не е прищевка на писателя, а негово светоусещане, израз на творческата му индивидуалност и както всяко друго възприятие на живота може да изразява правдата за народната душа, правдата на националния характер. За пример могат да служат както „Тарас Булба“ от Гогол, така и „Конници“ от съветския украински писател Юри Яновски.

Вторият въпрос, който повдигна Гончар, бе за съвременната тема, за съвременността. „За нас, съветските художници — каза той — в понятието съвременност влиза всичко, с което живее нашият съвременник, всички важни проблеми на нашето време, цялата съветска епоха с нейната героика, с победоносното движение на народа към комунизма“.

Всъщност това бе най-правилната, най-пълна мисъл за съвременността и около нея не изникнаха никакви спорове. Тя бе потвърдена в изказванията на Валдис Лукс и други писатели. Темата за съвременността като неотложна задача, неотложен дълг на съветския писател пред народа му, изпълняващ великия седемгодишен план, шурмува звездните пространства, и проблема за богатството от стилове и художествени форми бяха в центъра на вниманието още от първия ден. На втория проблем се спираха особено подробно, аргументирано страстно делегатите от националните републики — Азербайджан, средноазиатските републики, тъй като там разискванията за националния социалистически облик на новите култури, за старите и нови художествени традиции, за диапазона на изразителните средства и възможности са винаги злободневни.

Трудно е да се предаде цялото съдържание на шестдневните разисквания в Кремълския дворец, още повече, че в тях участваха и гости от цял свят. Все пак на общия фон се открояваха ярките, вдъхновени слова — пълни ту с млада страст и горещ патос, ту с източна образност и искрящо остроумие или пък с политическа острота и с блестяща, мъдра осведоменост на Михаил Дудин, Расул Гамзатов, Борис Полевой, Корней Чуковски, Семьон Кирсанов, Валентин Катаев. По-специално за младите таланти в прозата и поезията, за неоправдания страх от новаторските търсения, за вредните методи на някои критици, които бързат да дъмгосват младите творци, да ги тласнат по отъпкани и изучени пътеки в художествените търсения, говориха Валентин Катаев и Кирсанов. Те изтъкнаха, че съветската литература може вече да се гордее с нови имена като А. Кузнецов, А. Гладилин, А. Вознесенски и др. Техният призив беше за повече доброжелателност, против прокурорските обвинения там, където е нужна търпеливост и приятелски съвет.

Бъдещият историк на съветската литература вероятно ще отбележи несъмнения факт, че най-генералното изказване, което тури пръста в раната, и заговори с пълен глас за великата отговорност на съветската литература бе това на Александър Твардовски. Трябваше да се види с какъв небивал интерес се говореше за него, как опустяха всички коридори и местата за пръв път не стигаха поради неочаквания приток на гости и слушатели. Най-главното в работата на III конгрес на съветските писатели Твардовски изрази по следния начин: „Най-важно за нас е да осъзнаем сериозно и дълбоко задачата си в седемгодишния план, който докато ние тук кроим и мислим се изпълнява с пълен ход — да осъзнаем необходимостта от борба за високо, несравнимо с предишното наше „общо равнище“ качество на всички видове и родове литература.

Периодът на разгърнато строителство на комунизма в страната не представлява само обикновени номинални нови условия за съществуване на литературата, а е друга, нова мярка на възискателност, предявявана ни от народа, която решително ни отделя от изминалия период.

Така не може да се живее повече, — трябва да кажем на своя литературен вчерашен ден, и дори на днешния си ден, — и ние няма да живеем така!

Тези думи прозвучаха със силата на централен лозунг в залата на конгреса, като наболяло и твърдо осъзната душевна потребност, неотменен дълг на всички художници с будна съвест и решителна готовност да не изостанат от темпа, размаха на великото строителство.

В областта на духовната дейност и по-специално в литературата и изкуството се предпочита само качеството. Нещо повече — количеството тук въобще е ограничено в своя растеж, има граници, които не трябва да знае качеството.

В литературното дело решаваща роля принадлежи не на различните организационни мероприятия, а на високия образец, на конкретния пример на високо майсторство. Значението на образца е първостепенно и незаменимо. Такива образци са Шолохов и Маршак. Задачата за създаване на образцови произведения не е привилегия само на тясна и немногобройна група от „избранници“. Разбира се, не! Днес — Шолохов, утре — освен него — друг, когото още не познаваме. Но тази задача няма нищо общо с онази обезличена задача, която обикновено се възлага на плещите на целия колектив като върху някакво божество, на което можем да се опрем, а сами да бъдем спокойни: ще изкара.

Не, бог си е бог, както се казва, но и самият ти не бъди лош. Необходимо е дълбоко лично вникване в задачата и лична отговорност — а не скриване зад колективната отговорност. Времето ни предоставя свободен избор на материала, вземайте го с чиста душа, никой не стои над вас, пишете така, както ви диктува съвестта! Ние сме по-богати, отколкото си мислим. Нищо не е в състояние да попречи на щедрия гений на съветския народ, който сега преживява най-хубавия период — пред прага на комунизма.

На другия ден изказването на А. Твардовски бе отпечатано изцяло в органа на КПСС — в. „Правда.“

Интересни въпроси от естетиката на социалистическия реализъм и международното значение на съветската литература повдигнаха Борис Рюриков, Александър Чаковски, Иван Анисимов. За хубава доброжелателна атмосфера, очистена от групови заяждания и дребнава подозрителност, говори Сергей Смирнов, главен редактор на в. „Литературная газета.“ Между другото той каза следните изключително важни думи: „Аз използвам случая, за да заявя от тази трибуна, че „Литературная газета“ няма друга политика, освен политиката на партията. Ние не трябва и няма да се ръководим от каквито и да било групови принципи, от каквато и да било преднамереност и лични склонности. Искам да покана всички другари — писатели от различни творчески направления, с различен художествен маниер да сътрудничат в нашия вестник.

Иска ми се да кажа още няколко думи за едно доста важно качество, което липсва в нашата литературна среда и по-специално в ръководството на Съюза на писателите.

Ние често доста рязко правилно и остро критикувахме сгрешилите писатели, понякога дори прекалено остро, тъй че те след няколко години едва-едва се изправяха на крака. Много важно е обаче да се научим да бъдем добри в хубавия смисъл на думата. Не добрички, а именно добри, когато всякаква, и най-рязката критика се възприема и става резултатна, защото идва от душата, от тактично, внимателно отношение към критикувания, от искрено желание той да се поправи.“

Оживени спорове и възражения предизвика откровената полемична статия на Константин Паустовски, който се ползува с искрено уважение като блестящ стилист, мъдър художник и възпитател на млади белетристи.

Кулминационната точка на конгреса обаче бе в събота на 23 май, когато на трибуната се изправи др. Никита Хрущов. Всичко в неговата реч бе характерно и в най-висока степен поучително. И специалното внимание към един от отрядите на съветската интелигенция — майсторите на словото, и тонът на речта, и нейното съдържание. С една дума изказването на др. Хрущов бе един от примерите на ленински стил на работа и ръководство в такава сложна област, каквато е изкуството. А за този стил, както знаем, е характерно преди всичко доверие в художника, вяра в неговия талант и в стремежа му да служи на народа си, познаване спецификата на писателския труд, най-внимателно и търпеливо отношение в случай на грешки, увереност в преодоляването им, приятелски съвети и задушежни беседи. Това беше нагледен конкретен образец, образец на партийно ръководство, което няма нищо общо с диктата, с началническите инструкции или пък с потискане волята на отделния художник, а представлява мъдър съвет, споделяне на свои съображения и наблюдения, на свои горещи пожелания — пожелания на човек, който стои начело на дръзновени преобразования и страстно желае те да получат достойно художествено отражение, за да се осмисли по-дълбоко пътят на народа към комунизма.

„Това, което нашият народ създаде през годините на съветската власт, хвърля в изумление, учудва света. Съветската страна след XXI конгрес на партията с намира в такъв голям и радостен подем, че не могат да се намерят изведнъж думи, които да изразят цялото величие на преживяваното време.“

Трябва да се възпитават хората с хубави примери, с показване на положителното в живота, да се прокарват пътища към бъдещето, — казва др. Хрущов. Силата на примера е велика сила. Писателите трябва да показват жизнеутвърждаващата сила на новото и неговото тържество над старото. Еднакво вредни са както очернителските тенденции, когато всичко се критикува, всичко се поставя под съмнение — дори най-светите неща в нашия живот, така и разкрасяването, фалшивото лицемерно замазване със сироп на противоречията и недостатъците. Целият въпрос е от коя страна ще бъдат гледнат отделния човек и цялото съветско общество, от каква позиция ще бъдат оценявани.

Др. Хрущов наблегна особено върху възпитателната роля на литературата, върху задължението ѝ да формира нови нравствени качества у хората, да ги подготвя за комунизма. Той призова към сплотяване на силите върху принципна основа, сподели своето разбиране за правилното възпитание на младите писатели. Силно впечатление направиха думите му за литературната критика, която не трябва да се ръководи от роднински и групови съображения, да не признава сват и брат, а да се грижи за идейните и художествени достойнства на литературната творба. Другарят Хрущов подкрепи напълно изказването на Твардовски за качеството на литературното творчество. По-малко книги, но хубави — такъв бе смисълът на думите му. Той напомни примера с Николай Островски и романа „Как се каляваше стоманата“.

Речта си др. Хрущов завърши с призива:

„Другари, отразявайте в творбите си великите дела, които върши народът, обикновените хора. Трябва всички да знаят за тези хора, да ги видят по-добре, за да станат те пример за всички, които се борят под ръководството на Комунистическата партия за изграждане на комунистическото общество.“

Този призив бе възприет с открити сърца и радостна готовност.

★

Третият конгрес на съветските писатели прие нов устав на Съюза им. Теоретичната част на устава е наново отредактирана и разширена, внесени са нови моменти за нарасналата възпитателна роля на литературата, за по-тясна връзка на творците с живота на народа, за ленинската партийност. Последният пасаж от тази встъпителна част гласи:

„Изпитан метод на съветската литература бе и си остава социалистическият реализъм. Социалистическият реализъм изисква от писателя правдиво, исторически конкретно изображение на действителността в нейното революционно развитие. Той предоставя на писателите всестрани възможности за свободно творчество и инициатива в цялата сфера на съдържанието и формата, за проява на индивидуалните особености на таланта, предполага богатство и разнообразие на художествените средства и стилове, спомага за новаторство във всички области на творчеството.“

Всичко тук е казано пределно ясно и изчерпателно. Не остават никакви вратички за ревизионистични или догматични извращения. Чувствува се, че тази формулировка обобщава опита на голямо епохално изкуство, взема предвид цялата му сложност и специфика, не поставя никакви прегради пред таланта на художника. Ако щете именно това е истинският кодекс за свободно творчество.

★

Какво място се пада на Третия конгрес в историята на съветската литература? Дали ще изиграе той ролята на преломен момент в нейното развитие, дали намериха вече отглас призивите, които бяха издигнати на него?

Първият конгрес на съветските писатели се състоя в 1934 г. Неговата задача бе да хвърли последната лопата пръст върху гроба на литературните групи, да начертае широка обща платформа за обединяване на всички сили, да провъзгласи основния път на литературата — социалистическия реализъм. Социализмът беше победил по всички фронтове и съществуваше обществена и морално-политическа основа за сплотяване на писателите в един отряд. Начело на този отряд застана Горки, чийто авторитет бе абсолютен и безспорен. Периодът на 30-те години, когато съветската литература създаде класически произведения и се разли като пълноводна река — във всички жанрове; периодът на Великата отечествена война, когато тя доказа идейната си зрялост и художествената си мощ — бяха най-добро потвърждение за значението на първия общинителен конгрес.

Вторият конгрес дойде след 20 години — в много отношения най-трудните и най-героичните в живота на съветските народи. През тези 20 години бяха станали събития с всемирно-историческо значение, бе натрупан голям опит и трябваше да се осмисли изминатият път, трябваше да се отдели в него великото и ценното от преходното и посредственото. Задачата на този конгрес се усложняваше от някои последствия на култа към личността в областта на изкуството и литературата, от честото снижаване на критерите в следвоенните години, от големия наплив на сиви и повърхностни произведения. Тъкмо това и наложи големия брой доклади (за прозата, за поезията, за художествения превод, за драматургията, за критиката и литературоведението и др.). В тях се отстояваше правото на художествено разнообразие, необходимостта от най-различни, ярки гласове в общия хор на глашатаите на новия живот, единодушно се заявяваше, че социалистическият реализъм е дал своите плодове, издържал е най-суровата проверка на времето. Изказванията на Луи Арагон, Джек Линдсей, К. Федин, А. Фадеев, М. Шолохов, Л. Леонов и др. превърнаха втория конгрес в голямо литературно и обществено събитие. Най-силно прозвуча трезвият глас на Михаил Шолохов, трезв като неговия реализъм и изпълнен с чувство на велика отговорност пред историята. Сега на всички стана ясно колко прав е бил той, когато осъди мътния поток от безжизнени произведения, потекъл в тежките следвоенни години и призова към създаване на голяма литература.

Третият конгрес като че ли подхвана този глас и го превърна в неотменен закон на литературното развитие. XX и XXI конгрес на КПСС го улесниха в тази насока и предявиха много по-високи изисквания към съветските писатели. Сега вече не може да се говори за злободневна тема, за идейно-политическа заостреност, без да се свързват те с художествените качества на творбата. Сега никой не може да защитава сивата посредствена литература. Повече от всякога порасна ролята на високите художествени образци на най-достойните майстори на словото. Атмосферата се разчисти от лошите последствия на близкото минало, установи се дух на тясна сплотеност около партията. Знаменателното гостуване на др. Хрущов в родното село на Михаил Шолохов и произнесената там реч потвърдиха още веднъж колко високо цени КПСС и нейното ръководство приноса на съветските писатели в общото дело на комунизма. Съветската литература разперва криле за могъщ полет. Първите признаци за това се виждат вече в прозата и поезията, в съседната област на киноизкуството. Прочетете „Дълбокият тил“ от Б. Полевой, „Братя и сестри“ от Ф. Абрамов, „Педя земя“ от Г. Бакланов, последните стихове на А. Твардовски и ще се убедите, че сме свидетели на ново набиране на силите, което непременно ще доведе до разцвет, до нови класически произведения. Такива зашеметяващи дела се вършат в необятната съветска земя, такива епохални открития и научни подвизи, че атмосферата на подем и окриленост не може да не завладее и литературата, да не роди такива художествени открития, които да разкажат за неограничените възможности на човешкия ум, за човека, шурмуващ далечните светила. Талантите в съветската литература никога не са липсвали. Близките години и следващият четвърти конгрес ще покажат колко верни са тези предчувствия и предположения.



БЪЛГАРСКАТА ПРОГРЕСИВНА ЛИТЕРАТУРА ПРЕЗ ИГЛЕНИТЕ УШИ НА ФАШИСТКАТА ПОЛИЦИЯ И ЦЕНЗУРА

Тази година ние чествуваме за петнадесети път нашия най-голям национален празник — Девети септември.

Колко бързо изминаха тези петнадесет години, когато на 9 септември 1944 г. с решаващата помощ на Съветската армия България беше освободена завинаги от фашизма и капитализма, когато се откри нова страница от историята на българския народ.

През изтеклите петнадесет години големи завоевания постигна и нашата художествена литература. Тези успехи се дължат преди всичко на условията, при които работят нашите писатели, на големите и постоянни грижи и ръководство на БКП. Нашата художествена литература, литературата на социалистическия реализъм, опряна на реалистичното богатство на Ботев, Каравелов, Вазов, Славейков, Яворов, Елин Пелин, Смирненски, Н. Вапцаров, постигна големи завоевания. И поезията, и белетристиката, и драмата получиха небивал разцвет. Българската литература се обогати и жанрово, и идейно-художествено.

Можеха ли в миналото българските писатели да се радват на условията, каквито имат сега?

До Девети септември 1944 г. почти всички български прогресивни писатели минаха през монархо-фашистките затвори, през полицейските участъци, през концентрационните лагери. А близо тридесетина загинаха, повалени от куршума на палачите!

★

Близо двадесет години над нашата художествена литература висеше кървавата секира на фашизма. Двайсет години на полицейски терор, на жестоко преследване, на забрана! И въпреки всичко нашите прогресивни писатели и на първо място писателите-комунисти воюваха мъжествено, воюваха героически, воюваха неотстъпно.

След разгрома на Септемврийското въстание през 1923 г. на антифашисткото движение беше нанесен тежък удар. Но колкото голям и тежък да беше този удар, правителството на народния палач Цанков нямаше никакво основание да празнува. Въпреки дълбоките рани, БКП се възправи отново на краката си, много скоро тя обедини антифашистките сили в страната, за да продължи неотстъпно борбата срещу настъпващия фашизъм.

Като не можеше да спре огромното влияние на БКП, фашисткото правителство изработи и прокара в Народното събрание редица реакционни закони и на първо място Закона за защита на държавата (ЗЗД). Основната цел, която преследваше този закон, беше да се води енергична борба против Българската комунистическа партия, против БКМС, ОРСС и др., за установяване на пълна диктатура на фашизма в страната.

ЗЗД беше приет от XXI-то обикновено Народно събрание и утвърден с указ № 2 от 23 януари 1924 г.¹

И макар че при дебатите по приемането на ЗЗД почти всички изказали се, в това число и министърът на правосъдието Я. Стоенчев, да изтъкваха, че ЗЗД

¹ Държавен вестник, бр. 240, 25. I. 1924 година.

няма да има обратна сила, то още на следващия ден след неговото приемане в страната се въведе нечуван терор.

Най-силни и най-страшни бяха членовете 1, 6, 7, 16 и 19. Така например чл. 1 гласеше: „Законът ще действува срещу всякакви обществени, политически и стопански организации, срещу групи, които за постигане на своите цели проповядват или прибегват в пределите на царството към престъпления, терористически действия или утвърждават свои нелегални поделения“. „Който устно, писмено или чрез печатни произведения — предвиждаше чл. 6 — върши пропаганда или агитация за промяна на политическия или икономическия строй на държавата чрез престъпления, насилия или терористически действия се наказва със строг тъмничен затвор не по-малко от 5 години и глоба от 50,000 до 500,000 лева, а във военно време — със смърт. В чл. 7 се казваше: „Който устно, писмено или чрез печатни произведения подбужда към вражда, омраза или престъпление спрямо отделни класи или слоеве на населението, или установените власти и с това може да постави в опасност обществения и правов ред в страната, се наказва със строг тъмничен затвор от 3—8 години и глоба от 50,000 до 500,000 лева“.

Първи под жестоките удари на ЗЗД паднаха писателите Гео Милев, Христо Ясенев и Сергей Румянцев, журналистите И. Хербст, Г. Шейтанов и др. Почти всички загинаха без съд. Гео Милев бе осъден по чл. 5 от ЗЗД във връзка с чл. 6 на една година затвор и глоба 20 хиляди лева, заради поемата си „Септември“, но палачите и него не пожалиха. Удушиха го и го хвърлиха в една яма край София. Българската прогресивна литература претърпя сериозен удар и със забраната на романа „Хоро“ от Антон Страшимиров. Палачите се уплашиха от истинския си лик, показан от Страшимиров, и побързаха да забранят романа, като се разправиха жестоко с писателя. Под ударите на ЗЗД по това време попаднаха и редактираното от Димитър Полянов сп. „Наковалня“, вестник „Ведрина“ на Страшимиров, вестник „Новини“ (легален орагн на БКП), вестник „Младежка дума“ (легален орган на БКМС) и др.

Ето какво писа Антон Страшимиров в бр. 17 от 9 февруари 1927 г. на вестник „Ведрина“: „Като страшен цербер стои драконовският закон за защита на държавата пред прага на литературното ни развитие, с невъзмутим цинизъм разбива всяка воля за културен прогрес и внася непоправими разстройства в целия наш културно-обществен живот: неспособност политическа, финансова, стагнация, стопанска криза, безработица, хаос, литературно мъртвило...“

Цинизмът става още по-голям, когато ЗЗД се опитва да надскочи кръга на своята „компетентност“ и предназначение: „запазване съществуващия държавен строй“ и навлиза в друга сфера — сферата на нашия културен живот, където най-малко той и неговите блюстители — полицейски стражари, пристави, околийски началници — са компетентни. В неговите чудовищни клещи евентуално биха могли да попаднат деянията на всеки български гражданин, който си позволи да мисли и пише не така, както например мисли и пише божественият в. „Слово“ или реакционерите от сп. „Златорог“...“

В едно поверително окръжно от август 1927 г. Дирекцията на полицията нарежда до подведомствените си органи да следят най-зорко всички печатни издания, „... като несъобразните с полицейските нареждания, Закона за печата, Наказателния закон, ЗЗД, както и международните конвенции за преследване на разпространението и търговията с безправствени произведения, се задържат (чл. 54 от Закона за администрацията и полицията). Веднага със задържането да се иска от надлежния прокурор разрешение за конфискация на изданието и подвеждане автора или разпространителя под отговорност...“¹

Една справка показва, че докато напр. в 1929 г. са били конфискувани и иззети 83 различни вестници и списания, 74 позива и хвърчащи листа и 6 книги и брошури, то в 1930 г. се иззети 103 различни вестници и списания, 114 позива и хвърчащи листа, 14 книги и брошури. За 1929 г. са били образувани 176 прокурорски преписки и арестувани и разпитани 245 души, а през 1930 г. са били образувани 231 прокурорски преписки и арестувани и разпитани 378 души, т. е. 50% повече.¹

Въпреки терора, въпреки убийствения ЗЗД българската прогресивна литература крачеше смело по пътя, начертан от Христо Смирненски. От страниците на „Нов път“, „Ведрина“, „Младежка дума“, „Наковалня“, „Звезда“, „РЛФ“ вече се бяха изявили пролетарските писатели Георги Караславов, Христо Радевски, Ангел Тодоров, Крум Пенев, Никола Ланков, Камен Зидаров, Сп. Кралевски, Кр. Белев, Младен Исаев, Т. Харманджиев, Емил Коралов и др., които бащински напътствувани

¹ ЦДИА, фонд, 370, оп. 2, арх. ед. 12.

² Пак там.

от Георги Бакалов в началото на тридесетте години застанаха начело на нашата пролетарско-революционна литература.

Въпреки жестоките репресии и тежкия терор някои от тези писатели създадоха високоталантливи произведения, които заедно с творбите на редица други писатели, които застанаха на открити антифашистки позиции, тук на първо място имам предвид Людмил Стоянов, Гьончо Белев, Мария Грубешлиева и др., представляват ценен влог в съкровищницата на нашата художествена литература.

Трудностите, които съпътствуваха нашите писатели, докато издадат своите произведения, бяха също много тежки. Още излязла-неизлязла дадена книга, полицията я конфискуваше. С това тя не само слагаше бариера на прогресивната книга по пътя ѝ до читателя, но нанасяше и тежки материални щети. Особено тежко беше положението с издаването на литературните периодични издания. При тяхното инкриминиране и изземване се проявяваше насилие, безскрупулност, невежество. Спомням си един фейлетон от Христо Радевски. Старшият стражар дава нареждане до полицаите да бъде конфискувано списание „Наковалня“. И ето след няколко часа в полицейския участък пристига камион, натоварен с ковашки наковални. На въпроса на старшията всички ли „Наковални“ са иззети, един от стражарите смънкава, че само една останала и не могли да я натоварят на камиона, защото била много тежка. . . Не бяха редки случаите, когато след като даден вестник или списание биваха инкриминирани и иззети из цялата страна, след седмица-две да се връщат на издателите ми, но вече остарели за читателя.

Една справка показва например, че от първите 23 броя на весник „РЛФ“ (1929—30 г.) са били конфискувани 8 броя, арестувани петима редактори и заведени пет дела.

През влажните килии на Централния затвор минават писателите Георги Караславов, Христо Радевски, Кръстю Белев, Младен Исаев, Иван Мартинов и много други. По-късно платени агенти пребиха на улицата писателя-антифашист Людмил Стоянов, който по чудо остана жив. А в какво бяха виновни тези и други писатели. В това, че пишеха за трудовия народ, за неговите борби и болки, клеймяха фашизма и неговите слуги, издигаха смело глас против готвената от империалистите антисъветска война.

Ударите на фашистката полиция и цензура зачестиха върху българската художествена литература особено през годините 1941—1944. Цензурата трудно разрешаваше издаването на книги от нашите прогресивни писатели (тези книги се броят на пръсти) или пък ако дадеше разрешение, то тя предварително окастряше най-хубавото, най-бойкото, най-революционното. В тези години загинаха от фашистки куршуми Никола Вапцаров, Васил Воденичарски, Атанас Манчев, Христо Кърпачев, Христо Козлев; други писатели поеха пътя на партизанската борба, трети, техните имена няма да изброявам, бяха хвърлени в тъмница или заключени зад телените мрежи на концлагерите.¹

*

Плод на едно продължително изследване, обнародваните тук материали и документи, съхранявани в Централния държавен исторически архив (ЦДИА), хвърлят обилна светлина по въпроса за фашистката забрана и цензура над българската художествена литература. Те представляват крайно богат материал при проучване и написване историята на нашата литература от трийсетте години, както в цялост, така и по отношение творчеството на отделни наши писатели. Освен това те нагледно разкриват действително ужасите на фашисткия терор и причините, загдето много наши писатели не можаха да изявят цялостно своите творчески възможности, да създадат големи и трайни произведения. Внимателният читател ще забележи, че между публикуваните материали се срещат и протоколи за разпит на писатели и редактори. Те разкриват героичното им държане пред полицията и усилията им да спасят честта на българската прогресивна художествена литература, да спасят и винаги високо да носят знамето, завещано им от Ботев и Смирненски.

СТЕФАН ВЕЛИКОВ

¹ Вж. също моите статии по тия въпроси във в. „Нар. култура“, бр. 29, 18. VII. 1959 г. и сп. „Бълг. журналист“, кн. 7, 1959 г.

П р о т е с т

На 20 март бе арестуван от органите на Обществената безопасност поета Христо Ясенев и след два дни интерниран неизвестно къде. Говори се, че е отведен към Горна Джумая.

До сега никой от съответните представители на властта не даде обяснение за посегателството върху личната свобода на един поет, който не е никакъв политически деец. Може би, престъплението му се състои в това, че той е член на Общия комитет за подпомагане жертвите от септемврийските събития. Нима стигнахме до там, че хуманността и човечността се считат за непозволени!

Христо Ясенев е с разстроено здраве и без никакви материални средства.

Ние, група писатели и негови приятели, протестираме против арестуването на един от нашите първи поети и искаме настоятелно да бъде освободен и повърнат в София!

София, 30 III. 1924.

Подписали: Теодор Траянов, А. Страшимиров, Николай Хрелков, Гео Милев, Трифон Кунев, Ив. Грозев, И. М. Даниел, Д. Б. Митов, Г. Бакалов, Людмил Стоянов, Б. Дановски, Ст. Б. Митов, Г. Цанев, Г. Стефанов, Ал. Жендов, Асен Разцветников, Георги Константинов, Ангел Каралийчев, Н. Фурнаджиев, Г. Михайлов, Кр. Пенев, Ник. Балабанов, Т. Боров.¹

в. З в е з д а, бр. 104, 3. IV. 1924

2

До Господина Председателя на
Българския писателски съюз

Господин Председателю,

На 25 т. м. след обед органи на Обществената безопасност конфискуваха в печатница „Обзор“ (Регентска 4) недоотпечатаната ми стихосбирка „Жертвени клади“.

В съдържанието на поместените в нея стихове няма абсолютно нищо, което да противоречи на законите в страната. Аз съм готов да отговарям пред съдебните власти за писаното от мен.

Вам са най-добре известни ония страшни условия, под чиято тежест умира литературата у нас. С големи усилия аз едва успях чрез непосилна работа и заеми от приятели да събера нужната сума за издаване на работите си.

И ето — властите без каквото и да било основание не позволяват излизане на книгата ми. По-голямата част от стиховете са вече печатани в списания и вестници.

Обръщам се към Съюза на българските писатели, като към единствено място, дето предполагам, че все още има хора, за които е скъпо всяко усилие в полето на нашата бедна литература и Ви моля да се застъпите за отменяването незаконното конфискуване на книгата ми.

София, 25 април 1924.

С почит: Асен Разцветников²

в. З в е з д а, бр. 124, 30. IV. 1924

¹ Освен във в. „Звезда“ протестът е печатан и в бр. 137 от 5 май 1924 г. на вестник „Развигор“. В същия брой Ал. Балабанов публикува бележката „Необяснимо ми е“, в която изразява учудването си от арестуването и интернирането на Ясенев. В брой 138 от 15 април 1924 г. в бележката „На всички адреси“ Ясенев известява, че се е завърнал от интернирането си в Горна Джумая и благодари на всички приятели, които са протестирали и са настоявали за незабавното му освобождаване.

² Освен в „Звезда“ писмото на Асен Разцветников е печатано и в „Развигор“, бр. 141 от 3 май 1924 г. След три броя (144) от 24 май 1924 г. Д. Б. Митов излиза с възторжена критика, в която разкрива таланта на Разцветников, ярко изразил се в „Жертвени клади“.

Околийските началници и окръжните полицейски инспектори
Ц а р с т в о т о

Към № 21233. Направете най-щателна проверка из всички книжарници и будки и изземете всички неиззети досега екземпляри от романа на Антон Страшимиров „Хоро“ и изпратете в Дирекцията на полицията.

№ 22073

29. IX. 1926

За Н-к Държ. безопасност:

(п) Св. Митев

Верно, секретар: не се чете

ЦДИА, фонд 370. Оп. 2, арх. ед. 2987. лист 88.

4

О к р ъ ж н о

Околийските началници

Ц а р с т в о т о

По нареждане на Прокурора при Софийския окръжен съд изземете от всички будки, агенции, книжарници и пр. романа „Хоро“ от Антон Страшимиров — № 1 на библиотеката „Зарници“ издаден София, като иззетите броеве изпратете в Дирекцията. № 21233

29. VI. 1926 г.

МВРНЗ

Началник Държавна безопасност

(п) Михалчев

ЦДИА, фонд 379. Оп. 2, арх. ед. 2987, л. 63

5

П о в е р и т е л н о

Тук

Полицейския комендант

На № 21233. Направете най-щателна проверка из всички книжарници и будки, както и в дома на писателя Антон Страшимиров, ул. Денкоглу № 26 и изземете неиззетите досега екземпляри от романа „Хоро“ от Страшимирова, които изпратете в Дирекцията. № 22074, 29 септември 1926 г.

Началник Държавна безопасност (п) Св. Митев
Верно, Секретар (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 2987, л. 32.

6

З а п о в е д

№ 19

София, 28 юни 1926 година

Прокурорският надзор при Софийския окръжен съд, като има предвид, че както в столицата, така и в останалите населени пунктове, градове и села на страната е пуснат за продажба и разпространяване романа „Хоро“, издаден през н. г., че с тоя роман неговия автор Антон Страшимиров е имал изключително намерение да насажда омраза по един много дързък начин в душата на българския гражданин срещу държавата в нейната цялост, както и да подбужда към общепасни престъпления, които могат да поставят в опасност вътрешното и външно положение на страната, и освен това автора на въпросния роман чрез изказаните мисли в последния открито одобрява, възхвалява и насърчава дейността на организации и групи,

съществуването на които е запретиено ст Закона, то на основание чл. 10 от Закона за защита на държавата

З а п о в я д в а:

Да се из земе издадения през 1926 година от Антон Страшимиров в София роман под надслов „Хоро“.

Препис от тая заповед да се изпрати в Дирекцията на полицията и Г-ну Столичния комендант за изпълнение.

Прокурор: (п.) не се чете.¹

ЦДИА, фонд. 370, оп. 2, арх. ед. 2987, л. 2.

7

Б ъ р з а

Околийските началници

Копие: Окръжните полицейски инспектори

Полицейския комендант — София

Наредете бързо да се из земе от всички будки, книжарници и частни лица бр. 1 на в. „Ведрина“ под директорството на Антон Страшимиров, издаван (в) София, като иззетите екземпляри пратете Дирекцията на полицията. № 22253, 16. X. 1926.

МВРНЗ

За началник държавна безопасност:

(п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 1376, л. 2.

8

22258 А

16. X. 1926 г.

До Господина прокурора
при Соф. окръжен съд
Тук

В допълнение на устното ви донесение от секретаря на отдела, приложен тук представлявам ви господин прокурор, брой 1 от литературния седмичник „Ведрина“ излизащ в София под директорството на Антон Страшимиров. В този лист на първата страница е поместена статията „Близи задачи“, която няма характер на такава, а по-скоро е едно скърпено предупреждение — закана към днешното правителство, имаща за цел да подбужда към вражда, бунт и насилие, за да се дойде до промяна на установения от конституцията държавен и обществен порядък.

По повод на това и съгласно чл. 7 от ЗЗД, моля нареждането ви господин прокурор, да се из земе въпросния лист.

Началник държавна безопасност (п) Митев
Секретар (п) Атанасов

ЦДИА, фонд 370, оп. 2., арх. ед. 1376, л. 3.

9

З а п о в е д

№ 28

София, 18 октомври 1926 год.

Прокурорският надзор при Софийския окръжен съд като има предвид, че в страната е пуснат за разпространение издавания в столицата вестник „Ведрина“

¹ Въпреки усилията на полицията от романа „Хоро“ са били иззети всичко 72 екземпляра от страницата предимно в Шумен (Коларовград), Казанлък, Кюстендил, Нова Загора, Троян, Варна, Горна Джумая и други.

брой 1, че от съдържанието на уводната статия, публикувана в същия вестник, се вижда целта, която са си поставили неговите вдъхновители и ръководители именно да подбуждат българското гражданство от градове и села към вражда и престъпни деяния спрямо установените в царството власти и институти, от една страна, а от друга, да насърчават и увличат в нови и по-страшни безчинства провинените досега спрямо личната и обществена сигурност лица, то на основание чл. 15 от ЗЗД

Заклучава:

Да се конфискува брой първи на издавания в столицата седмичен вестник „Ведрина“.¹

Тая заповед да се изпрати в Дирекцията на полицията за изпълнение.

Зам. прокурор (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 1376, л. 6

10

З а п о в е д

№ 8

София, 8 април 1927 година

Прокуроорският надзор при Софийския окръжен съд като има предвид, че в брой 25 от 6 април 1927 година на издавания в столицата в. „Ведрина“ са публикувани статии и дописки, чрез съдържанието на които техните автори по един очевиден начин подбуждат българското гражданство към вражда и омраза спрямо представителите на държавната власт, от една страна, а от друга оправдават макар по един много хитър и скрит начин действията на лица, които са извършили престъпления подробно изброени в чл. 19 от ЗЗД и с това биха могли да поставят в опасност вътрешния ред и външната сигурност на страната то по силата на чл. 10 от казания по-горе закон

З а п о в я д в а

Да се се из земе брой 25 от 6 април 1927 година на издавания в столицата в. „Ведрина“.

По един екземпляр от тази заповед да се изпрати в Дирекцията на полицията и в Столичното полицейско коменданство за изпълнение.

Зам. прокурор (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 2639, л. 17.

11

З а п о в е д

№ 38

Въз основа на чл. 10 от ЗЗД понеже в брой 46 на вестник „Ведрина“ от 9 того е поместен подлистник под надслов „Танца на черните огняри“² чието съдържа-

¹ Вестник „Ведрина“, литературен седмичен вестник, излиза от 18. X. 1926—16. XI. 1927, всичко 47 броя. Издаван средно в около 3000 екземпляра, а някои броеве и в над 6,500. От данни, получени в Дирекцията на полицията от страната, се вижда, че от брой 1 на вестника са били иззети около 1100 екземпляра предимно в градовете: София, Хасково, Търново, Шумен, Ямбол, Кюстендил и други.

Освен брой 1 от „Ведрина“ са инкриминирани и иззети и бр. 14 от 19. I. 1927 г. — иззети в София 260 екземпляра, Кюстендил — 3; бр. 38. от 14. IX. 1927 г. — иззети 6.378 екземпляра: в София 6253, Кюстендил — 15 и Котел-Фердинанд — 38 и Луковит — 1; бр. 46 от 9. XI. 1927 г. — иззети над 1500 екземпляра: в София — 690, Пловдив — 170, Стара Загора — 32, Бургас — 101, Варна — 117, Шумен — 78, Търново — 40, Плевен — 46, Сливен — 48, Русе — 186 и др.; бр. 47 от 16. XI. 1927 година — иззети около 550 екземпляра: в София — 230, Варна — 71; Сливен — 32, Шумен — 41, Пловдив — 124, Бургас — 74, Казанлък — 33, Стара Загора — 30 и други.

От посочените справки става напълно ясно при колко трудни условия Антон Страшимиров е трябвало да издава „Ведрина“. И съвършено прав е, когато пише във „Ведрина“ в едно антрефиле под заглавие „Към апелативния прокурор“ между другото и следното: „Така аз не мога да се издържа от мой труд... Прочие става невъзможно да живея в моята страна и сред мой народ“.

Във „Ведрина“ сътрудничат: Г. Караславов, Хр. Радевски, А. Тодоров, Сл. Васев, Т. Павлов, И. Волен, Кр. Пенев и др.

² Разказът „Танца на черните огняри“ е от Бялик. Както съобщава в един разпит пред полицията под псевдонима Бялик се криел самият Страшимиров. Всъщност автор на разказа е Г. Делчев, сътрудник на „Ведрина“, по професия лекар.

ние всява омраза и вражда между отделните класи на населението и поставя сигурността на държавата в опасност,

Заповядвам:

Брой 46 на в. „Ведрина“ да се изземе.

Препис от настоящата да се изпрати в Дирекцията на полицията за изпълнение.

10. XI. 1927 г.

София

Зам. прокурор (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 1376, л. 102.

12

МВРНЗ

Отделение за общ. безопасност

София, 25 юни 1926 год.

З а п и с к а 101

По заповед на господин начальника на отделението, веднага да се съобщи на Дим. И. Полянов, редактор „Наковалня“ бул. Сливница № 221: да се яви в отделението на площад Шарен мост в 3 часа след пладне на 25 того стая 73.

Съобщението да стане срещу приложената разписка, която веднага да се изпрати в отделението.

Секретар (п) П. Атанасов

ДБВК, ИА, фонд 380, арх. ед. 91, л. 3.

13

Р а з п и с к а

Задължавам се да не разпространявам до второ разпореждане последния брой на сп. Наковалня, бр. 183 от 11 юлий, отпечатан в 3300 екземпляра.

София, 11. VII. 1929

Редактор-Издател
(п) Д. И. Полянов

ДБВК, ИА, фонд 380, арх. ед. 91, л. 367.

Р а з п и с к а

Задължаваме се да пазим брой 180 на сп. Наковалня до второ нареждане, тиражът му е 2200.

За редакцията
(п) Хр. Радевски

ДБВК, ИА, фонд 380, арх. ед. 91, л. 304.

14

До Софийския окръжен съд
III углавно отделение

О т г о в о р

от Димитър Ив. Полянов от гр. София
обвиняем по углавно дело от о. х. № 1045/27 г.

Господа съдии,

Получих обвинителен акт по горното углавно дело. Заявявам, че не се признавам за виновен в обвинението, което ми се приписва.

II Литературна мисъл

За съдържанието на инкриминираните статии, макар аз да не съм техен автор, поемам да нося отговорност. С тяхното напечатване, както въобще с издаването на моето списание, аз имам за цел да давам правилна и безпристрастна информация по всички важни въпроси, които могат да интересуват моите читатели.

Допълнително ще представя броеве от Наковалня както и от други вестници и списания, които третират въпросите, третирани в инкриминираните статии.

Защитници ще ми бъдат столичните адвокати г-да Д-р Тодор Михайлов, Д-р Н. Меворах и Д-р Л. Дюгмеджиев, на които също моля при насрочването на делото да се изпратят призовки.

гр. София, 17. XII. 1927 г.

С почит: Д. И. Полянов¹

ДБВК,ИА, фонд 380, арх. ед. 91, л. 287.

15

Заповед

№ 5

гр. София, 22 март 1927 година

Прокурорският надзор при Софийския окръжен съд като има предвид, че от чужбина е изпратена брошурата под надслов „Гео Милев, Септември“, издавана от библиотека „Нарстуд“, с цел да бъде разпространявана тя в страната, че в нея са напечатани стихове от българския конспиратор Гео Милев, чрез които той възпява въоръжените бунтове на бившата БКП, станали през месец септември 1923 г. деяние престъпно и наказуемо по чл. 19 от ЗЗД, то на основание чл. 15 от същия закон

Заповядва

Да се забрани внасянето в пределите на българската държава задграничното издание на библиотеката „Нарстуд“ под наслов „Гео Милев, Септември“.

Тая заповед да се изпрати в Дирекция на полицията и в Дирекция на пощите, телеграфите и телефоните за изпълнение.

Зам. прокурор (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 2990, л. 8.

16

Прокурорски надзор
при
Софийски окръжен съд
№ 13177
13. X. 1930 год.
София

До Дирекцията на
полицията
(Отдел Държавна безопасност)
Тук

На № 23505. 1930
На № 11042. 1929.

Съобщавам Ви, че Гео Милев от град Стара Загора за издадената от него поема „Септември“ е осъден по чл. 5 от ЗЗД във връзка с чл. 60 от Н. З. на една година тъмничен затвор и да заплати на Държавното съкровище глоба от 20000 лв. и лишение от граждански права на две години.

Присъдата не е приведена в изпълнение понеже лицето не е намерено.

Прокурор (п) не се чете
Секретар (п) не се чете

Фонд 370, оп. 2, арх. ед. 2990, л. 2

¹ Списание „Наковалня“ започва да излиза през 1925 г. под редакцията на Д. И. Полянов. От него излизат 235 броя, последният брой през септември 1933 г. В „Наковалня“ сътрудничат и се оформят редица писатели, между които Хр. Радевски, Кр. Пенев, Анг. Тодоров, К. Зидаров, Н. Ланков, Мл. Исаев и други.

23505
7. X. 1930 г.

Тв. бързо!
До Господина Прокурора
при Соф. окр. съд.
Тук

Моля нареждането Ви, Господин Прокурор, да ни се съобщи на колко и по кой член от ЗЗД през 1925 година е бил осъден Гео Милев за издадената от него поема „Септември“ и влязла ли е присъдата в законна сила.

По сведения лицето Гео Милев, син на Мильо и Анастасия Касабови от гр. Стара Загора, е бил осъден на 14. V. 1925 год. от Софийския окръжен съд на 1 година затвор.

Началник на отдела (п) Луков
Началник Бюро преса (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 2990, л. 3.

18

Царството

Столичния полицейски комендант
Окръжните полицейски инспектори
Околийските началници

Спрете разпространението на романа „Споржилов“ от Георги Караславов.
Заповед 23187, 14. VIII. 1931.

Началник Бюро преса (п) не се чете

МВРНЗ

Дирекция на полицията

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 3005, л. 5

19

№ 23208
15. VIII. 1931

До господин
Прокурора при Соф. окр. съд
Тук

Дирекция на полицията намира данни за престъпление по чл. 19 във връзка с чл. 1 от ЗЗД в репортажния роман „Споржилов“ от Георги Караславов, поради което даде нареждане до полицейските органи да спрат разпространението му. Горното Ви се съобщава, Господин Прокуроре, за по-нататъшно ваше разпореждане.

Приложение: 1 екз. от романа „Споржилов“

Началник на отдела (п) Луков
Началник Бюро преса (п) не се чете

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 3005, л. 6.

20

Царството

Столичния полицейски комендант
Окръжните полицейски инспектори
Околийските началници

Спрете разпространението на... книгата „Изчадия адови“ от Карас. Заповед 26232 — 21. II. 1933 г.

Началник Бюро преса (п) не се чете

МВРНЗ

Дирекция на полицията

ЦДИА, фонд 370, оп. 2, арх. ед. 3023, л. 5.

(Останалата част от документите
ще се публикува в Известия на
Института за българска литература
при БАН)



СЛЕД ПЪРВИЯ ПРЕГЛЕД НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМА

(БЕЛЕЖКИ ПО НЯКОИ ДИСКУСИОННИ ВЪПРОСИ)¹

Паметта е първият, макар не най-довечният помощник на обобщението. Човек неволно се обръща най-напред към онова, което тя е отсяла, когато месец след завършката на първия национален преглед на българската драма и театър се помъчи да подреди наблюденията си. Без насилване паметта му припомня двете сполучливи драми на един писател, който не изненада никого, защото не се нуждаеше от признание, имената на двама поети, които спечелиха заслужено възторга на публиката, макар че представеното от тях не се побира в понятието „драма“, и опита на млад автор, името на когото научихме едва от програмата и запазихме като една от най-хубавите надежди на днешната ни драматургия. Разбира се, паметта не пощадява несполуките. Тя ни връща предупредително и към идейно-художествения провал, за който партийният печат своевременно би тревога. Ала общо взето в съзнанието остават обнадеждаващи впечатления — националният ни театър се сдобил с много нови пиеси, като даде основания на очакванията ни, че скоро между тях ще бъдат много и хубавите пиеси. И нима трябва да се иска повече след първия сезон, през който българската драма си извоюва законната половина от театралния репертоар?!

В тази статия бих искал да поставя няколко въпроса, а навярно ще е по-точно, ако кажа: да отбележа няколко въпроса, които прегледът постави. В печата вече се появила може би не съвсем достатъчно, но все пак не малко на брой рецензии за една или друга постановка. Интервютата дадоха възможност на драматическите писатели да споделят предварително със зрителите какви творчески намерения са ги довели на сцената. Прегледът се съпровождаше от устно обсъждане, което се ползуваше с доста голяма известност в средстоличната културна общественост и то не само заради отделните словесни схватки между участниците. Освен оценката на постигнатото и несполученото, прегледът по-

стави в дневния ред още една точка — за най-близките изгледи пред днешната ни драма. Мнозина проявиха безпокойство във връзка с отделни творби, които дори самите те смятаха за известен успех. Жанровата неопределеност, недостигът на историческа конкретност, дежурният въпрос за традиция и новаторство и пр. бяха разтълкувани по твърде различен начин от редица критици и автори на пиеси. И това бе сякаш в реда на нещата. Същинските изводи от прегледа не можеха да бъдат направени, докато той се провеждаше; те няма да бъдат завършени дори с наградите, които ще се раздадат на есен. Тях ще узнаем едва при следващите прегледи, когато някои от очакванията ни се сбъднат, а други бъдат измамени. А до тогава? Остава най-тежката и най-полезната грижа на драматургичната критика — да не занемарява въпросите, които вече се поставиха, да набелязва изводите, които не тя, а драматическите писатели ще направят. Най-сигурна подкрепа критиката ще намери в едно средство — дискусията. Когато публично се оспорват оценките дори за отделна пиеса, обсъждането неусетно преминава върху някои по-основни въпроси на днешната ни драматургия, която се намира в такъв стадий, че всяко — положително дори — насърчение става пример. Разбира се, няма защо да се боим от примерите, но непогасен дълг на театралната и драматургичната ни критика е да не разсейва вниманието си по един или друг предпочитан пример, а да го задържа върху възловите и някои по-частни въпроси, които първият преглед на националната драма и театър остави открити. Иначе казано, това е задължението ѝ да не отлага дискусията до организирането на втори преглед. . .

Настоящата статия зачеква отделни въпроси, които навярно не са между най-съществените, но могат да намерят място в предстоящите спорове около състоянието и пътищата на днешната ни драма. Това ме

¹ В следващата книжка на „Литературна мисъл“ ще бъде поместена статия, в която се застъпват други гледища по повдигнатите въпроси. Редакцията би дала с готовност място и на още статии и изказвания.

окуражава да ги споделя с читателя, макар че нито един от тях няма да бъде разгледан с нужната изчерпателност. . .

1. ДРАМАТУРГИЧНАТА ТЕМА И ИСТОРИЧЕСКОТО СЪБИТИЕ

Навремето Лесинг предвиждаше, че техническото усъвършенстване на сцената ще уголеми затрудненията пред драматическата поезия. Днес обаче не би могло да се оправдае предвиждането на стария хамбургски теоретик. Свидетели сме как на сцената се менят бързо разноцветните прожекторни ивици; от години вече не ни учудва намесата на кинематоскопа и магнетофона в театъра; с изключение на един, по време на прегледа нямаше спектакъл, лишен от емоционалната примамка на музикалния съпровод; декорът не се похлупва с таван, а гърмежите станаха толкова обикновена прибавка към сценичната „атмосфера“, че не сепват публиката. . . Ала въпреки Лесинг — това не увеличи трудностите пред драматическите писатели. Напротив — мнозина от тях се почувстваха просто облекчени. Без всякакво двоумение зрителят си дава сметка, че постановката на „От ума си тегли“ не би намалила значително емоционалността си, ако ѝ се отнемат удобствата на модерната сцена, докато „Незабравими дни“ от Лозан Стрелков или „Паметник“ от Тодор Генов биха подбили поне три четвърти от въздействието си, ако се лишаха от усложливостта на музиката и светлинните ефекти, за да не изброявам всички признаци на усъвършенстваната сцена. Но нима някой може да смята за недостатък стремежа на днешния драматически автор да се възползува от техническите предимства на сцената? Едва ли. Няма нищо лошо в това, че драмата предварително се пригажда към възможностите, които съвременният ней театър притежава. Става обаче дума за друго: не бива все пак да заобикаляме обстоятелството, че в някои спектакли, които припомнят важни, сами по себе си вълнуващи събития, делът на драматурга не е по-голям, сравнен със заслугата на режисьор, композитор и заведущ осветлението.

Дължа пред читателите малка уговорка. Не смятам, че трябва да се отхвърлят с лека ръка литературните произведения, които макар и да нямат особени художествено-драматургични достоинства, могат със старанието на режисьора да се превърнат в спектакъл, вълнуващ не толкова с драматургичността си, колкото с репортажно-илюстративното припомняне на важно, драматично в широкия смисъл на думата събитие (примерно софийската постановка на „Незабравими дни“, играната преди години пиеса „Лайпциг 33-та“ и др.). Подобни —

нека ми бъде позволен изрази — „репортажни“ пиеси имат място особено днес, когато все още драматургията ни не се е издължила пред нашата недалечна революционна история. Често те оказват забележим емоционален ефект върху публиката, съдействуват за нейното нравствено-политическо възпитание. Ето защо ми се струва, че разбирам искрените подбуди на Сл. Васев, Мицо Андонов и други театрали, които посрещнаха изключително възторжено постановката на „Незабравими дни“. Последната творба на Стрелков е според мен един от най-характерните примери за „репортажна пиеса“ и трябва да бъде преценявана като представител на този междинен литературно-публицистичен жанр. Не бих могъл да се присъединя към мнението на споменатите наши театрални критици, които виждат в „Незабравими дни“ сериозен драматургичен успех. Нека приемаме и дори насърчаваме подобни творби, но защо трябва да забравяме, че драматургията е особен род изкуство, който от столетия насам е доказал своите специфични предимства?!

Убеден съм, че желанието да се изтъкват пиеси като „Незабравими дни“, като им се приписват драматургични достоинства, би довело до несполучливи резултати. Неотдавна Мицо Андонов писа в „Литературен фронт“ (бр. 25 от т. г.): „Може да се каже, че като драматург Стрелков има самостоятелен стил и техника. Той не търси драмата в човешките души, тревожния сблъсък на конфликтни сили в тях. Характерите в неговите драми — и по-точно характерите на неговите основни, главни герои не се раждат и развиват пред нас в колизиите на едни вътрешни преживявания. Той не цели да ни покаже вътрешното развитие на съдържанието на отделните образи. Центърът и драматургическата (?) сила в неговите драми е в действието, в динамиката на събитията и отношенията. . .“ По-нататък Андонов увещава читателите си, че все пак героите на Стрелков „живеят и много от тях имат богат вътрешен живот“, само че. . . „до нас той не достига като „аналитично изобразяване на човешката психика“, а като факт, като събитие, пречупено през душата и съзнанието на един вече оформен герой, на един вече оформен характер“.

Критикът, който не от вчера се занимава с театър, вероятно е съзнавал, че с подобно твърдение за „драматургическата сила“ на пиеси, които не се занимават с „драмата в човешките души, тревожния сблъсък на конфликтни сили в тях“, се опълчва срещу хилядолетната практика и теория на драматургията. Но това не е

осъдително, тъй като всяко новаторство видоизменя нещо отколе установено. Странното е друго — че опитният театрал Андонов не е разбрал колко охотно към неговото определение ще се присламчат всички пиеси, които доскоро критикувахме за схематизъм! Та нали всеки от авторите им ни „съобщаваше“, че героите му имали „богат вътрешен живот“, който са „носили и изстраждали дълбоко“, само че... той „не достигаше до нас като „аналитично изобразяване на човешката психика“, а като факт, като събитие...“?! Защо се е получило така в статията на Андонов?

Репортажно-иллюстративните пиеси не са новост в театъра. Но в наше време те са особено облагодетелствувани тъкмо от техническото усъвършенствуване на сцената. Те в известен, макар и доста ограничен смисъл се „приближават“ до събитието, увеличават иллюстративността си и по такъв начин — от една страна, улесняват писателя, а от друга — предизвикват въодушевление сред публиката. Тяхната въздействена сила зависи не от противоречивото развитие на характерите или от „съучастието“ на зрителя в разрешаване на някакъв нравствено-психологически въпрос, а от пригодеността на интригата, на „сюжета“ към удобствата на сцената. В рецензията си за „Незабравими дни“ Славчо Васев например на четири места се възхищава от последната картина (при Орлов мост). Ала достатъчно е да се прелисти литературният текст, за да се види, че това, което особено се е понавило на критика, е заслуга предимно на усъвършенствуваната сцена. Не е коствало много съобразителност на писателя да постави героите си на Орлов мост в очакване на танковата колона. Лаконичните реплики от рода на: „Стой! Парола.“ Или: „Аз имам свои сметки с буржоазията“, „Не мисля да умирам у дома“, „Без парола и себе си не познавам“ и т. н. добиват емоционална стойност само при условие, че сцената е изпълнена щедро с изобразителни, светлинни и шумови ефекти, т. е. — че е приближена иллюстративно до една „действителна“ обстановка. Както вече споменах, доколкото и подобни сценични решения постигат емоционален досег със съзнанието на зрителя, като възкресяват вълнуващи епизоди от най-близката история на народните борби, било и несправедливо, и не съвсем полезно да се оспорват правата им в днешния театър. Ала още по-несправедливо и несполучливо е всяко намерение да се превеличат възможностите на иллюстративно-репортажните пиеси за сметка на същинската драматургия, всеки опит да се прокара гратис като „достойнство“ тъкмо жанровата им ограниченост (това, че ли-

тературният текст има не по-голяма заслуга за „атмосферата“ в залата, отколкото иллюстративно-техническите средства на сцената; че вълнението на зрителя идва не толкова по пътя на художественото обобщение, колкото по репродуцивен начин — като се възстановят отделни напрегнати епизоди от историческото събитие; най-сетне, че характерите се вмъкват до голяма степен „наготово“, а не се извайват пред очите на зрителя, с участието на собственото му въображение). Такива намерения и опити биха увредили най-вече на изискателността към същинската драматургия; с тях бихме заплатили твърде висока цена, за да изтъкнем една или друга репортажна пиеса — бихме обезличили понятието си за драматургичност.

Драматургията не включва всеки диалогичен текст, който може да бъде поставен на сцена. Тя не всякога се покрива и с това, което обикновено наричаме драматизъм в сценичните постъпки на героите. Преддеветосептемврийската нощ в дома на Караделов е наситена наистина с драматизъм; публиката следи не без напрежение ареста на офицерите, бягството на генерал Сърбезов, приемането на съdboносната телеграма от Москва. Някои отделни епизоди затрогват с историческата си правдоподобност. Но достатъчно ли е това, за да се радваме на действително драматургично постижение? Няма ли в такъв случай задачата за художествено-драматургично пресъздаване на най-великата страница от българската история — началото на социалистическата ни революция — да се модифицира в задача за създаване на своеобразни полудокументални репортажи в диалогична форма, пригодени за сценична постановка? За жалост или радост, драмата — най-трудният вид на словесното изкуство — не се задоволява с драматичното напрежение на епизода; нейните възможности са много по-големи от репортажно-иллюстративното припомняне на вълнуващи исторически събития. Тя предполага специфично „откривателство“ на такива човешки проблеми, тежнения, които не само показват и припомнят нещо на зрителя, но и подлагат на особено, неочаквано и непринудено „изпитание“ неговото светоотношение. Как драмата пресъздава историческото събитие?

Теорията е грешила винаги, когато заради един похват е пренебрегвала останалите. Бертолт Брехт написа драматургична хроника („Страхът и нищетата на Третия райх“) — всъщност наниз от множество едноактни драми, чрез които напикна в преживяванията и трагичната участ на хора от най-различни социални прослойки; Константин Тренъв насочи поглед към трагичната любов на съпругата

на поручик Яровой. И двамата майстори на социалистическо-реалистическата драма обаче обгърнаха същината и пресъздадоха атмосферата не дори на отделно събитие, а на цяла епоха. Между похватите на двамата писатели има видима разлика; между творбите им — твърде голямо сходство. И то се открива на първо място в идейно-художествените позиции, от които са „превзели“ своята драматургична тема. Но какво представлява темата? Не съвпада ли тя с онзи къс от живота, който драматургът преработва, за да съживи повторно между трите стени на сцената? Въпросът сигурно изглежда елементарен. Но има ли поне едно увлечение на театралната и литературната критика, което да не е оцелявало елементарните представи за художественото творчество?! А своеобразието на драматургията започва тъкмо от подбора на темата, който писателят прави съобразно функцията на своето изкуство и принципите на метода си.

Колкото и да е усъвършенствуванa, сцената няма да стане най-подходящото място за илюстративно възобновяване на исторически случки и събития. Наистина, декорът на Каракашев ще изправи пред погледа ни Витоша много по-осезателно, отколкото най-сполучливото сравнение на репортажиста; пиротехниката ще ни позволи да „чуем“ намесата на полицията в демонстрацията, докато репортажът ще се задоволи с изречението: „Чуха се гърмежи“. И все пак литературата, която иска да засели героите си на сцената, ще не ще ги ограничава в пространството — няколко крачки по дължина и ширина. Времетраенето и последователността на действието се регулират от антракта — през него бързо протичат денонощия и години; при спусната завеса героите трябва да изживеят всичко онова, което не е наложително да изживяват на сцената. Това нарушава сериозно илюстративната живост на събитията. Ала недостатъкът на сцената е същевременно предимство на драмата. По необходимост тя съсредоточава вниманието си не към външната страна на променливите обстоятелства, а към вътрешното им възприемане и преосмисляне, към психичните мотиви за самоопределението на характера. Разбира се, това не значи, че драмата е податлива само на изострен психологизъм. Добре са известни опитите на Брехт и неговите ученици да възстановят правата на сцената в театъра. Но и тези опити, които се извършват в рамките на драматургията, се основават не върху външното, илюстративно „снимане“ на събития и случки, а върху вътрешното движение в характерите, върху противоречивите нравствено-психически мотиви за куража на питие-продавката от Тридесетгодишната война

— майка Анна Фирлинг или за страхливостта на „бившия“ учен Галилео от Пиза. Драматургичното сътълкновение на характерите, което се подбужда от събитията, за да стане тяхно вътрешно съдържание, е по начало несъвместимо с препоръката на Мицо Андонов за въвеждане на „вече оформени“ герои, оставили в миналото или зад кулисите „тревожния сблъсък на конфликтните сили в тях“. Дори когато открие дълго търсения прототип, съдържащ наготово всички черти на бъдещия сценичен герой, драматургът не би могъл да си послужи с него като с литературен полуфабрикат, който е достатъчно да бъде въведен на сцената и да му се намери място в събитието, за да стане драматургичен характер. Преди всичко драматургът „създава“ характерите си, като ги свързва с художествената тема.

В „Незабравими дни“ се загатва не на едно място за вътрешното отношение на участниците към народното въстание. Не е съвсем вярно, че всички герои са предварително „оформени“ за изпитанията, които ги чакат. До известна степен майор Лесев самоопределя поведението си на сцената, макар в разговора с Васко да проличава, че той е изживял предварително драмата си (още при засадата на партизаните). Проява на вътрешно, дори интимно напрежение е откритието на Ирина, че Лена и Васко се обичат. Най-сетне старият телеграфопощенец Бъчваров, макар в монолога си срещу караделовския род да датира отдавна привързаността си към работническото движение, тъкмо на сцената преживява идейно-политическото си преграждане. За многото човешки драми ни говори и четецът. Писателят е вмъкнал и спомените (в разговорите между Белов и Виктор), среща пред зрителите Белов с неговия невръстен син, което му дава възможност да намекне за „личния“ живот на професионалния революционер. . . Вгледаме ли се по-внимателно в пиесата на Стрелков обаче, ще забележим, че споменатите епизоди са именно „вмъкнати“ във фабулата по съвсем същите съображения, поради които гласът на четеца ни внушава колко много драми, колко различни човешки съдби са се преплели през тези незабравими дни. Писателят е могъл да намали или увеличи броя и времетраенето на подобни епизоди, да разшири или съкрати текста на четеца. Той и режисьорът е трябвало да уточняват предпочитанията си, като се ръководят не от вътрешната логика на колизията, а от моментния ефект върху публиката. Впрочем Сл. Васев правилно забеляза, че колизията в пиесата „Незабравими дни“ не е конкретизирана, а „извират от съдбовен за нашата страна момент: кой —

кого!“, с други думи — взета е в най-общ исторически план. Останалото е направено за пълнота на илюстрацията. Четецът говори за личните драми или Белов се приближава до прозореца, за да наблюдава играта на децата, между които е неговият непознал бащината ласка син — това са минутни отклонения, които увеличават емоционалното напрежение в залата, макар да не са неизбежни при разгръщане на сценичното действие. Съвсем справедливо е да се подчертае, че в пиесата на Лозан Стрелков човешките съдби и драми, загатнати в текста, произнесен по високоговорителя или в отделни странични епизоди, фигурират не като дилема пред „сърцето и ума“ на зрителя, а като приамващ илюстративен материал — нещо като ония допълнителни малки предмети, с които художникът запълва пространството между изобразения модел и рамката на картината. Според мен, това е недвусмислено доказателство за отсъствието на драматургичната тема в „Незабравими дни“.

Специфичната художествена тема в драмата предполага откритието на такъв въпрос или на връзка от въпроси, които, от една страна, ще разкрият „вътрешното“ („съкровено“) отношение на характерите към действителността, а от друга — ще ги раздвижат, ще ги поставят пред особено изпитание; иначе казано — ще ги заставят по време на дву- или тричасовия им сценичен живот да се самоопределят, след като са преминали през някакво душевно сътресение. Трябва особено да се наблегне тъкмо на душевното изпитание, тъй като чрез него драмата постига „катаритичното“ си въздействие — колкото по-дълбоко сътресението на драматургичните характери засяга определен нравствено-психологически въпрос, повдигнат от историческото събитие, толкова по-уверено зрителят преосмисля събитието и извисява погледа си към заобикалящата го действителност. Разбира се, дори в най-общ план преломният исторически момент вече подсказва множество човешки драми. Но именно „подсказва“, подобно на говорителя от „Незабравими дни“. На драматурга се пада тежкото задължение да открие някакъв определен житейски аспект на драматичното сътресение, да го свърже с конкретни въпроси, чрез които ще „семе“ психическа анамнеза на времето. Само така историческото събитие ще бъде овладяно и осмислено драматургически, независимо колко са гърмежите и дали сценичният декор и светлинните ефекти оприличават Орлов мост.

Тук на няколко пъти се спомена, че драматургичната тема предполага поставянето на един или няколко въпроса, свър-

зани с човешката „орисия“ при определени исторически обстоятелства. Очевидно, никоя критическа статия не би дръзнала да изброява нравствено-психичните въпроси, които Деветосептемврийското народно въстание или друго вълнуващо историческо събитие предлага на драматургията. Та това е необятният простор, в който се проявява същинското новаторство на писателя, откривателството в неговото творчество. А пък когато се превърнат в драматургическа тема, въпросите не току така лесно се „превеждат“ на езика на критическата статия. Важното е, че същинската драматургия започва първом с долавянето на някакъв въпрос на човешкото светоотношение, който историческите обстоятелства са породили и чрез него разкрива съдържанието, общественото значение на случки и събития. И това е свързано със същинското предназначение на драмата. Зрителят съпреживява събитието не защото то е повторено илюстративно, а защото пред него е изникнала нравствена или психическа дилема, защото той трябва да „решава“ заедно със сценичния характер, трябва — с незабележимата помощ на драматурга — да „преценява“ пряко и непринудено смисъла на една или друга постъпка. Липсва ли дилемата на човешкото светоотношение, зрителят ще остане заинтригован само от външното (ще успеят ли въстаниците да арестуват хората на ген. Сербезов? Кога? Ще дойде ли навреме бригадата на майор Лесев? и т. н.). При илюстративните пиеси публиката също „преценява“, но пак външното, случката (примерно прехвърля в ума си едни или други съображения дали е било уместно авторът на пиесата да прави малкия Антон куриер и пр.). Няма никакво съмнение обаче, че истинската възпитателна роля на драматичното изкуство предполага не толкова външната заинтригованост на зрителя, колкото едно по-трайно „обезпокояване“ на неговото съкровено отношение към света.

Драматургичната тема (дилемата на човешкото светоотношение) дава възможност да се пресъздаде атмосферата на историческото събитие, същината и величието му, дори когато писателят не въвежда на сцената повече от двама-трима участници в съпротивата. Без тази драматургична дилема трудно бихме си представили правдивостта на характерите и когато са взети наготово от живота. Темата „ограничава“ до известна степен автора. Той не може своеволно да удължава и намалява времетраенето на драмата, нито пък да издебва момента, в който трябва да подсили емоционалния ефект върху зрителя с вмъкване на епизоди от „личния“ живот на героите (спомени, срещи със семейството, разкази за любимата и т. н.).

както това става твърде често при илюстративните пиеси. Драматургичната тема налага на творбата строга последователност, която тутакси изключва от действието всякакви странични емоционални ефекти. Когато за първи път човек гледа постановката на „Блокада“ от Камен Зидаров веднага се запитва дали не е излишно или с какво не е излишно второто действие. При това „доводът“ е веднага приготвен: в къщата на бай Васил се заплита драмата на двамата му сина — Никола и Сребрьо. Никола преди е лежал в затвора за комунистическа дейност. Слезналият от партизанския отряд главен герой — Деян Карадимов — го нарича дори свой кръстник в комунизма. Но ето че когато партията го призовава, Никола — напласен, свит в черупката си — отказва, при все че кметът го е мобилизирал да води жандармеристите по следите на отряда. Малодушието му повлича и помалкия брат. Какво го чака? Как ще постъпи? — Зидаров не е имал нито възможност, нито намерение да доведе до край драмата, която загатва в одаята на Карагюлевата къща. Защо не се е отказал от второто действие? Не е ли отежнил така произведението си? След малко ще повторим тези въпроси. Сега е нужно да отбележим, че те възникват пред зрителя, защото в първия момент се добива впечатление за известно отклоняване на второто действие от драматургичната тема. Ако авторът на „Незабравими дни“ или на друга репортажна пиеса би вмъкнал подобна картина, това едва ли щеше да събуди аналогични въпроси, стига да има фабулна връзка с останалите картини. Илюстративно-репортажният жанр разполага с несравнимо по-голяма свобода при подбора на епизодите, без това да означава, че относителната композиционна ограниченост на драмата е недостатък. Дилемата на човешкото светоотношение, която драматургът е избрал, налага наистина на фабулата известна рамка, ала така предполага вглъбяването на художественото познание.

Целта на настоящата статия не е да градира успехите на нашите писатели, участвували в прегледа. Това обаче не пречи да се подчертае: „Блокада“ има поне едно предимство пред „Незабравими дни“ — че е в същинския смисъл на думата драматургична творба. У мнозина новото произведение на Камен Зидаров ще предизвика възражения. Тъй наречената „социалпсихология“ би могла да предяви твърде строги изисквания към неговата тема. Пък и обикновеният зрител се запитва: достатъчно убедителен психически мотив ли е несподелената любов за такива тежки престъпления, каквито затрупаха съвестта на бившия Деянов приятел от

детинство Асен Станулов? Излишно е да пресягаме към подробностите. Какъвто и спор да подемем, каквито и упреци да сме приготвили за писателя, надали някой от нас може да пренебрегне драматургичното в творбата на Камен Зидаров, неговия дръзновен опит да открие в живота и разкрие пред зрителя една особена дилема на човешкото светоотношение, чрез която в часовете на изпитание се раждат и подвигът, и подлостта.

Естествено, най-близкото оправдание за престъпленията е „отчаянието“. Зрителят не се учудва, че когато Деян в последното действие запитва Станулов: „Кой дявол те тласна в редовете на убийците? Кой ти внуши, че друг път за тебе няма?“ е присрещнат с отговора: „Ти... Само ти!“

„Станулов. Ние бяхме с тебе другари от деца, обичахме се. Тогава нищо не ни делеше. По-късно бяхме съученици и макар че аз бях богатият, а ти... бедният — ти беше първият ученик, а аз — последният. Преследван, гонен, изключван, ти завърши университета, а аз едва се измъкнах от френския колеж с тройка. По-късно ние двамата се влюбихме в една жена, но тя обичаше само тебе. Направих всичко да я спечеля, но тя ме отхвърли... заради тебе. Навсякъде ти се изпречваше на пътя ми.

Деян. Това е много малко, за да...“
...Следват признанията на Станулов — полицейският доносчик, физическия убиец на най-близките на своя някогашен приятел. В устата му озлоблението срещу Деян, който винаги се е изпречвал на пътя му, прозвучава наистина като „мотив“ за престъпленията. В думите на Асен Станулов още гори жаждата за отмъщение. В затворническия костюм тази жажда става нетърпимо мъчителна. И затова една от следващите му реплики в четвърто действие, която смайва с нелогичността си, би могла да се приеме като твърде правдив израз на психичното му състояние, дори ако драматургът не е влагал в нея такъв смисъл:

Деян още не знае съдбата на детето си. Той се надява да изтръгне нещо от двамата. Станулов не само предусеща, а е уверен в любовта на Мана към Деян. Пред позорната си смърт той лесно си представя тяхното бъдеще. За раздялата им, която е станала по негова принуда, казва: „Тук, струва ми се, успях, но... съвсем малко“. Въпреки, а може би тъкмо поради съзнанието за собствената си обреченост и отчайващата увереност в щастието на Мана и Деян, срещу което се е борил с цената на толкова престъпления, Станулов излива злобата си.

„Деян. Значи ти не си доволен от ударите, които си ми нанесъл?“

Станулов. Доволен съм само от едно, че с твоята смърт свършва (раз. м. — А. Н.) твойт род и твоята кръв... А аз, макар и в гроба, ще бъда щастлив: тук остава мойта кръв! Моят син ще диша този въздух и ще се наслаждава от божия свят... И аз ще живея за дълго чрез него... Страшно е да знаеш, че с твоята смърт... всичко свършва“.

Разбира се, искало се е да настъпи мъничко нервно успокоение на сцената, за да проумее Станулов, че тъкмо това е мнимо отмъщение и от него трябва да бъде най-малко доволен. Но финалната сцена на „Блокада“ е напрегната и цитираната реплика на Станулов може да се приеме като един от тласъците на напрежението. Четвъртото (последното) действие е свързано с ярката драматургична дилема, макар че съдържа и някои досадни несъобразности.

Зрителят лесно ще се съгласи или поне няма да се изненада от обстоятелството, че пред себе си Станулов намира „оправдание“ за престъпленията в озлобеността си срещу Деян, която напират отколе в душата му. Ала в първото действие (сватбата на Деян с Елка), тъкмо когато Асен Станулов има основание да злорадствува за огорчението на Мана и да подхранва надеждата за спечелване на нейните чувства, на зрителя става ясно, че той подготвя смъртна засада на приятеля си от детинство. Само несподеляната любов на Асен ли е противопоставила двамата мъже? Естествено, не. Още в първите минути на сценичното действие Зидаров изпраща вестта за успешната акция на партизанския отряд; при сватбената суетня на двете стари жени натежава тревогата на времето. Зрителят схваща, че и болезнената любов на Мана, и грубата заплашителност, която издава несигурността на Асен, и неговото твърде жестоко отмъщение, имат много по-дълбоки корени, отколкото накърненото дребно честолюбие. Животът е нарушил спокойствието, което е царувало по уличките на малкия провинциален град, и е изправило хората пред дилемата на престъплението и подвига. В драмата мотивите за постъпките на героите не се нуждаят от обширни пояснения. Достатъчно е зрителят да се досети за тях. Не е станало нужно Зидаров да насилва героите си към повече откровеност, за да се долови, че Станулов е бил наистина в „безизходица“, но не само и не толкова заради несподеляната любов на Мана и житейските „успехи“ на преследвания от полицията негов приятел, а поради обречеността на светоотношението му, поради онази отначало недолговима нравствено-психична межда, която впоследствие се превръща в непреодолимата пропаст на класовата вражда, зинала

между двамата млади мъже, другарували от детинство. В това, че зрителят схваща драматургичната тема, без да е трябвало да му се натрапва, се корени успехът на Камен Зидаров.

Не е ли могло Станулов да не бъде толкова престъпен? Ръководим от злобата си, не можеше ли да извърши отмъщението, без да се лишава от всякаква съвест? Поне любовта му към Мана не можеше ли да се прояви по-човечно? Защо не беше придружена от мъничко колебливост, която не само да го стъписа при появата на Мана в кметската къща, но и да го смути, когато пред очите ѝ откарва на смърт майката и сестричката на Деян? Разбира се, в живота враждата между Станулов и Деян е могла да вземе и такава, по-„омекотена“ насока. Като частен случай е наистина възможно. Но драматургът социалистически реалист не се подвежда от възможното. Той е длъжен да постави своята открита в живота дилема пред героите на драмата си и да ги застави да се самоопределят. Драматургичната тема не е профилактично средство против илюстративността, а основа на художествената правда. Не забравим ли това, ще разберем защо Зидаров не е могъл да „посмекчи“ коравосърдечieto на Асен Станулов, дори в любовния му копнеж по Мана. Драматургът е взел от най-напрегнатите дни на недалечната ни история нравствено-психичния въпрос, който подбужда хората да избират между престъплението и борбата. Изправен пред този въпрос, Станулов не е бивало и не е могъл да постъпи иначе. Достатъчно е да си представим какво би се получило на сцената, ако жандармерийският офицер започнеше да изживява гърчовете на съвестта или да се колебае пред престъплението. Тогава драмата би изменила тъкмо на същинската си драматургична тема, би станала най-обикновена съзливна пиеса по триъгълника: „обича я — не го обича, обича другия, но измамата го е заслепила и той не ѝ вярва“; с две думи — би загубила историческата си правдивост. Виждаме, че там, където липсва илюстративно отношение към вълнуващите събития, атмосферата и величието на епохата се пресъздават чрез драматургичната тема и самоопределението (вътрешното развитие) на характерите, което тя предлага. Нима някой ще сметне, че е затворен, изолиран от обществената буря „триъгълникът“ Деян — Мана — Станулов? Или ще намери, че историческото събитие е станало „фон“, защото не са илюстрирани неговите по-централни епизоди? Едва ли. Само на някакво съвсем отчуждено от художествената образност съзнание би прилягало да мисли, че изпитанието на характерите в драми като „Блокада“ се

извършва в стаите, при внезапните срещи и разгорените диалози, а не по разтревожените улици на градове и села, по партизанските пътеки. Да „вкара“ историческата истина между трите стени на сцената, да накара зрителят да съприживее събитията, като „разрешава“ по новому поставен въпрос на човешкото отношение към света — ето смисълът на драматургичната тема.

Сега на всички ни се иска близките години да донесат драми за българското революционно движение, които да надминават „Блокада“ на Камен Зидаров. А може би след години ще ценим тази драма повече от днес или пък ще виждаме умножени нейните недостатъци. Трудно и излишно е сега да се пророкува. Животът на художествената творба носи чести изненади. Неотдавна преглеждах отзивите на Луначарски за широко известни произведения на съветската драматургия, които вече десетилетия не слизат от сцената. Наред с похвалните думи, Луначарски открива в тези драми някои неотстранени и до днес композиционни и други слабости, които отдавна отвикнахме да забелязваме. По-често се случва обратното — ставаме твърде взискателни към произведенията и ни дразни дори това, а понявга тъкмо това, което навремето им е спечелило успехът. Далеч от всякакво намерение да гадая бъдещето на „Блокада“, бих искал обаче да наблегна върху едно дълбоко свое убеждение: според мен, усилията на Камен Зидаров да се възползува от специфичните предимства на „драматургичното“, за да пресъздаде нравствено-психичната атмосфера на близките революционни дни, заслужават подкрепа без всякаква уговорка. Истината намира не-предубедения човек по много пътища. Драматургията избира свои, по които се чувства най-сигурна, и това при всички случаи е нейно предимство, от което е безсмислено да недоволствуваме.

Тъкмо с оглед на „драматургичното“ обаче е желателно Зидаров да избегне някои несъобразности, особено във финала на творбата си. Няма да изброявам случаите, като ремарката пред последната завеса (за слънчевия залез и радиопредаването с „Патетичната“ на Чайковски). Те са предмет на вкусови предпочитания и на споразумение между режисьор и автор. Има обаче два момента в четвъртото действие, които накърняват до известна степен драматургичната тема и психологичната правда в поведението на героите. Когато Станулов излива злобата си срещу Деян, той подхвърля: „У тебе има нещо от характерите на класическите герои — много си доверчив. И това много ми помагаше да те лъжа“.

Че мотивът за доверчивостта е намерил

място в драматургичното действие може да се сметне и психологически, и художествено оправдано. Но Зидаров явно е надхвърлил границите на нужното. Цялото поведение на Деян Карадимов в четвърто действие — след народната победа — продължава линията на тази вече странна „доверчивост“. Разговорът между двамата бивши приятели, които отдавна са се изправили един срещу друг като смъртни врагове, се води отначало при настъплението на още не напълно победения убиец (арестувания жандармерийски офицер Станулов) и доверчивите въпроси на несамоуверения победител Карадимов. Навярно Зидаров се е подвел от намерението да създаде и в последното действие изострен апогей — съобщението, че Мана е родила мъртво дете и че тъкмо смъртта на Станулов ще е най-страшната. („Страшно е да знаеш, че с твоята смърт... всичко свършва“). В експерименталната психология се е приемало навремето не без основание тъй нареченото правило на Арид-Шулц, че възможно най-голямата активност „организмите“ проявяват когато предусетят близката смърт. Станулов наистина е убедителен в настървението си срещу Деян. Но във въпросите, които Деян му отправя, се чувства до голяма степен психическа несъпротивоспособност, някаква като че ли готовност да се съгласи (и то — не привидно, а в действителност), че само несподелената любов на Мана е направила Станулов престъпник. Разбира се, отчаянието на Деян от неизвестната съдба на сина му, чувството, че Станулов ще му съобщи нещо, оправдава дори умолителните нотки в неговите реплики. Става обаче дума за друго: отчаянието не е бивало да се доведе до там, че зрителят да отнесе от последното действие впечатление като че ли Станулов само заради несподелената любов е извършил толкова престъпления, сякаш това е единствената причина за враждата между него и Деян. Подсилената доверчивост и несъпротивоспособността на Деян издигат прекалено много образа на жандармериста и което е особено важно — замъгляват главната драматургическа дилема, истинската основа на враждата между двамата бивши приятели, която пестеливо, но убедително е внушена от предишните картини.

Не споделям мнението, че Зидаров трябва да се откаже от второто действие (в къщата на Карагюлеви), макар да не е довел до край драмата на Никола и Сребро. Впрочем, справедливо е да се каже, че не е извел загатнатата драма само сценчно. Всъщност нейното разрешение е вече подсказано с последната реплика на Никола, с двоумението му дали да съобщи на нетърпеливия Деян за полицейската

акция. На Зидаров не е струвало много да остави още няколко минути на сцената партизанина, за да чуе това, което Никола се колебае да му съобщи. Но така би се подбила психологическата мотивираност на драмата, която синовете на стария септемвриец бай Васил Карагюлев предстои да изживеят. А зрителят може лесно да съобрази онова, което не е имало нужда да става на сцената. Но за какво е послужило второто действие? Не ли само за да се извести на публиката, че семейството на Деян е в кметската къща и че кметът му готви „клопка“? Дори само за това е оправдано едно действие. Но трябвало ли е да се отежнява то с нова драма — драмата на Карагюлевите синове? Смятам, че Зидаров е постъпил правилно, като е разкрил косвено още един от най-важните мотиви на основната тема — изпитанието, което може да направи и приятелите врагове. Сценичното неразрешаване на „допълнителната“ драма е напълно допустимо. Драматургът е бил длъжен преди всичко да изведе главните си характери. А тъкмо това той не е направил безупречно.

Психическата несъпротивоспособност на Деян Карадимов в разговора със Станулов (IV-то действие) предизвиква твърде тягостно усещане, което и при звуците на „оная част от „Патетичната“, в която човек се измъква от ноктите на съдбата“ (цит. по ремарката на Зидаров), не изоставя зрителя. И след отвеждането на победения (победен сякаш не толкова от Деян, колкото от външните събития) жандармерист, действието продължава като на задушница — настъпва някакво съзливо взаимно опрощение на Деян и Мана. (Тя: „Толкова кал има по мене, че... никой не може да ме очисти“, а преди малко е казала: „Ако това разбереш някога, „в с и ч к о“ ще ми простиш“?! Той: „Мана, аз разбирам, че трябва да те грабна на ръце или да падна на колене и целуна ръцете и краката ти...“, но всичко това е толкова малко, че аз се боя да не те оскърбя...“ и т. н.). И още нещо: от някои реплики на Деян и от лъха на цялото четвърто действие зрителят неволно добива впечатление, че партизанинът се е върнал в родния град не защото е победил и уверено ще се бори срещу трудностите в новия живот, а защото народната победа му е дала време да отдъхне и се предаде на вътрешните си терзания.

„Д е я н . . . Аз извърших грешки и престъпления, за които платих жестоко. Вие разбирате ли това? Аз убих жена си и сестра си. . . Превърнах майка си на жив труп. . .“ И това казва на физическия убиец на жена му и сестра му. Наистина в съзнанието на човека, който

знае цената на скъпите жертви, също настъпват моменти на угризение, на особена вътрешна потиснатост. Съвсем логично е тъкмо в момента на такова душевно напрежение Деян да се самообвинява, че не е направил всичко, за да спаси живота на близките си, че със слизането от балкана е отежнил още повече нерадостната им участ. Но, струва ми се, с известна непредпазливост драматургът е облагодетелствувал образа на престъпника, като преди него, в момента когато той търси облекчителни мотиви за престъпленията си, кара Деян да прави тежки изповеди: „Аз извърших грешки и престъпления(!). . . Аз убих жена си, сестра си. . .“

Според мен, на Зидаров предстои да промисли отново последното действие, за да завърши онова хубаво, дълбоко правдиво и ярко драматургично, което се съдържа в „Блокада“. И той сигурно ще го направи, защото разбира, че темите на социалистическата революция трябва да бъдат овладяни драматургично, че и най-сполучливите репортажни пиеси не могат да отменят тази задача.

Когато говорим за развитието на нашата драматургия и за нейните художествени възможности да обгърне вълнуващите революционни събития, трябва винаги да имаме предвид, че драмата (с подчертан епичен характер, увлечена по проблемите на „масовата психология“, или с предпочитание към дилемите на личния живот, разтърсен от голямото историческо събитие), макар да се ползува с особени сценични привилегии, не предлага единствената възможност за театрално отразяване на действителността. Привилегиите на литературния род драма произтичат от неговата пригоденост да поднесе по най-напрегнатия, най-действения начин въпросите на човешкото светоотношение, да ги „провери“ чрез сблъсъка на характерите. Но край драмата кръжат и някои други жанрове, от които споменахме репортажната или, както Луначарски се изразяваше, „публицистичната“ пиеса. Тя има в известен смисъл междинен характер, тъй като е извън терена на сценичната драматургия. Тя — и когато е написана нещо — трудно догонва художествената трайност на драмата, но с публицистичната си острота и с външната си действителност съперничи на един друг сценичен жанр, който условно започнаха да наричат „лирична пиеса“, а в единични случаи нейното съперничество се простира и до владенията на самата драматургия. Прегледът не ни остави без примери в този смисъл. Имам предвид отношението, което критиката засвидетелствува към „Незабравими дни“ и „Всяка есенна вечер“ от Иван Пейчев. Критиците приеха благосклонно и двете произведения, но

харесаха повече първото произведение, принадлежащо към „публицистичния“ жанр, бяха особено щедри и настойчиви в хубавите думи. Затова може би са се намесили и извънлитературни съображения. Но все пак нямаме основания да се усъмним в добронамереността на критиката и трябва да се попитаме: с какво „Незабравими дни“ натежа повече в критическите везни пред „Всяка есенна вечер“?

Пиесата на Иван Пейчев бе една от най-хубавите прояви на прегледа, но... именно с лиричната топлина на образите си. Без това „но“ навярно нямаше да се убедим още веднъж в поетичната дарба на нейния автор; с него обаче тя неизбежно разлагаше сянката на полусенки, тона — на полутонове. Постановите философствувания полицейски агент Богдан от „Всяка есенна вечер“ всред заговорниците в къщата на Караделов („Незабравими дни“). Той или трябва да мълчи, или — проговори ли — ще заприлича на смахнат интелегент. А в пиесата на Пейчев той тъкмо с интелегентското си празнословие, придружено от „ловките“ му полицейски хватки, припомня на зрителя смраданата атмосфера на времето. На повечето места във „Всяка есенна вечер“ настроението трябва да се долавя „зад“ хапливите афоризми. С жлъчни думи Андрей недоволствува от себе си, показва равнодушието си към другите и прикрива внезапно избликналото чувство на обич. Едно голямо дете, разглежено в мислите, но запазило непохабени най-топлите, най-крехките и същевременно най-силните свои чувства, Андрей започва да „открива“ света, чак след като се е разочаровал от него; започва да предусеща истинския смисъл на живота, едва когато е проникнал „философски“ в неговото „безсмислие“. Очевидно, авторът, създал този образ, не би могъл да го изправи пред всекиминутното дебнене между живота и смъртта, което се крие зад надутите комуникета и политически речи, без помощта на условното, на намека, на неочакваното поетическо сравнение. Това е неговият жанр. Труден — защото е немислим без художествено откритие. Още по-труден, когато поетът види героя си на високия синур между два непримирими свята, защото жанрът не разполага с лаконичните средства на публицистичната пиеса, не разполага с онези ненадейни изблици на въодушевление, които се предизвикват от грохота на танковата колона, залавянето на враговете и т. н. Мнозина нарекоха пиесата „Всяка есенна вечер“ лирична пиеса. Названието се нуждае може би от доуточнение, но във всеки случай пиесата на Иван Пейчев също не се побира в традиционното понятие „драма“, както

и пиесата на Лозан Стрелков. Но двете творби принадлежат към съвсем различни жанрове. В предстоящата дискусия за съвременната драма очевидно не бива да се изхожда само от личните предпочитания и преценки за авторите. Изниква въпросът за жанровете, съпътстващи драматургията и намерили радушно гостоприемство на днешната ни сцена. До този въпрос опира според мен и пристрастеността на неколцината критици, които писаха за „Незабравими дни“.

В предишните страници вече се подчерта, че публицистичните, репортажно-иллюстративните пиеси са лишени от предимствата на драматургичната тема. В тях главното е външният ефект. Ала тъкмо поради туй имат друго предимство — в тях всичко е плакатно ясно, няма „смесени“ цветове, контрастът между отрицателното и положителното бие веднага на очи. На зрителя всичко се поднася в категорична форма — завършено (или, ако използваме думите на Мицо Андонов — „вече оформено“). Публиката не може да бъде раздвоена и разколебана, а симпатиите ѝ — измамени. Когато героите са преминали през заблуждения, те на сцената ги изживяват „без остатък“; зрителят се интересува не от преживяванията им, а от самия „ход“ на събитието. Кой би казал какво мотивира най-вече смелото самоубийство на Андрей от „Всяка есенна вечер“ — неговата убеденост в комунистическата правда или повече жертвоготовността му за любимата? Не смятам, че втората подбуда хвърля сянка върху подвига му, но все пак пиесата на Пейчев предоставя на зрителя най-малко две предположения. А ето че Есев или който и да е друг „колеблив“ герой в пиеса от жанра на „Незабравими дни“ погазва бързо всякакви противоречия, втурва се „изяснен“ в събитието, защото грижата на писателя е да покаже как протичат нещата, а не как в о оставят след себе си в душата на човека. Яснотата и категоричността са жанровите предимства на публицистичните пиеси, сравнени с лиричните. С тях ще си обясним някои увлечения на критиката...

Във „Всяка есенна вечер“ също има „интрига“ и тя в някои отношения е по-занимателна от интригата на „Незабравими дни“. Ако особеното поетично настроение не беше грабнало зрителя още от първата картина, той навярно щеше да следи с по-голям интерес външното раздвижване на героите или, ако трябва да се каже по-точно — случката. Иван Пейчев се е помъчил тук-там да направи по-убедително „стечението на обстоятелствата“, при все че това е било изглежда най-малката му грижа. Наистина в последната картина Богдан казва, че не е предприел

досега арестуването на Ана, защото при внезапна обсада на къщата щял да предизвика самоубийството ѝ, а „от труповете не може да се узнае нищо“. Но дали това е приемлив мотив да прибегне към услугата на Андрей? Защо е трябвало да изпраща предварително Ванда, което в действителност съдържа голямата вероятност Ана да узнае стъпките на полицията? Писателят е могъл да разчита на моментното малодушие, обзело Андрей. Но трябвало ли е да разчита на него и опитният полицай? И каква в края на краищата е връзката между смъртта на Павел и разкриването на предателя? Не се ли загнездва у зрителя подозрението, че полицията сама подпомага разкриването? Иначе откъде Богдан знаеше за него? От бележката на Павел? Но ако полиците я бяха разшифровали, нали са могли да я унищожат или подправят? Защо не са направили това? За да заловят бъдещия убиец на предателя Кръстан? Но не е ли твърде необоснована увереността на Богдан, че като съобщи на Андрей часа и мястото на срещата си с Кръстан (и то — забележете — още преди инквизирането на Павел, преди да е сигурен в разкриването на предателя) по такъв начин ще докара нелегалните тъкмо пред кантората си? Тези и много други подобни въпроси зрителят щеше да си зададе, без да получи ясен отговор, ако авторът на пиесата не беше го вече покорил с особената емоционална атмосфера на творбата си. В една репортажна пиеса недоизяснеността на който и да е от тези въпроси е достатъчна, за да се предизвика сериозното недоволство на публиката. Ала в лирично-драматичната си творба Пейчев твърде свободно борави с „обстоятелствата“, „нагласява“ ги и от това художествената стойност на образите му не намалява чувствително.

Не е излишно да си припомним, че като продължи някои предишни изследвания върху драмата, Хегел дойде до откритието на своеобразно единство на лиричното и епичното в драматургичната творба. Ако епичното предполага обхващане на развитието на човешкия характер в неговата **зависимост** от историческите обстоятелства, то лиричното начало в драмата е свързано с подсилване на „самоизявата“ на героя, на „откровението“ му, което „заразява“ емоционално зрителя. Разбира се, от това драмата не престава да бъде специфичен художествен род, нито пък изисква някаква строга дозировка на двете „начала“. Твърде опростено би било да се смята, че социалистическата драматургия, която има особено важното задължение да обхване участието на човека в революционни исторически събития, дава превес на епичното. Това е допустимо и

желателно, то съществува в опитите на някои социалистически драматурзи и дава блестящи резултати, но като **частен** случай, като стилово направление, което не изчерпва възможностите на социалистическо-реалистическата драма. Същото трябва да се каже и за обратния случай — чувствителното надделяване на лиричното в някои произведения на драматургията. Към тях ли да отнесем творбата на Иван Пейчев? Но нали на една от предишните страници бе казано, че „Всяка есенна вечер“ не се покрива със същинското значение на понятието „драма“?

Според мен, когато наричаме творбата на Пейчев „лирична пиеса“, имаме предвид не само силната поетична струя в диалога, но и нещо друго — „Всяка есенна вечер“ е **тъй** да се каже **драматизирана лирика**. Тя съдържа драматичен „заряд“, в нея има дилема, която би могла да бъде разработена и **драматургично** в строгия смисъл на тази дума, но все пак Пейчев ни развълнува главно — за да не кажа единствено — като лирик. Ако въображението ни би спомогнало да „очисти“ диалога от неговата поетична образност, ако някой злочест литературен експерименталист му отнемеше това, което скучната научна проза нарича „лирична асоциация“, пиесата би се тутакси разпаднала. „Нагласеността“ на фабулата би била по-малката беда. По-важното е, че тогава нямаше да разберем душевното освобождаване на Андрей. Щяхме да имаме само нещо като небрежен ескиз за бъдеща драма, суров материал, който трябва сериозно да се „прекроява“ и обработва докато стане произведение на драматургията. Ала „Всяка есенна вечер“ е завършена творба, която по време на прегледа с право се нареди между най-хубавите постижения. И това е благодарение на лиричното ѝ обаяние, не на драматургичната, а на поетичната завършеност на нейните образи. Когато преди столетие тогавашните „млади“ се опълчваха срещу традиционната поетика, казваха: „Нека бъдат нарушени всички ваши правила, стига творбата да е хубава!“ Защо днес да не повторим: „Какво от туй, че „Всяка есенна вечер“ не попада в графата на драматургията? Нали е хубава творба, нали развълнува толкова много публиката!“ Естествено, констатацията, че пиесата на Ив. Пейчев бележи известно отклонение от родовите признаци на драматургията (в традиционния смисъл на тази дума) в никакъв случай не означава отказ от нейния жанр. Напротив — когато на сцената се е появило вълнуващо произведение, което не е обичайна драма с подсилена лирична струя, а по-скоро **на** низ от лирични образи с условна фабула и драматургически похвати, критиката е

длъжна да установи неговите жанрови предимства, дължна е дори да се попита дали в близкото бъдеще подобни творби не биха изтръгнали терен и от драматургията (та нали, според думите на Хегел, тя самата не е чужда на известно „лирично начало„?!).

„Всяка есенна вечер“ съдържа редица моменти (не можах да намеря подходяща дума — да се каже „епизоди“ е не съвсем точно), които и по отделно взето представляват ярко художествено произведение. Не е ли така с предсмъртния монолог на Павел?! Нека си припомним и срещата на Богдан с разкрития предател. Никой от нас не би дръзнал да поиска от автора нейното отстраняване, при все че тя е „вмъкната“ по не съвсем подходящ начин във фабулата на пиесата. Тази сцена е една от най-силните поетични присъди в българската литература срещу предателството. По-лесно бихме я оправдали като самостоятелен или допълнителен мотив за въвеждане на зрителя в страхотната атмосфера на времето. Тя е интересна и като опит — да прибегнем към услугата на аналогия — за „смяна на ритъма“. Лиричният патос, особеното емоционално обаяние на предсмъртния монолог на Павел в по-предишната картина, се сменя ненадейно от художествено-психологическия похват, наричан напоследък „отчуждаващ ефект“. Предателят Кръстан се гърчи на сцената в предсмъртен ужас, макар вече да е „умъртвяван“ стократно от привиденията на страха. Психическа развалина, той трябва да извърши последното си предателство, като стане мишена на куршумите, които ще издадат един боец на революцията. В неговите реплики, в хистеричния му монолог за предателството проблесват и срамът, и погнусата от себе си. Ала това не е гласът на съвестта. То е далечно ехо на самообвиненията, придизвикани от всекиминутния страх, от ужаса пред непредотвратимото. Пейчев не е раздвоил, а е удвоил презрението на зрителя, което трябва да осъди и господаря на предателя. Застанал на сцената невъзмутим, с хищническа удовлетвореност от предсмъртните гърчове на жертвата, образът на Богдан изведнъж открива на зрителя истината, че изтънените обноски дават подслон и на най-черните души, че палачът може да се крие не само под изгладения костюм, но и под глечта на заучената мъдрост.

Отчуждаващата сила на тази сцена засяга, въпреки афористичния характер на повечето реплики, по-малко разсъдъчното, отколкото емоционалното отношение на зрителя. И това е един от отличителните белези на авторовия поетичен стил. Множеството от съвременните творби, които възприеха афоризма като обик-

новен диалогичен изказ, наложиха в една или друга степен сценичния интелектуализъм. А у Пейчев размяната на афоризми между героите достига до съзнанието на зрителя предимно по емоционален път, чрез някакво особено предущане на техните действителни преживявания и на авторовата естетическа присъда. Това проличава още по-ясно при разрешаване на главния художествен проблем във „Всяка есенна вечер“ — емоционалното пробуждане на Андрей.

Всъщност Андрей участва пряко в една драматична ситуация — финала на картината. Мигновеното колебание преди да даде съгласието си за приютяване на конспираторката е само подсещане за себичността, която са му втъпили четирите стени на стаята и упражняването на остроумие с „приятели“. Струва ми се, че развитието на този характер — централен за пиесата — не се извършва чрез конфликт, а чрез ускорено, противоречиво в широк смисъл откриване и изживяване на собствените заблуждения. Той излиза на сцената като случаен свидетел на явката и остава до разговора с Богдан (последната картина) свидетел на борбата. Бурната сцена и трагичният финал показват, че честният човек, още повече когато е надживял натрапената от самотата мизантропия, когато в сърцето му преливат най-чистите човешки чувства, не може да предпочете позорния живот пред смъртта. Но колкото напрегнат и вълнуващ да е финалът на „Всяка есенна вечер“, той не разкрива вътрешен конфликт у Андрей. Героят прави своя избор още във втората картина — във финалната само осъзнава неговия истински смисъл. Събитията преминават край Андрей, смущават мислите му, той по собствен избор ги довежда до къщната си стълба, но едва във финала „влиза“ с разведрено съзнание в тях. При това, както вече се отбеляза, авторът на пиесата оставя у зрителя няколко догадки. . .

Разбира се, жизненият материал е позволявал и драматургическа разработка. Тогава душевните противоречия у Андрей трябваше да бъдат доведени до конфликт, а образът му — поставен не в случайно „съседство“ с кръстовището на фабулата, а изграден като основа на сценичните действия, на които той остана дълго само болезнено възприемчив свидетел. Щеше ли да спечели от това творбата на Пейчев? — Този би бил най-излишният въпрос, който може да се обсъжда. Авторът има неотменимото право да избира жанра и творческите си похвати. В този смисъл не бива да му се прави и най-малък намек. Но в предстоящите спорове около съвременната драма ние без друго ще се занимаем с въпроса за общохудожестве-

ните предимства и перспективи на избирания от Иван Пейчев лирично-сценичен жанр. Никой художествен вид, род или жанр не може „сам по себе си“ да направи творбата сполучлива, по-малко сполучлива или съвсем несполучлива. Степента на успеха зависи от метода и таланта на художника. Ала когато пред литературата стои задачата да подпомогне сценичното пресъздаване на нашата социалистическа революция, въпросът за жанровете престава да е свързан само с личните предпочитания и добива по-съществен аспект. С публицистичната си яснота и алегоричност пиеси от рода на „Незабравими дни“ въодушевяват и възпитават, но видяхме колко са ограничени техните възможности в сравнение с драматургията, която разкрива дълбоко душевните сътресения и изпитания на човешкия характер. Лиричните пиеси като „Всяка есенна вечер“, при все че не притежават публицистична яркост, имат друго значително предимство — докосват многостранността на човешката психика, съдържат богат регистър от настроения и чувства, надникват в едва забележимите преходи между душевните състояния. В това отношение те съперничат дори на традиционната драма. Съсредоточена върху определен проблем на човешкото светоотношение, тя не успява да предаде в толкова емоционални „полутонове“ преживяванията на човека, както лиричните пиеси. Значи ли това, че драмата загубва сценичните си привилегии?

Драматургията наистина не може да надмине нито плакатната яснота на публицистичните пиеси, нито емоционалната многообхватност на лиричните. И въпреки това тя си остава непоклатимата литературна основа на театъра. Лиричната пиеса не може да замени драмата, нито да я измести от нейното „привилегировано“ положение на сцената. Тя е допълнителен театрален жанр и това проличава и от такива нейни постижения, като „Всяка есенна вечер“. Драматизираната лирика надниква и в скоропребходните душевни преживявания на героите или, както казват критиците — съдържа богата емоционална „нюансировка“, ала това става за сметка на известна статичност в поведението на основния характер. Писателят е силен и уверен, когато оставя героите си насаме или ги „заварва“ да коментират случилото се. Действието на сцената се извършва от оформените характери, то по необходимост преминава покрай онези, които имат да изживяват някакви вътрешни колебания. Начинът, по който авторът на лиричната пиеса раздвижва героите си на сцената, напомня до голяма степен публицистичния жанр — те не предвижват фабулата, а се движат благо-

дарение на нея. В драмата действието зависи преди всичко от самоопределението на характерите. Третата картина на „Блокада“ например е нужна, защото Мана изживява моментната си душевна слабост и раздвоеност, защото това по вътрешна необходимост я води не само до развод със Станулов, но и до самоопределение в голямата социална вражда между двамата; картината се налага и от неизбежния отмъстителен нагон у Станулов. Естествено, драматургът прибегна към много случайности (назначаването на жандармерийския офицер тъкмо в селото, където са близките на Деян и пр.), ала и те, и сценичните постъпки на характерите, които „направиха“ фабулата, бяха функция на вътрешната им логика. Драматургичният конфликт не е събитие, а дълбоко вътрешно сътресение на характерите, което „диктува“ сценичните им постъпки. Това ограничава драматурга в сферата на онези преживявания, които произтичат пряко от основната дилема пред характерите. Лиричната пиеса избягва подобна ограниченост, като прави централния си герой не участник, а по-скоро съучастник в действието. Той наблюдава и преживява в следствие на това, което става пред очите му. Истинската художествена обаятелност на образите идва повече от лиричната самоизява на чувствата им, отколкото от постъпките им. Лишен от предсмъртния си монолог, Павел щеше да се превърне в твърде схематичен герой. Обаянието на Ана дойде от нейните откровени, бих казал, задушевени разговори с Елена Василева; тя ни се разкри в краткотрайните паузи на борбата, на действието. По това лиричната пиеса се отличава от публицистичната, за която главното е случката. За лирика на сцената главното са преживяванията, които случката оставя у героите. Той може да си послужи и с драматургични похвати (финала на „Всяка есенна вечер“), ала те не определят развоя на сценичното събитие, а само го започват или завършват. За драматурга основното е вътрешната колизия на характерите, която движи неотстъпно случката, конкретната фабула.

Нима от казаното следва, че жанрът извинява и онова, което е направо „своя“, „собствена“ слабост на „Всяка есенна вечер“? В старанието си да подчертая някои въпроси от по-общо естество, оставих на заден план преценката дали Пейчев се е възползвал напълно последователно от предимствата на предпочетения жанр и дали на някои места не е прекалил с особеностите му. А в това отношение биха могли да се направят редица бележки. Така например диалогът Богдан-Андрей в последната картина, който е замислен

като една от най-драматичните сцени, на-
право страда от словесно разточителство.
Макар жанрът да „омекотява“ недоизяс-
неността на фабулата, не я предполага.
Няколкото остроумни реплики на Васи-
лева не прикриват схематичността на об-
раза. А и характерът на Андрей не всякога
оправдава щедростта, с която авторът е
украсил речта му... Тези и други бе-
лежки, които могат да се направят на
„Всяка есенна вечер“, не отменят глав-
ното — че пиесата откри пред нашата
критика въпроса за правата на един осо-
бен сценичен жанр, който не съвпада с
особеностите на традиционна драматур-
гия. Намерението ми беше да споделя с
читателя някои мисли във връзка тъкмо
с този въпрос.

Обществената революция променя из-
основи човешкия живот и поради това
нейната правда може да достигне до зри-
теля по различни начини. Но родовата
специфика на драмата разполага с най-
широки, незаместими от никой сценичен
жанр, възможности да постави в най-
изострена и напрегната форма въпросите
на човешкото светоотношение, да достигне
до най-дълбоки обобщения за нравствено-
психологическите п р и ч и н и, които
д в и ж а т характерите, подбуждат ги
към душевни изпитания. Ако някоя ве-
чер ми предложат едновременно билети
за „Незабравими дни“, „Блокада“ и „Вся-
ка есенна вечер“, без колебание бих граб-
нал третия билет. Дълбоко съм убеден
обаче, че когато се обсъжда задачата за
все по-широкото сценично отразяване на
нашата социалистическа революция, кри-
тиката ни трябва да се вглежда най-вече в
д р а м а т у р г и ч е с к и т е опити, като
тези, които не без успех прави Камен Зи-
даров. Разбира се, това ни най-малко не
предполага мащинско отношение към „до-
пълнителните“ сценични жанрове, които
могат да ни зарадват с още не една пиеса
като „Всяка есенна вечер“...

2. ХАРАКТЕРИТЕ И ДРАМАТУРГИЧНОТО ДЕЙСТВИЕ

Драматургията изисква непрекъснато и
последователно (логично) разкриване на
характера ч р е з неговите действия, по-
стъпки. Затова най-трудната част на дра-
мата е нейният завършек. Дори когато
предугаждаме „изход“ на действието (а
това не всякога е осъдително) и когато
първите картини са ни убедили в драма-
тическото стълкновение, пак се боим от
неприятни изненади в края. Най-голямата
трудност на драматурга е да изведе геро-
ите си в „следсценичния“ им живот.

Не познавах драмата на Николай Фол
„Чернозем“, когато гледах врачанската по-
становка, не разполагам и сега с повече

от първите си впечатления. Но навярно
тъкмо туй ще ми позволи да подчертая,
че до сами края зрителят с право се бои
да не би авторът да се „избави“ леко от
конфликтите, които с безспорна вещина
е сплел в началото.

В навечерието на Девети септември една
остра драматична борба около бъдещо
наследство среща лукавството на жена,
едва стаяваща нетърпението си да зажи-
вее „по градски“, с предсмъртните угризе-
ния на съвестта у стария ѝ съпруг и със
заслеплението на първата любов у сел-
ския ратай. На зрителя не е никак трудно
да се досети, че времето ще изпревари
сметките на наследницата. Но няма ли да
избледнее драмата, няма ли разрешението
на конфликтите да се наложи „над“ ха-
рактерите, вместо да се роди от взаимо-
отношенията им? Писателят и режисьорът
Фол има подчертан усет за сценичното,
ала това не е достатъчно, за да се стигне
благополучно до последната завеса. Нуж-
но е да се овладеят характерите.

В „Чернозем“ се чувствуват силни на-
веи от литературната класика. Във втора
картина поразтегнатият разговор за чер-
нозема завършва дори с пряка заемка от
Елин Пелин. Но това не е попречило на
Фол да създаде „своя“ атмосфера, като
придаде на характерите нещо познато не
толкова от предишни образци, колкото от
живота. На драматурга трябва да се на-
правят редица бележки за излишно отеж-
няване на образите и няколко — за нещо
недостигащо в тях. Общо взето обаче
Николай Фол „владее“ сценичните си
герои, макар те да са изправени пред
тежки душевни изпитания.

Никодим Брезовишки донася на сце-
ната размисъла от дългите дни на боледу-
ването, което не е притъпило интереса му
към кърската работа, прирастеността му
към земята. Буцата чернозем, загриже-
ността за синия камък и тежките самообви-
нения, които в минути на самота сигурно
още по-бързо се редуват, очертават пред
зрителя един особено правдив и драмати-
чен характер. На неговата вътрешна
драма е посветена първата картина. Фол
е могъл да спести гротеската в последните
реплики с поп Мано (I-ва картина), мо-
гъл е да намали до няколко намека недо-
вършената изповед за греховете, запла-
тени срещу земята; разговорът с капитана
е можел да се освободи от словесното си
излишество. Тези моменти не увеличават,
а снижават драматизма в образа на Брезо-
вишки. Те подвеждат изпълнителя да
„изравнява“, да „уравновесява“ неута-
ложената страст за земя (репликите за
корията) с разкаянието за минали пре-
стъпления. Те не доизясняват сблъсъка
между добродетелното и престъпното у
тоя герой, за което драматургът иначе е

създал добри психологически предпоставки.

Във връзка тъкмо с нравственото „раздвояване“ на Брезовишки се подхваща и основният конфликт на драмата — отношенията между ратая Гюро и Зоица — жената на Никодим. Непросветен, наивен, отдаден на страст, която примесва грубостта с неосъзната нежност, Гюро събира нишките на цялото драматично действие. Появата на епизодичния герой Павел, твърде краткотрайно, за да го превърне в драматичен характер, е била нужна на Фол само за да ни подсети за събитията отвъд дуvara на брезовишката къща и да даде фабулен изход на Гюро след убийството на капитана. Същинската драматургична тема не е връщането на ратая при приятелите му, а неговото болезнено освобождаване от привързаността към един престъпен свят. Недостатъчно мотивираното приятелство с Павел и Босилко нито създава, нито разрешава вътрешния душевен конфликт у Гюро — то само го ускорява. Двадесетгодишното робуване в чорбаджийската къща прониква до съзнанието на ратая, тъкмо защото той попада на кръстопътя между стремежа на стария Брезовишки да „увековечи“ името си и неутолените страсти на „гражданеещата“ се Зоица. Затова чак след идването на капитана той прогледва, затова преди време състарената така Параскева дълго преди него се досеща за „всичко в къщи“, затова най-сетне — веднъж отворил очите си, той разбира твърде бърже напрегнатото време, през което е живял слепешком. Може някои да препоръчат на драматурга да посмекчи чертите на Гюро, може авторът да се подведе, това обаче надали ще направи драмата по-мотивирана. Нито убийството на капитана щеше да бъде оправдано, ако не беше заканата на Гюро в първа картина (че ще убие Никодим), нито отказът му от наследството или последната надежда на Зоя щеше да бъде уместна, ако страстта на ратая не беше тъй необузdana, груба, сляпа. Според мен, образът на Гюро не може да бъде покътнат, без да се разруши хубавото, което Николай Фол е постигнал.

Разрешението на конфликта, заложен в характера на Гюро, е доведено убедително до последната завеса. Въображението на зрителя проследява лесно „следсценичния“ живот на героя. Конфликтът с терзанията на Никодим завършва тъкмо там (III-та картина), където драматичната линия трябва да се отстъпи изцяло на централните характери. Образът на Параскева (очертан ярко с репликата към Никодим в първа картина) носи „своя“ драма (аналогичен и в много отношения по-сполучлив образ създаде Ка-

мен Зидаров в „Усилни години“), ала тя е твърде страничен участник и нищо не налага отделно драматургично решение; излишна е дори последната ѝ реплика в пета картина. Най-оспорван остава образът на Зоица. Нейната драма или по-точно — душевната ѝ гибел трябва да проличи преди последната завеса. Това се диктува от цялата логика на действието. Но докато еротичните подбуди и волята за „градски“ живот правят нейните постъпки понятни, то бързата промяна след смъртта на офицера, нотките на трагично самосъзнаване при разговора с поп Маню (според мен, най-слабото място в драмата), съпроводени от опит да подмами завърналия се от партизанския отряд Гюро са видимо неоправдани. Най-очевидният драматургичен недостатък на „Чернозем“ е според мен обстоятелството, че действието на сцената продължава след края на драмата. Край на драмата е всъщност разговорът между Гюро и Зоя. Въмъкнатите след това реплики между свещеника и пияницата са само уловка, за да дочака зрителят вестта за излишното самоубийство на Зоя. Те снижават значително художественото въздействие. Зоя можеше да посрещне духовната си гибел, без да прибегва на всяка цена към физическо самоубийство. Още повече, трагичното самосъзнаване в пета картина не бе подготвено драматургически нито от обрата в действието, нито пък от направляването от хедонистична жажда поведение на героинята в предишните сцени.

Драматургичното действие подлага на строга проверка главните герои, които имат пряко отношение към темата. Но то прави особено очебийно и неоправданото присъствие на някои епизодични образи на сцената. Прекалено младешкият за седемдесетте си години поп Маню доказва с цялото си присъствие на сцената според мен едно — че е трябвало да има с кого и пред кого да говорят централните герои, за да допълнят времето до приетите три часа на спектакъла. Но този герой като че ли повече е попречил, отколкото помогнал на драматурга. В разговорите с него се достига до ненужен шарж, неговите препоръки и услуги не се зачитат от никого. Какво, освен любопитството и пристрастеността към таблата го тегли към сцената? На този въпрос драматургът надали би ни отговорил...

Авторите, които не гледат с много добро око на сценичното първенство на драмата пред останалите жанрове, се прикриват обикновено зад пожеланието да се изживее „старомодното“, да се изоставят овехтелите от столетна употреба литературно-драматургични „похвати“. Наброяват ли се много демодирани драматургични похвати? Като че ли един от тях

(при това между най-дълголетните) е последователното разкриване на характеристиките чрез събитие, произтичащо въвн от сцената, но свързано съдбоносно с психичните изживявания на лицата, които разсъждават и кроят планове пред зрителя. По подобен начин е могъл да постъпи още драматургът, който е имал винаги под ръка вестносец. Столетия по-късно „похватът“ минава повторно за модерен, докато в наше време ознаменува тъй наречената психологическа драма. Нещо повече — някои западни писатели толкова много се встрастиха в неговото използване, че го обявиха за начало на „нов“ етап, при който сцената щяла да служи за тричасова психоанализа. Въпросът далеч не е за традиционните похвати на драматургията, които неизбежно се подновяват и осъвременяват, а за целта на използването им. Докато похватът за „отстраняване“ на събитията от сцената служи на модернистичната драма, за да разчопля „подсъзнателните“, алогичните действия и противодействия в човешката „душа“, съвременният драматург-реалист може твърде сполучливо да го използва, за да разкрие проникването на социалните сътресения и в онези „тихи“ кътчета, които дълго са били опазвани от житейските неслоди. А нашият млад, много надежден автор Никола Русев направи още по-смел драматургически опит: доведе на сцената семейството на един от онези овълчени хора, на които военните времена дразнеха всекиминутно печалбарския апетит, и накара всеки от семейството да изживее по своему това, което разбира или не до там разбира от неспокойния живот извън старата къща на къневската рода.

Първото действие на „Делниците имат много имена“ хвърля зрителя в редица догадки. Петър разговаря надълго или поне особено настойчиво с баща си за някакви сделки. Семейството се готви за прием, поканата за който е издействувана не без предприемчивостта на майката. Неувереността на Коста Кънев, който трябва да бъде по-находчив и безочлив от всеки друг път; дързостта на неговия син, който изтъква свои „делови“ заслуги, останали недоизяснени до последната завеса; разговорът за роклята, който издава нахалството и неотстъпчивостта на всяка безвкусица и най-сетне убийството, на което стават неволни свидетели г-жа Кънева и Сия... Зрителят всред тези факти се чувства като на широк площад, от който се отделят много улици, отвеждащи по различни посоки, без на нито една да е поставен пътеуказател. Той очаква нещо особено, във всеки случай нещо много повече от това, което е съумял да долови. На какво се дължи тази странна

неувереност на зрителя в посоката, по която ще бъдат проведени възприятията му? Нали от столетия насам в теоретическата литература върху драмата се изисква от началната картина, като разкрие отчасти „какво е било“ с героите, да покаже „завръзката“ на предстоящото сценично действие? Може би авторът е изменил съзнателно на писаното драматургическо правило да постави в първото действие художествената дилема пред ума и сърцето на зрителя? Не. Във второто действие става ясно, че драматургичната тема е излязла пред кулисите още при първите разменени реплики. Според мен, тук се крие друга причина. Публиката не може да се ориентира тутакси, че сделките, приемът и пр. не са същинската фабула на драмата, а условно намекване за извънсценичните обстоятелства, за „времето“, което се намесва все по-„свойски“ в къщните сметки и планове на Къневи. В това, разбира се, няма нищо обезпокоително за публиката и осъдително за автора. Известно неудобство се създава по-скоро за критиката. Тя трябва да разграничи доста ясно сценичната фабула на реалистичната драма, която се състои преди всичко от действията (постъпките, поведението) на драматургичните характери, от извънсценичната фабула, която предполага известна допълнителна конкретизация на историческите обстоятелства.

Досега не на едно място се спомена, че носителите на драматургичната тема — характерите — са основа на действието, че драмата обръща особено внимание на вътрешната колизия между героите, която предвижда случката (сценичната фабула). В примера с „Блокада“ се подчерта дори, че нуждата от отделна картина се „диктува“ от вътрешната логика на характерите. Но не е ли всичко туй в недопустимо противоречие с всеизвестната общосоциологична истина, че историческите обстоятелства оформят човешкия характер, а не обратно? И как да се съчетае то с препоръката на Енгелс за създаване на типични характери при типични обстоятелства? От излишни затруднения при отговора на тези въпроси ще ни избави тъкмо разграничаването на сценичната фабула от предполагаемата извънсценична намеса на историческите обстоятелства, които се отразяват от всяка реалистична драма.

Белетристиката има предимството, че може да опише, а в отделни случаи и широко да коментира епохата, в която е станала разказваната случка. В непряката реч писателят може да прибегне във всеки момент, когато се наложи, към привеждане и разтълкуване на някои обстоятелства, които са от определящо значе-

ние за подбраните от него нравствено-психологически въпроси. Но драматургията е лишена от удобствата на описанието. Ако драматическият писател понежи първом да илюстрира историческите обстоятелства и чак след това да покаже идеите и възгледите на героите, като пряко следствие на тези обстоятелства, тогава вместо пълнокръвни характери биха се получили „прости рупори на духа на времето“, срещу което Маркс и Енгелс решително възразяваха. Те бяха дълбоко убедени, че в драмата „би следвало аргументираните слова... да станат все повече излишни“. Ала щом не чрез „аргументираните слова“, как ще се покаже зависимостта на драматургическите характери от историческите обстоятелства?

Сценичните действия и постъпки трябва наистина да извират от вътрешната логика на характерите, от откритата дилема на човешкото светоотношение. Без това драмата би загубила специфичния си досег със съзнанието на публиката. И тъкмо поради туй „би трябвало аргументираните слова... да станат все повече излишни“. Същинската творческа мъка на драматурга социалистически реалист е при изтъкване на художествената тема и при действителната изява на характерите да подскаже на зрителя, че ако сценичната фабула се „движи“ от героите и основния драматургичен проблем, то и героите, и проблемът са възникнали върху определени исторически обстоятелства. Да се приеме това е, разбира се, стократно по-лесно, отколкото да се каже как да се постигне. Но рецептурник няма и сигурно никога няма да бъде съставен. Всеки автор по своему се мъчи да внуши на зрителя, че неговите драматургични характери „правят“ фабулата на творбата, ала именно защото са носители на нравствено-психологически проблем — плод на конкретни исторически обстоятелства.

В първата си драма „Делниците имат много имена“ Никола Русев не е избрал най-лесния път за разкриване на обективните обстоятелства, които изправят героите пред изпитание и подклаждат вътрешните им конфликти. Но може би тъкмо затова е целесъобразно да се вземат предвид и успехите, и несполуките на неговия пръв драматургически опит... Почти при всички случаи мотивировката на характерите се повече предполага, отколкото изказва. Съществува винаги едно условие, от което драматурзите охотно се възползват: д-р Петър Кънев или който и да е друг герой е „такъв“, защото се предполага, че е било вероятно да съществува подобен характер. Но тук има една осезателна разлика между отношението на модерниста и на социалистическия реалист към „предполагаемостта“ като мотив за

сценичното оправдание на известен образ. Докато модернистът внушава изобищо (без историческа конкретизация) предполагаемостта съществуване на героя си и така отдалечава постъпките му от тяхната реална основа, социалистическият реалист има особената грижа да подчертае историческото време, в което характерът „избира“ поведението си, да конкретизира обществената обстановка на действието. И това става най-напред, като се конкретизира исторически нравствено-психологическата дилема пред характерите.

В „Делниците имат много имена“ се повдига въпрос на човешкото светоотношение, който не би могъл да се породи в друго време, освен в навечерието на социалистическата революция. Поне от първа картина се добива впечатление, че Коста Кънев не е до край волеви човек. Неговата неутолима жажда за пари среща известно психическо противодействие от някаква несигурност в изхода на играта, от едва забележимо нежелание да поеме изцяло риска. Той изживява колебание, не може да надвие лесно боязливостта пред греховното отцеубийство. Без психологическите инжекции на сина си би допъл много по-късно, навярно чак след внушенията на полицията, до мисълта за предаване на племенника си Младен. И пред него изниква дилема, която със самото си поставяне е вече исторически конкретизирана: в безогледната надпревара за пари, пред „шанса“ да натрупа богатство в едно трескаво военно време, той трябва или да остане „на завет“ при дребнавите си еснафски скрупули, да се задоволи с не особено високите печалби, които ще му носи онаследения бащин имот, като обаче чувства винаги надвесена опасността да го погълнат тези, на които с неактивността си е сторил път — или да потъпче всички мънички лицемерно-нравствени условности, които старият Кънев е донесъл заедно с парите в къщата си, защото в онези по-спокойни предишни времена кожодерът е могъл от време на време да помисли и за „опрощението“ на грешната си душа. Ако старият Кънев е натрупал капитали, но не е могъл да изкорени напълно спотаения някъде в периферията на съзнанието му респект към еснафските предразсъдъци, то неговият син, попаднал във водовъртежа на едно побесняло време, в гонитбата за пари трябва да изтръгне всяка еснафска раздвоеност, да бъде готов без отстъпчивост на всякакви престъпления. В краткотрайната дилема, която бързо се превръща в негов престъпен „избор“, не само се чувства лъхът на определени исторически обстоятелства. Тя направо е олицетворение на историческото време.

Характерът на Петър Кънев е на пръв

поглед еднолинеен. Той няма пред какво да се колебае и с какво да се разделя. Всичко е ясно пред погледа му. Той отдавна е потъпкал всички лицемерни нравствени условности на своята предишна среда, с изключение на една — условността на самото лицемерие. Но с него той си служи не поради психически онаследена боязнь пред рискованото престъпление, а само поради увереността, че то ще му съкрати пътя до престъплението. Петър хитрува и заплашва с ясното съзнание, че трябва да се нагоди и към тези, които ще обърнат историческите събития против баща му. Тук пак имаме един особен въпрос на отношение към света, но той не е дилема, изпитваща човешкия характер, а въпрос за обмисляне на най-изгодната стъпка, която трябва да избере един вече „изпитан“ характер. Би ли могъл в друго време, освен в навечерието на социалистическата революция да се появи Петър Кънев? Очевидно, не.

Със самия драматургичен опит да надникне в дома на къневци Никола Русев вече успява да надхвърли смело контурите и на историческата обстановка. Но все пак той не е могъл да избегне напълно някои странични мотиви (като не съвсем изяснените сделки, кредити и пр., за които се говори често на сцената), па макар и само да е загатнал за тях. Те още повече подсилват впечатлението, че костакъневци са заставени от новите исторически обстоятелства да „изберат“ изцяло престъпния живот, да изоставят всякаква колебливост и нерешителност, за да останат верни на класовия си инстинкт. Историческото време не нахлува на сцената само чрез радиоапаратите, които свирят хитлеристки маршове или гърмят с комюникетата на главната квартира. То „влиза“ и драматургично, както твърде резултатно му е помогнал за това младият автор Никола Русев. С особена живост се откриват пред нас обитателите на Къневата къща. Постепенно изплуват на повърхността техните противоречия, задущавани предварително както парализирания родоначалник на тяхното богатство. От алчността до тъпоумната суета, от циничната пресметливост на брата до душевната непроясненост на сестрата се образува един доста широк ъгъл, върху който младият автор е хвърлил ивица силна светлина.

Но не бихме били справедливи, ако не отбележим, че авторът на „Делниците имат много имена“, който показва твърде изострено чувство за историческите обстоятелства, когато ги търси в тъмните страни на живота, не проявява такова драматическо умение, щом се обръща към светлото, към борбеното начало. Пиесата

на Русев повдига още един въпрос на човешкото светоотношение, този път поставен пред бащата на Младен и пред Сия — отчуждената от еснафското лицемерие дъщеря на Къневи, непроумяваща новата вълна от престъпления, която залива дома им. Но драматургическият отговор на втория въпрос остава неподготвен. Той някакси се натрапва изведнъж в последното действие и затова, когато Сия и Младеновият баща му откликват, изпадат в риторичност. Човек неволно се запитва да не би Русев да е нямал отначало намерение да засяга дилемата между смътното предчувствие и осмислянето на живота (у Сия), между неясната представа за нравствен дълг и вярата в делото на Младен (у Ал. Кънев). Всъщност, въпреки срещата с Вачков и диалога с Петър (в който предизвикателната реплика за убийството прозвуча — най-меко казано — неубедително), Младен участва в драмата на Къневи главно с това, че спи с тях под един покрив. Какво е трябвало да направи още драматургът, за да въведе Младен уверено (като характер, а не като обитател на горния етаж) в драматургичната колизия?

Това може да реши само драматургът. Понякога включването на отделен епизод, който на пръв поглед дори изглежда малко вероятен, дава повод за много убедителна и вълнуваща самоизява на характерите. Подходящ пример ни дава новелата на Иван Радоев „Светът е малък“. Тя беше едно от най-интересните явления на прегледа и несъмнено трябва при друг стоден случай да бъде разглеждана подробно. Но тук бих искал да припомня случайността, бих казал странната случайност, която среща в малката кръчмица на Санта Фе Ангел Вълчанов с Макавей. Радоев доста волно се възползува от изключителното. Той дори не подсказва на зрителя защо собствено изпраца Ангел в стаята на болния Макавей, след като покушението върху немощния старец би му навлекло много повече неприятности, отколкото не особено трудният опит да избегне срещата с него. Не зная защо някои наричат случайното преплитане на пътищата на Ангел и Макавей „тема“, след като то е сюжетен похват. Неговото отсъствие, разбира се, не би лишило копнежа по обновената социалистическа родина от класовото му съдържание, но би обеднило възможностите на писателя да го разкрие ясно и интересно. Ако си припомним финалната сцена на „Светът е малък“, ще разберем как понякога навременната намеса на писателя не само не пречи, а много сериозно подпомага вътрешното саморазвитие на характерите и логиката на сценичните им действия. ...

И все пак намесата на драматурга в сценичните постъпки на характерите е значително по-трудна, отколкото повествователното „създаване“ на образа. Опитът на Кл. Цачев с пиесата „Последният от отряда“ е твърде показателен в това отношение. Авторът се е добрал до изключително интересен сюжет, който вече подсказва и една напрегната драматургическа тема. Отрядът е разбит. Уморени и изгладнели, оцелелите четирима и смъртно раненият младеж се отправят към землянката, за да дочакат там новите попълнения. По пътя откриват войник от преследващите ги части, задрямал на мястото на отменената засада. Пленен, войникът става свидетел на трагичната смърт на четиримата партизани, за да разбере и заобича тяхната правда, да стане „последният от отряда“... Разбира се, най-лошата критика е преразказването. Позволих си с няколко изречения да припомня пиесата на Цачев, защото в драматургията е рядка находка сюжет, който едновременно да бъде „и тема“, без да е нужно за това особеното усърдие на писателя. Предаден дори с три изречения, сюжетът на „Последният от отряда“ не само подсказва, а направо натрапва един твърде благодатен за драматургична преработка нравствено-психологически въпрос. Толкова по-жалко, че Климент Цачев е пропилял възможностите, които му е поднесъл материалът. В ръцете на по-прозорлив и опитен автор „Последният от отряда“ би станала наистина много напрегната и вълнуваща драма. Но защо не ни удовлетвори сценичният опит на Кл. Цачев?

Като се попитаха дали и с какво е „зареден“ (техен израз) писателят, някои критици по време на прегледа твърдяха, че Кл. Цачев нямал намерение да прави „прагматически протичаща (?) драма-тургия“. Не ми стана ясно какво точно ще рече „прагматически протичаща (!) драма-тургия“, но от критиките подразбрах поне, че авторът имал намерение да създава драма с ярко очертани характери. И въпреки това, според речника на споменатите критици, драмата на Кл. Цачев оказвала „нащърбено въздействие“. Като констатирах, че пиесата „Последният от отряда“ имала „герои без лица“ (този път израз на Белински), критиците намираха сериозни недостатъци в индивидуализацията. И като че ли имаха известно основание. Зрителят наистина добива впечатление, че Кл. Цачев е съсредоточил вниманието си главно върху образа на войника, а останалите участници в драмата (с изключение на Страхил) е загатнал твърде бегло и общо. Всъщност, по-справедливо ще е да се каже, че между многото несполучливи образи, на драматур-

га се е удал предимно образът на Гергин. Но дали това се дължи на недостатъчните усилия на Цачев да се доближи и към останалите като към „живи характери“? Това би било твърде общо, за да се приема за драматургическо изикване. Очевидно, да се почувствува прототипът „като жив“ не е единственото условие, за да стане характерът драматургически. Ако погледнем по-отблизо всеки от героите на пиесата „Последният от отряда“, ще забележим, че Цачев се е потрудил да „обогати“ с доста, дори повече, отколкото е било нужно, биографични черти всеки от тях. Авторът явно е проявил склонност към описателство. Защо е удължил толкова много (и ненужно) репликите на умирация Колка? Несъмнено, той е искал да го „описе“, да запознае колкото се може повече зрителя с биографията му — ученическите тревоги, първите трепети на любовното увлечение, тетрадката с песните. Но ето че биографичните сведения са отежнили началото на пиесата и ни най-малко не са облагодетелствували нейното „нащърбено“ въздействие. Приливът на нежност и мечтателност у Горун и Блага, при разговора на който става свидетел Гергин, е също така опит да се „оживят“ описателно образите на двамата партизани. Нали поради същите съображения е разказан епизодът със злополуката на Гергиновия баща? Защо Гергиновия разказ и споменът на Блага — дъщерята на селския изедник — не са помогнали да се открие „лицето“ на героинята?

Според мен, бедата не е в „липсата на лица“ или на опит за по-подробното обрисуване на лицата. Това биха били белегистични изисквания към драматурга. Ако беше повест, „Последният от отряда“ нямаше да прояви толкова очевиден подобна слабост, тъй като Кл. Цачев е показал по-голяма склонност да описва лицата в произведението си, отколкото да потърси драматургическо ядро за всяко от тях. Работата е там, че Кл. Цачев не е успял да създаде драматургически характери от повечето участващи в пиесата „лица“.

В драмите и особено в тези от тях, които предполагат една по-смела психологическа разработка, характерът зависи изключително от това дали чрез някаква „своя“ подтема, чрез някакъв „свой“ нравствено-психологически проблем участва в състълкновението, свързано с основната драматургична тема. И тук е може би най-трудно за автора на социално-психологическа драма — да открие пред всеки герой „свой“ аспект, „свой“ въпрос във връзка с главния нравствено-психологически въпрос на драмата. За тази трудност ни напомня и опитът на

Кл. Цачев. В „Последният от отряда“ само Гергин и Страхил са всъщност драматургични характери. Разбира се, и за двата образа, особено за втория от тях трябва да се направят редица критични бележки на писателя. И все пак споменатите герои са душата на драмата, те движат действието. Причината е много проста. Характерът на Гергин — на този свит напласен, непросветен селски бедняк, попаднал в най-трагичните перипетии на борбата — е възплъщение на основния нравствено-психологически въпрос, наложен от сюжета. Затова не е било трудно на автора да го създаде „с лице“. В образа на Страхил се чувства нещо твърде преднамерено, нагласено. Открадването на патроните, някои от репликите преди сборищването в колибата, натрапването на болката (без това да е съпроводено от задълбочен психологически анализ) са послужили на Цачев за евтин „драматизъм“. И въпреки това, след образа на Гергин, Страхил се налага като основен в драматургическото действие. Защо, след като логиката на развоя е изисквала да се постави акцентът по-скоро върху душевната близост между комисаря и Гергин? Очевидно, защото пред Страхил авторът е открил все пак някакъв „свой въпрос“ (бягството), някаква малко или много доловима нравствено-психологическа дилема. А това е едно от най-съществените специфични изисквания на драматургията, важно с още по-голяма строгост за тъй наречената психологическа драма.

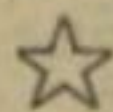
*

Засегнах няколко въпроса, които, струва ми се, тепърва ще се обсъждат от

театралната и литературната ни критика. Те бяха свързани с творби, които почерпиха теми от най-близката ни революционна история. Изкушава ме намерението в друга статия да разгледам някои въпроси, които поставиха драмите и комедиите със съвременни сюжети. Съвсем естествено е, че те ще приковат за по-дълго нашето внимание, независимо, а може би тъкмо поради обстоятелството, че всред тях ще открием твърде сериозни идейни грешки и художествени недостатъци. Често се казва, че нашият съвременник иска да види на сцената преди всичко проблемите на сегашния си живот. И това е свършено правилно. Ще си позволя малък пример:

Според мен, най-значително драматургическо постижение по време на прегледа беше творбата „Безсмъртна песен“ от Камен Зидаров. Въпреки разтегнатото начало и някои композиционни пропуски, драмата на Камен Зидаров не отстъпи в никакъв случай от равнището на нашето драматургическо наследство с исторически сюжети, като внесе дръзновено нов — оптимистичен мотив при гибелта на Втората българска държава. Нито с предимствата си, нито с отделните си недостатъци драмата предизвиква обичайния спор между зрител, критика и автор. А колко много се вълнуваха те и колко оживено спореха върху някои анимични отражения на нашата съвременна действителност! Това е, според мен, несъмнено доказателство за изключителната привилегия на съвременната тема в нашата социалистическо-реалистическа драматургия.

АТАНАС НАТЕВ



ИЗДАНИЯТА НА БЪЛГАРСКИТЕ ПИСАТЕЛИ-КЛАСИЦИ СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ

Сериозната грижа за издаване произведенията на българските писатели-класици възникна у нас още след Освобождението. Най-значителните от писателите на Възраждането, онези, които положиха основите на новата българска литература, приживе не можаха да видят събрани и отпечатани своите съчинения. Животът, а и смъртта на някои от тях, не им позволи да помислят дори за това. Едни, като Петко Славейков например, бяха широко известни; други — като Христо Ботев останаха приживе почти непознати. Ботевите стихотворения се разпространяваха в ръкопис из поробената българска земя.

Незабелязани от тогавашната литературна критика, те бяха разпространени, както обикновено тогава става, от самия народ, за който бяха и написани. Ако смъртта не позволи на Христо Ботев да дочака издание на своите произведения, Петко Славейков има „щастieto“ да поживее и поработи още близо двадесет години в горещо мечтаната „освободена“ България. Въвлечен в новите политически борби, той не можа да намери сили и време да събере „скудните останки на своята полове на лира“, както сам се изразява. Нещо повече. Той дори не доживя да види събираните от него с такава любов и в

продължение на цял живот народни по-
словици.

След Освобождението грижата за съби-
ране и издаване съчиненията на писате-
лите от епохата на Възраждането падна из-
ключително върху отделни лица-литера-
тори, приятели и близки на писателите.
Голяма заслуга в това отношение има За-
хари Стоянов — първият издател на съб-
раните съчинения на Любен Каравелов и
Христо Ботев. Още през 1889 г. той под-
реди и издаде първото събрание на Боте-
вите съчинения. В него включи ония два-
десет стихотворения, с които и до днес
живее великият поет-революционер в
сърцето на българския народ. Той пръв
издаде и повестите на Любен Кара-
велов, с които авторът на „Българе от
старо време“ стана баща на българската
белетристика (както неотдавна го нарече
Пантелей Зарев). Заслугите на Захари
Стойнов не само като сериозен и наход-
чив издател, но преди всичко като популя-
ризатор на най-вдъхновените произведе-
ния от епохата до Освобождението далече
още не са оценени. По повод на съобще-
нието за готвеното издание на Караве-
ловите съчинения самоковският учител
Христо Д. Максимов пише до Захари
Стойнов: „С особена радост прочетох в
последния брой на вестникът Ви, че сте
взели върху си благородний труд, от-
давна очакван с нетърпение от българ-
ската младеж, а именно — издаването
съчиненията на светецът на нашия кален-
дар — Любен. Моля Ви, запишете ме
като абонат на томове, които ще излязат
на бял свят. Аз съм сиромах човек, но и
ризата си продавам, а тези светини на
нашата литература трябва да сложа на
стола си.“

В тези няколко реда е намерила израз
онази дълбока любов на българина към
книгата и писателя, която през робските
години достигаше до култ. Продължа-
вайки тази традиция, пушнала дълбоко
корени в народния бит, грижата за изда-
нията на българските писатели, която не
беше подета от правителството на освобо-
дена България, стана не държавно дело,
а грижа на отделни родолюбиви българи,
грижа на самите народни маси. Не слу-
чайно произведенията на Христо Ботев
бяха събрани и издадени с такава любов от
дъщеря му Иванка Ботева и българските
учени-комунисти Иван Клинчаров, Ми-
хаил Димитров. И те не само издадоха
съчиненията му, но някои от тях, като
Михаил Димитров напр., посветиха дълги
години от живота си на тази високопат-
риотична задача. Ако Захари Стоянов
показа на българския народ Ботев-поета,
то Иван Клинчаров го запозна с Ботев-
публициста. Той за пръв път публикува
уводната статия на в. „Дума“, прекрас-

ния фейлетон „Смешен плач“, материали
от в. „Будилник“, „Знаме“ и др.

Борба за сериозни научни издания на
българските класици по-късно водиха
наши учени-литературоведи като Ив. Д.
Шишманов, Мих. Арnaudов, Боян Пенев,
Г. Бакалов, Г. Цанев, Г. Константинов,
П. Динев. Значителни постижения в
тази насока бележат писатели и общест-
веници като Людмил Стоянов, Тодор
Боров, Тома Измирлиев, Владимир Руса-
лиев и др.

С колкото и голяма любов да рабо-
теха обаче тези издатели, каквато и на-
учна подготовка да имаха, техните изда-
ния неминуемо отразиха недъзите на са-
мата държавна политика. Имаше редица
години, когато жестоките цензурни усло-
вия не само не допускаха да видят бял
свят най-прогресивните произведения, но
и пречеха за пълнотата на изданията, ста-
ваха причина за многочислени промени на
самия текст. След 1923 г. беше забранено
да се издават стихотворенията на Смир-
ненски — любимия поет на българската
работническа класа, на младежта. За не-
говите стихотворения бяха пуснати в ход
редица драконовски закони, постановле-
ния и наредби¹, а името му, въпреки това,
се знаеше от всички. Стихотворенията му
се преписваха и разпространяваха в ръко-
пис. Забранена и иззета по чл. 7 от ЗЗД
беше и книжката „Да бъде ден“ (отпе-
чатана от Г. Бакалов в СССР през 1934 г.).
Докато най-после през 1943 г. целият този
ужасен страх на монархо-фашистката власт
от силата на Смирненски и любовта на
народа към стихотворенията му достигна
до там, че поезията му беше забранена за
учениците със специално окръжно на
МНП. Наистина Гео Милев успя да от-
печата своята безсмъртна поема „Септем-
ври“, но тази смела стъпка струваше
живота му. Зверски беше убит и талант-
ливият поет-комунист Христо Ясенов. Пре-
секна гласът на Никола Вапцаров, недо-
пял последните си песни. Мъчно дости-
гаха техните произведения до трудовия
народ „от фабрики и канцеларии“, до се-
ляните, „които миришеха на лук и вкис-
нало“. Разделен бе той от своите поети
със здрава телена мрежа от закони и
смъртни наказания. Имаше и други книги,
които успяваха да си пробият път през
иглените уши на монархо-фашистката цен-
зура, но с цената на това, че авторите им
с болка на сърце вземаха върху си ролята
на автоцензори — „съкращаваха ги“,
„смекчаваха“ революционната им насоче-
ност, „съобразяваха“ ги с условията.
Ето защо, когато се говори за такива из-
дания, трябва винаги да се имат предвид

¹. Вж. Ст. Великов. „Под фашистката за-
брана“, „Лит. фронт“, бр. 39, 1958 г. стр. 4.

както зловредните ограничения на официалната цензура, така и промените, правени от самите автори с цел да заобиколят тази цензура, а също така поправките, напасани впоследствие все по същите „съобщения“ от редакторите на книгата. Трябва да се има предвид и ролята, която понякога играеха близките и роднините на даден писател, които по най-различни поводи нанасяха „поправки“ върху ръкописите, често не допускаха издателите до архивите на писателя, от където единствено можеше да се види автентичният текст на произведението. Друга причина за незаинтересоваността в подобренieto на изданията е обстоятелството, че издателствата бяха частни и техните господари се ръководеха преди всичко от мисълта за печалбите, които може да им донесе едно издание. Такива издатели препечатваха безкритично едно издание от друго, изпълвайки по този начин текста на литературното произведение с различни видове извращения. Тези грешки при няколкократно повторение просто се налагаха в съзнанието на читателите и ставаха лоша „традиция“.

Съществена слабост даже на най-добрите научни издания до социалистическата революция е едноличното право на редактора да решава сам всички въпроси, свързани с публикацията на текста — право, което откриваше възможност за произвол и прокарване на субективни схващания и тълкувания.

Социалистическата революция в България ликвидира със старото. Издаването на нашите класици стана държавна грижа. Откриха се архивите на писателите. Прибраха се хиляди документи от шкафовете и сандъците на доживяващи своя живот старци, които често и сами не знаеха каква голяма ценност представляват те. Прибраха се ръкописите от архивите на професори и учени, които въпреки че разбираха значението им, предпочитаха да ги държат у себе си. Премахна се „контролът по печата“, както тогава се наричаше фашистката цензура. Едва сега Михаил Димитров може да издаде „Веруюто“ на Христо Ботев, което през 1940 г. не се удаде нито на прогресивното издателство „Нов свят“, нито на двамата редактори — Михаил Димитров и Емил Шекерджийски (технически редактор на изданието). Издадени бяха стихотворенията на Смирненски. Вапцаров развълнува душите и завладя сърцата. В големи, нечувани за нашата действителност тиражи само за 15 години бяха преиздадени произведенията на почти всички по-значителни български писатели. Съчиненията на Христо Ботев претърпяха 30 издания в 345,700 екз. тираж, съчиненията на Христо Смирненски — 21 из-

дания в 234,285 тираж, Иван Вазов — 95 издания в 1,027,100 тираж, Елин Пелин — 59 издания в 678,700 екз. тираж.¹ Голяма роля в борбата срещу буржоазната идеология за утвърждаване на социалистическия строй изиграха изданията на българските пролетарски поети и писатели Д. И. Полянов, Людмил Стоянов, Христо Радевски, Младен Исаев, Ламар, Георги Караславов, Крум Кюлявков, Орлин Василев, Гьончо Белев, Мария Грубешлиева, Камен Зидаров и други.

Трябва обаче да признаем, че в продължение на 15 години ние не успяхме напълно да ликвидираме едноличния подход в издателската работа. Не можахме да направим изданията на нашите класици дело на научни учреждения и редакционни колегии от достатъчно подготвени за тази цел хора, които наистина колективно да отговорят за тях. От тук произлизат и всички останали слабости, които допуснахме при подготовката на изданията на българските писатели след Девети септември.

★

Нашите литературоведи и писатели, нашите нови държавни издателства, както вече казахме, започнаха своята дейност след въоръженото народно въстание на 9 септември 1944 г. не на пусто място. Те имаха на разположение опита и резултатите на редица утвърдени редактори и изследователи в миналото, както и богатата практика на първата социалистическа страна в света. Високите изисквания, които се поставяха пред редактори и съставители в СССР, борбата, която се водеше за истински научен подход при подбора и оформянето на различните видове избрани произведения, тиражите, в които се отпечатваха те и които растяха от година на година с невероятни цифри, потвърждаваха факта, че изданието на класиците в Съветския съюз е голямо, всенародно дело. И в тази малко забележима област на социалистическата култура съветските литературоведи прилагаха нови принципи, които коренно измениха традиционните разбирания и практика. От работа почти техническа, съставителска, те превърнаха работата на текстолога в научна и обществено отговорна. И техният опит трябваше да залегне в основата на нашата нова издателска дейност.

Първа и неотложна задача на българската културна общественост след 9 септември, както непосредствено я постави и сам Георги Димитров, беше: колкото е възможно по-бързо да се направят достойни на широките народни маси онези несъмнени идейно-художествени богатства, които създаде българската прогресивна

¹ По сведения, взети от ББИ.

литература, произведенията на българските пролетарски поети и особено на онези, които с творчеството си вдъхновяваха народа в борбата срещу фашизма. Гореща беше още кръвта, която те проляха в неравната битка. Популяризирането на техните съчинения беше високопатриотична задача. През тези забележителни години имаше нужда и ставаше дума само за масово популярни издания, в големи, невиджани дотогава тиражи. Дори научни издания, без оглед на техния характер, бяха отпечатвани в масови тиражи и преиздавани като популярни. Още през 1945 г. М. Димитров подготви ново, „свободно“ издание на Христо Ботев, което излезе в 12,000 екземпляра и беше преиздадено с малки изменения и допълнения още два пъти — през 1950 и 1958 г. В третото издание редакторът е обърнал особено внимание на изискването да се предаде автентично Ботевият текст. Той е отстранил по-голямата част от слабостите, които в това отношение съдържа първото издание (от 1940 г.).

През 1945—46 година обнародва съчиненията на Христо Ботев и Александър Бурмов, без особени различия от изданието му през 1940 г. Нещо ново представлява неговото издание от 1948 г., отличаващо се с обширния си и богат коментар. Трябва да отбележим, че този коментар, изграден върху постигнатото от Ив. Клинчаров и Мих. Димитров, допълнен и обогатен от проучванията на автора, е най-доброто, което е направено досега в това отношение не само за Христо Ботев. Редакторът е ориентиран превъзходно в епохата, бележките и обясненията са точни, уместни, извънредно полезни за разбиране на Ботевия текст. Коментарът на Ал. Бурмов към Ботевите съчинения може да бъде наречен една малка енциклопедия на епохата на българското Възраждане.

През 1950 г. Ал. Бурмов и Ст. Божков предприемат автентично издание на Ботевите съчинения. От него излиза само том I. За разлика от автентичното издание на Д. П. Койчев и Ал. Филипов от 1925 година, тук редакторите са възпроизвели изцяло Ботевите вестници, като в съдържанието са посочили ония произведения, за които се знае или предполага, че не принадлежат на Ботевото перо. От всички досега излезли издания на великия революционер и поет това издание е най-пригодно за научна работа не само поради пълната автентичност на текста, но и поради това, че изчерпва абсолютно целия материал на Ботевите вестници.¹

Още през 1944 г. излизат от печат и стихотворенията на Хр. Смирненски под

¹ Виж студията на Ст. Таринска, „Литературното наследство на Христо Ботев“ — в ръкопис.

редакцията на Т. Боров и Т. Измирлиев в два тома, преиздадени от последното издание на Т. Боров (1932 г.). Веднага през 1946 г. същите редактори ги преиздават в три тома. И от 1947 година нататък стихотворенията на Хр. Смирненски се отпечатват в популярни издания и Събрани съчинения непрекъснато и почти изключително под редакцията на Т. Боров, Хр. Радевски, Ж. Дюстабанова, Б. Божилов и др. Само от 1944 до 1948 г. произведенията на Хр. Смирненски излизат в девет издания.

През 1947 г. Васил Александров издаде стихотворенията на талантливия поет-комунист Христо Ясенов. През същата година излезе от печат поемата на Гео Милев „Септември“ в 15 хиляди тираж. През 1948 г. отново се преиздава „Септември“ със забележителни илюстрации на Борис Ангелушев.

Ние сме съвременници и знаем какво значение има първото (след 9 септември) издание на Вапцаровите стихотворения, подготвено от Христо Радевски. Навсякъде по градове и села се четяха и декламираха неговите стихове. Вапцаров стана знаме на българската младеж, най-любим български поет. В този смисъл първото издание имаше, бих казала, историческо значение.

Една от основните задачи на българската културна общественост след социалистическата революция у нас беше да се открие път на широките народни маси към образованието, да се направи то достойно на онези, които дотогава живеяха в непосилен труд и нищета, да се приобщят към големите ценности на нашата национална култура и на първо място към най-хубавите произведения на българската литература. Въпреки военните години, с цената на големи усилия бяха доведени до край редица издания, започнати още преди 9 септември. Така например продължиха да излизат Събраните съчинения на Иван Вазов в 22 тома, започнати през 1942 г. и завършени през 1950 г. под редакцията на Мих. Арnaudов. Продължиха да излизат Събраните съчинения на Т. Г. Влайков — в 4 тома, започнати от 1943 г. до 1946 г.; Съчиненията на Алеко Константинов, под редакцията на Г. Константинов, започнати през 1941 г. и завършени през 1945 година.

Още в 1945 г. П. Динеков издаде „Епопея на забравените“, подготви осмото издание на „Епически песни“ от П. П. Славейков, третото издание „На острова на блажените“. Людмил Стоянов издаде през 1946 г. стихотворенията на Димчо Дебелянов. В предговора към тях той показва за пръв път на широките народни маси действителния Димчо Дебелянов — не онзи, когото изопачено рисуваха след-

никаво-сентименталните писания на Владимир Русалиев или от отвлечените естетически съзерцания на Владимир Василев. Людмил Стоянов съблече бронята на този „застинал в своята гордост рицар“, когото буржоазната критика, след като отмина приживе, се опита след смъртта да направи знаме на своите антиобществени, в основата си хитро скроени възгледи за ролята на българския писател.

През 1946 г. излезнаха под редакцията на П. Динев (за пръв път след трагичната смърт на поета) и Избрани съчинения на Н. В. Ракитин в два тома. През 1948—1949 г. излязоха и Избрани творения на Пенчо Славейков под редакцията на Д. Осинин с предговор от Ст. Каролев. От 1945 г. досега постоянно се издават отделно произведенията на Л. Каравелов „Българи от старо време“, „Мамино детенце“, „Крива ли е съдбата“, „Ще ли им се върне?“ под редакцията на П. Динев, В. Велчев, Ст. Божков, Г. Константинов и други. От 1948 г. излизат Събраните съчинения на П. К. Яворов под редакцията на Ганка Найденова. В същата година и П. Динев издава „Избрани творения“ на поета. До 1950 г. бяха издадени в 4 тома Избрани произведения на Иван Вазов, под редакцията на Тодор Павлов, Пантелей Зарев, Емил Стефанов, с предговор от Т. Павлов, Г. Караславов и др., в който се прави основна преоценка на творчеството и значението на народния писател.

През 1951 г. Стоян Каролев събра и издаде за пръв път литературно-критическите статии на Димитър Благоев с обстоен предговор за неговото литературно-теоретическо и критическо дело. С тази ценна книга Димитър Благоев отново се включи в борбата за марксистическа идеология, в борбата за марксистическа литературна критика. Пак през същата година излязоха от печат Избрани разкази на Г. П. Стаматов под редакцията на Стойко Божков, в които бяха включени за пръв път няколко социално изобличителни разкази на писателя.

В една подобна статия не е възможно да се представят изчерпателно, нито дори приблизително, всичките издания, подготвени до 1953 година. Ние се постарахме само да изброим някои от по-характерните, по-сериозните. Но и тези, на които се спряхме, дават макар и непълна представа за онзи буен разцвет на издателското дело у нас, за онзи небивал ентусиазъм, с който се работеше през първите години след 9 септември. Характерна за този период беше борбата срещу силната още буржоазна идеология във всичките ѝ разновидности — естетизъм, формализъм, обективизъм, великобългарски шовинизъм, космополитизъм. И в тази

борба голям дял имаше нашето издателско дело. До известна степен през този период до 1953 година остро беше поставен и въпросът за правилната преоценка на нашето литературно наследство, за изтъкване на най-прогресивното, най-доброто от нашите литературни традиции. Този въпрос доби още по-голямо значение и още по-правилно разрешение през следващите години.

Естествено, да се подготвят толкова издания с критически проверен и установен текст за такова кратко време беше немислимо. Ето защо, като изключим само няколко на брой, почти всички останали механически възпроизвеждаха съдържанието и текста на изданията преди 9 септември. В по-голямата си част те бяха слаби в художествено-техническо отношение. Не само това. Имаше и такива, които дори в идейно отношение стояха на ниско равнище, в разрез с духа на времето. Възникнали непосредствено след социалистическата революция, както по подбора на включените в тях материали, така и с встъпителните статии към тях, те застъпваха стари становища, стояха на стари позиции по отношение на редица български поети и писатели (Иван Вазов, Алеко Константинов, Т. Г. Влайков, П. К. Яворов, Стоян Михайловски).

Но въпреки това, не слабостите определяха лика на издателската дейност през този период. Напротив. Той се определяше от онези нови, свободни книги, работата по издаването на които тогава беше патриотичен дълг, означаваше любов към народа, беше снаряд, отправен срещу неговите още силни врагове. И поради това може би в тези издания, въпреки грешките им и днес се усеща революционният лъх на времето. Той се чувствуваше както в грубоватата им хартия (тогава нямаше хартия), така и в неотговарящите може би на всички литературоведчески изисквания предговори, отразили обаче между редовете си дълбоко развълнуваното сърце на авторите им. Тук имаме предвид дори ония встъпителни статии, които от гледна точка на днешната действителност са неправилни, крайно недооценяват значението на писатели демократи и хуманисти като например П. П. Славейков или П. К. Яворов. За тогавашния революционен момент обаче тези предговори не можеха да бъдат други. Те изиграха своята роля, защото отговориха на революционните потребности на времето.

★

Отшумяха първите години. Културните нужди на нашия народ така неимоверно пораснаха през това кратко време, че

и тези издания се оказаха недостатъчни. Всичко се изчерпваше буквално за няколко дни. Така днес, само 15 години след 9 септември в книжарниците, а също в антикварните магазини не може да се намери почти нито едно от цитираните в нашата статия издания. Това показва, че те, хубави или лоши, изпълниха на времето своята първа и най-важна задача, стигнаха до народа, развълнуваха сърцето му, послужиха за повишаване на неговата грамотност, на неговата култура. Но това не беше вече достатъчно. Нашите читатели искаха да купуват не само отделни произведения от българските писатели и класици, но и техните избрани съчинения. Такива издания бяха нужни на широките читателски маси не само за обогатяване на тяхната култура, но и за тяхната работа. Ние имаме вече една хилядна армия от учители-литератори, една още по-внушителна армия от ученици и студенти, множество културни хора, които искаха да имат в библиотеките си събраните съчинения на българските писатели. Нашият читател започна да се интересува от качеството на самите издания, от точността при предаване авторския текст, от подбора на произведенията. Характерен в това отношение например е интересът към текста на двете предсмъртни стихотворения на Вапцаров. За тях дори учениците знаят и питат, защо е внесено или премахнато едно многоточие или тире, спорят за това как би трябвало да бъде казано в последния стих на „Борбата е безмилостно жестока“ — „защото се обичахме“ или „защото те обичахме“, как трябва да бъде в първия стих на същото стихотворение „Борбата е безмилостна, жестока“ или „Борбата е безмилостно жестока“ и т. н. Мнозина от нашите ученици разискват върху качествата на последното пълно издание Съчиненията на Иван Вазов, което можем да намерим по лавиците и на най-затънтените колиби в Родопите или Добруджа. Какво беше нашето учудване, когато неотдавна, във влака, случайно срещната млада лекарка ни заговори за събраните съчинения на Христо Смирненски — тя не одобряваше начина, по който (хронологически) бяха подредени стихотворенията на любимия ѝ поет.

Върху кого трябваше да легне грижата и отговорността за по-нататъшното издаване произведенията на българските писатели при порасналата нужда и възискателност на нашето ново социалистическо общество? Съществуваха два основни центъра: Институтът за българска литература при БАН и Съюзът на българските писатели. Институтът за българска литература придвижваше бавно тази задача не защото подценяваше нейното значение,

но защото разполагаше с незначителни кадри. Въпреки това, той подхвана правилно работата още в самото начало. Бяха създадени два отдела — „Ръкописен“, в който се събираха и съхраняваха ръкописи на редица български писатели, и „Библиография на българския периодичен печат“. Подготвени и издадени бяха отделни „Сборници“ със спомени и документи за писателите Христо Ботев, Иван Вазов, Христо Смирненски и Никола Йонков Вапцаров. Събрани бяха и материали за подобен сборник за Елин Пелин. В сектор „Христо Смирненски“ се съхраняваха много материали, издирваха се псевдоними и неизвестни произведения на големия пролетарски и народен поет. Извършената през тези години работа и научно-изследователска дейност на сътрудниците в този сектор поставиха основата на новото издание от Събрани съчинения на Христо Смирненски, издадено съвместно със Съюза на българските писатели. От 1954 г. започна подготовката за Академичното издание на П. Р. Славейков. В резултат на тази упорита предварителна работа бяха стъкмени двата тома на „Избрани произведения от П. Р. Славейков“. В музей „Иван Вазов“ се събираха множество документи, ръкописи, писма, изготвяха се картотеки на първи, прижизнени и други издания на поета, пълна библиография на произведенията му, разкриха се негови псевдоними, бяха издадени неизвестни произведения и писма на писателя. Цялата тази няколкогодишна дейност подпомогна двадесеттомното издание на Съчиненията на Иван Вазов. Музей „П. К. Яворов“ събра също редица ценни писма и ръкописи на поета, които ще влязат в предприетото пълно издание на произведенията му. Неотдавна излезе том I от поредицата „Литературен архив“ с неиздадени писма и ръкописи на П. Р. Славейков. Институтът за българска литература си постави задачата както да обнародва неизвестни произведения на българските писатели, така и да приложи на дело онези текстологически принципи, които ще предадат и на тази малко забележителна област на литературознанието действително научен характер. Няма да бъде неуместно, ако се каже, че студентите и монографиите, подготвени в Института през този период, послужиха и ще послужат при подготовката на Събраните съчинения на съответните писатели. Наистина с един толкова малък колектив от 5—6 научни сътрудници не можеше да бъде направено повече. Трябва да се подчертае, че колкото и неорганизирано, случайно да беше досега взаимното сътрудничество между Института и Съюза на българските писатели (резултат на личния почин на отделни лица, а не на

определена линия), то даде само добри резултати.

Грижата за издаването съчиненията на българските писатели падна почти изключително върху издателство „Български писател“. Единични и предимно популярни издания бяха подготвени и от останалите български издателства. Най-характерна за този период е поредицата популярни издания на българските писатели-класици, които издателство „Български писател“ предприе в един или няколко тома като Избраните стихотворения на Добри Чинтулов, под редакцията и с предговор от Н. Табаков, 1955 г.; Избрани произведения на П. Р. Славейков в два тома — поезия и проза, под редакцията на Цветана Македонска с предговор от П. Динев, 1955—1957 г.; Избрани произведения на Цани Гинчев, под редакцията на Божан Ангелов, 1955 г.; Избрани произведения на Любен Каравелов в три тома, под редакцията на Ал. Бурмов, Ст. Божков и Цв. Минков с предговор от Пантелей Зарев, Ал. Бурмов и Цв. Минков, 1955 г.; Събрани произведения на Христо Ясенев под редакцията и с предговор от Пантелей Зарев, 1953 г.; Избрани фейлетони и очерци на Алеко Константинов, с предговор от Пантелей Зарев, 1949 г.; Избрани произведения на Гео Милев, под редакцията и с предговор на Георги Цанев, 1955 г.; Избрани произведения на П. П. Славейков в два тома, под редакцията на Д. Осинин и Ангел Тодоров, 1953 г.; Избрани стихотворения на П. К. Яворов, под редакцията и с предговор от Георги Цанев, 1955 г.; Избрани произведения на Димчо Дебелянов, под редакцията на Христо Радевски и Л. Кацкова, с предговор от Христо Радевски, 1957 г.; Избрани стихотворения на Никола Йонков Вапцаров, под редакцията на Борис Делчев и Николай Шмиргела, 1951 г., с предговор — животоописание от Б. Вапцарова. Между това непрекъснато се издаваха произведенията на Иван Вазов, Христо Ботев, Христо Смирненски.

Най-напред трябва да подчертаем, че издателство „Български писател“ съвсем правилно се ориентира към онзи тип научно-популярни издания, които бяха най-необходими за момента, а и най-изпълними с оглед възможностите на научно-изследователските кадри през този период (1949—1955). Както по отношение подбора на материала, подготовката на основния текст и техническото оформление тези издания стояха на чувствително по-високо равнище от изданията до 1950—1953 г. Повечето от тях бяха снабдени с встъпителни статии за идейно-творческия път на писателя, които хвърляха нова светлина върху неговия мироглед, правеха опит да преосмислят творчест-

вото му. (Предговорите към Съчиненията на П. Р. Славейков, Любен Каравелов, Алеко Константинов, Христо Ясенев, П. К. Яворов, П. П. Славейков, Гео Милев, Димчо Дебелянов). Но за съжаление продължаваха да се пускат издания, в които все още дори встъпителните статии не бяха на необходимата научна висота. Те, както и материалът, включен в тях, бяха стари по своята същност и съдържание. Нито фактическият материал, нито теоретическите положения, залегнали в тях, разкриваха лика на писателя в по-нова светлина. Като отделни кръпки изглеждат вмъкнатите само тук-таме оценки, които не изхождат от анализа на отделните произведения, нито от новите или по новому осветлени факти от живота на писателя. Други, макар и популярни издания, нямаха предговор или какъв да е коментар (напр. Избраните съчинения на Цани Гинчев). Някои от тези издания представляваха първите избрани съчинения на писателя (напр. П. Р. Славейков, т. II; Съчиненията на Цани Гинчев, Избрани съчинения на Константин Величков, Емануил Попдимитров и др.) и в това преди всичко се състоеше тяхното значение. Повечето, ако не всички, бяха снабдени с коментар. При едни подходящ, целенасочен, с оглед типа на изданието (П. Р. Славейков, Любен Каравелов, т. II, Добри Чинтулов, Никола Й. Вапцаров и др.), при други по-беден, а трети бяха съвсем без коментар (Любен Каравелов, т. I и III, Цани Гинчев).

Ще се опитаме да дадем известна представа за няколко от тези издания.

На първо място изданието на Д. Чинтулов. То разкрива пред изследователя много и най-разнообразни въпроси. Преди всичко основния проблем тук се състои в установяване литературното наследство на този талантлив и толкова популярен български поет. Чинтулов е автор на много повече песни и стихотворения, отколкото му се приписват. От друга страна, за много от стихотворенията, познати като Чинтулови, не може с положителност да се твърди, че са негови.

На второ място трудно е да се установи автентичният текст на онези стихотворения, които днес се смятат за Чинтулови, тъй като те са били разпространявани само в ръкопис, в хиляди преписи, правени в продължение на десетки години преди Освобождението. Много от тях са достигнали до нас променени и изопачени. Днес трудно можем да възстановим техните първообрази. Ето защо, за да станеш днес редактор на Чинтуловите стихотворения, трябва да бъдеш изследовател на живота и творчеството на поета, да познаваш основно епохата и състоянието на българската поезия по това време. От

редактора на Чинтуловите стихотворения се изисква не само да извърши огромна работа по издирване на възможно най-много преписи от стихотворенията му, за да възпроизведе първоначалния им текст, но и да търси неизвестни досега негови произведения из множеството ръкописи и песнопойки от епохата на Възраждането. В това отношение трябва да се поучим от примера на съветските текстолози. С каква грижа, с какво високо чувство на редакторски дълг в Съветския съюз издават напр. безсмъртната пиеса на Грибоедов „Горе от ума“! Както е известно, тя е била разпространена в ръкопис. Събрани са и са проучени основно колкото е било възможно по-голям брой от нейните ръкописи, за да се установи автентичната ѝ редакция. Каква работа е извършена по установяване окончателния текст на Пушкиновите епиграми, Лермонтовото стихотворение „На смърть поета“, на Залцбургското писмо на Белински до Гогол! Направи ни впечатление например, че в една от последните книжки на „Вопросы литературы“ е поместена дискуссионна статия за уточняване текста на Лермонтово стихотворение, известно само от различни преписи. Редакцията се обръща към читателите на списанието — текстолози и литературоведи, и преди всичко към Института за руска литература при Академията на науките да обсъдят текста на това стихотворение и да излязат с авторитетно становище по въпроса. Не можем ли и ние, не трябва ли и ние да поставим на широко обсъждане въпроса за текста на Чинтуловите стихотворения? Не заслужава ли този скромн и талантлив български поет такава грижа?

След 9 септември стихотворенията на Добри Чинтулов бяха издадени два пъти от издателство „Български писател“ — през 1948 г. — Добри Чинтулов, Избрани стихотворения, под редакцията на Сим. Русакиев и през 1955 година — Избрани стихотворения на Добри Чинтулов под редакцията на Н. Табаков. Първото ще поставим към групата на онези издания, основната задача на които беше широко-пропагандна. Книжката изпълни своето предназначение в този смисъл и за онзи момент, въпреки че текстът на Чинтуловите стихотворения в нея изобилствува с грешки от най-различен характер — размяна на куплети (втори и трети в „Стани, стани, юнак балкански“); промяна на предлози и съюзи (трети куплет от „Стани, стани, юнак балкански“, първи ред — вместо: „н о сълзи кървави пролива“ — „ч е сълзи кървави пролива“); погрешни думи (девети куплет „Стани, стани. .“ първи ред — да с т е н е лева наш балкански“ вместо „да стане лева наш балкански“), („втори куплет, трети ред от

„Изпровожаяк на едного българина из Одеса“ — „развесели ти мой та младост“ вместо „развесели ти своята младост“); вмъкване на съюзи (втори куплет, пети ред от „Къде си вярна ти любов народна“ — „голямо и мало ставай“ — вместо „голямо, мало ставай“); неправилен подбор на отделни изрази (седми куплет, четвърти ред от „Въспоменание“ — „и з м и в а прадедния гр я х“ вместо „и с к р и в а прадедния п р а х“).

Към второто издание имаме вече основание да изискваме много повече. И наистина, то беше възложено на Н. Табаков, дългогодишен изследовател на Чинтуловото творчество. В това издание текстът на Чинтуловите стихотворения е предаден точно. Макар и кратък, коментарът говори за усърдна научно-изследователска работа. Но все пак, за съжаление, това ново издание, като се изгражда на всичко постигнато до тогава от Табаков, не представлява крачка напред нито по отношение обхвата на материала, включен в него, нито по отношение тълкуването на основния текст. Нещо повече, дори редакторът е допуснал необезопасително тълкуване на отделни места от стихотворенията, на които в по-предишните свои издания е дал правилно тълкуване (например в „Сборник Добри П. Чинтулов“ по случай 100-годишнината от рождението му (1822—1922). Н. Табаков е отправил, съвсем уместно, стих трети на 25 куплет — „кой н о ж а носи да кали“ вместо публикуваната до тогава редакция на Д. Стойнов, която съвсем безсмислено гласи „кой к о н я носи да кали“. Неизвестно по какви причини обаче в новото си издание редакторът се връща отново към този безсмислен израз. Не са изследвани в това издание и нови редакции на Чинтуловите стихотворения. А работата по проучване на Чинтуловото творчество трябва да се подхваща по нов начин. Само в Ръкописния отдел на Института за българска литература се пази една „Песнопойка“ със стихотворения от епохата на Възраждането, между които има и Чинтулови стихотворения. Подобна, от по-стар произход, се пази и в музея „Петко и Пенчо Славейкови“. Да не говорим за многобройните преписи на Чинтулови стихотворения в Песнопойките на Бачо Киро, които се съхраняват в читалището на Бяла черква. И още колко ли други има! Кой ги е проучил? А може би в тях се намират нови, неизвестни стихотворения на Чинтулов, така както се намериха бунтовни песни от П. Р. Славейков — неподозирани и неочаквани от никого досега. Само така ние ще можем да възкресим още някое Чинтулово стихотворение, което на времето е вълнувало и вдъхновя-

вало нашите деди в борбата им за „правда и свобода“.

Популярни издания на П. Р. Славейков под редакцията на Георги Константинов, Цветан Минков, Георги Веселинов излизат през 1945—1946—1947 и 1948 година. По-различен е обликът, който има изданието под редакцията на Цветана Македонска. Редакторката е направила опит да разчупи старата обвивка, в която живееше досега за нас големия български поет, да излезе от нея и да ни покаже лика на един нов, почти непознат Славейков. На първо място в това издание бяха публикувани за пръв път 18 негови неизвестни стихотворения и 10 басни. Повечето от тях са създадени след Освобождението и не са били обнародвани по цензурни причини. Те са характерни за реализма на Славейков с това, че изобличават социалната действителност у нас по онова време, продажната политика на новата капиталистическа класа и нейното лъжеродолюбие („Превратът“, „Песен на тираните“, „На думи и на дело“, „Българската кесия“ и др.). Извършена е изследователска работа за установяване автентичния текст на Славейковите стихотворения не само според последните печатни текстове, но и според последните ръкописни варианти. По този начин са премахнати редица грешки, възстановен е основният текст на някои стихотворения, поправени след смъртта на поета от П. П. Славейков. При подбора на стихотворенията до голяма степен е била спазена волята на автора, изразена в ръкописните проекти на Славейков за едно бъдещо издание. Проучвайки многобройните варианти, редакторката е възстановила редица стихотворения в онзи вид, в който сам авторът е искал да ги издаде. Промени по този начин, стихотворенията са получили по-голяма яснота, по-голяма изобличителна сила и могат да послужат като ценен документ както за идеологията на поета, така и за развитието на неговия реализъм („Бъдний ден“, „Есенно време“, „Вярата и надеждата на българите към Русия“ и др.).

Въпреки тези ценни качества, изданието има и една слабост — то донякъде снижава у читателя представата за художественото майсторство на П. Р. Славейков. Увлечена от желанието да покаже на читателя преди всичко идейния лик на поета, редакторката е игнорирала на места печатания текст на стихотворенията — опряла се е изключително на последните ръкописи на поета, които той правил в преклонна вече възраст. А тези последни варианти, създадени от поета в преклонна възраст, въпреки че отразяват неговите прогресивни идейни позиции, в художествено отношение са значително по-слаби

от печатаните. Текстологът няма право колкото и ценно да е съдържанието на един вариант, намерен в ръкописите на поета — да го внедрява като последен прижизнен текст, ако неговата художествена форма не притежава поне качествата, присъщи на печатания текст. Защото задачата на редактора се състои не само в това да внася такива поправки, които най-много съответствуват на авторската воля, но и в това — да пази текста от вмъкване на недовършени чернови, от художествено гледище непълноценни стихове. Редакторката не се е съобразила достатъчно с типа на изданието, което е популярно, и е сметнала за необходимо да даде текста на някои стихотворения точно така, както той е бил обнародван от поета в различните песнопойки. В това отношение Боян Пенев е постъпил по-правилно. Той е отпечатал само част от някои стихотворения (предимно любовни), като е посочил в коментара това.

В тясна връзка със съдържанието на този том се намира и встъпителната студия на П. Динев за поезията на П. Р. Славейков. Написана живо, тя характеризира жизнения път на поета, неговия мироглед, естетическите му възгледи и творческо развитие. Въпреки научно-популярния характер на студията, авторът е успял да направи критическа оценка, отговаряща на съвременното ниво на литературната наука, както на цялостното творчество на поета, така и на отделни най-значителни негови произведения.

Не може да се каже, както това често се прави в рецензиите, че отбелязаните недостатъци „не снижават качествата на изданието“. Въпреки това, то е един от малкото опити да се тръгне по нов път, да се погледне на редакторската работа като на сериозна научно-изследователска дейност. В това се състои и неговото значение.

Вторият том от съчиненията на П. Р. Славейков е ценен преди всичко с това, че за пръв път популяризира част от блестящите публицистични статии на големия български журналист и неговата проза почти във всичките ѝ видове. Най-ценни са обнародваните за пръв път автобиографични материали. Макар и недовършени, те имат значение и като художествено произведение, и като достоверен източник за епохата и детските години на поета. Подборът на останалите материали не може да се нарече най-добрият — но да се отговори на това изискване засега е трудно, тъй като огромното творчество на този интересен български писател още не е събрано.

Стихотворенията на Никола Йонков Вапцаров до 1959 г. претърпяха 8 издания. Първите две бяха подготвени под

редакцията на Христо Радевски в революционните години след Девети септември „на един дъх“ и набрани в необикновени за нашата страна тиражи (300,000 бр.). В тях редакторът беше включил не само творбите на Вапцаров от „Моторни песни“, но и редица стихотворения от неговите ръкописи, от измачканите в последните минути преди разстрела на поета бележници и отделни листчета, които той беше успял да предаде на своите близки под погледа на палачите. Това бяха предимно стихотворения, които той не би могъл да издаде приживе поради цензурата, като „Испания“, „Селска хроника“ — неговите предсмъртни изповеди. И Никола Йонков Вапцаров остана да живее в съзнанието на нашия народ такъв, какъвто му го представиха тези две издания. Те изпълниха своето предназначение, въпреки слабостите, които имаха: неточно предаване на ръкописа („Прощално“, „Борбата е безмилостно жестока“); пропуснати стихове („Доклад“, „Двубой“); променени и допълнени с нов текст стихове („Песен“, „В гората враг стаен“, „Ще строим завод“); отпечатани като Вапцарови — стихотворения на Антон Попов („Песен за Струма“, „След бурята“), прибавяне на нови заглавия и мн. др.

Най-сериозно и най-пълно беше представено творчеството на поета в третото издание от 1951 г., под редакцията на Борис Делчев и Николай Шмиргела. Това е и най-доброто издание на Вапцаровите стихотворения досега. То представлява нещо съвършено ново както по отношение обсега на стихотворенията, включени в него, по подреждането им, така също и по установяване на основния им текст. Редакторите са извършили сериозна научно-изследователска работа, за да се запознаят с цялостното творчество на поета. Те са издирили една част от произведенията му, пръснати из периодичния печат, проучили са целия му архив. В резултат на това в новото издание е включено най-хубавото от Вапцаровото литературно наследство. При подреждането на стихотворенията редакторите са се съобразили преди всичко с волята на автора, а също и с онази вътрешна връзка, която съществува между отделните творби. В специален дял са дадени стихотворенията „Моторни песни“, групирани в същите цикли и по същия ред. По този начин широкият кръг от читатели, до които не беше достигнала стихосбирката на Вапцаров, можеше да получи пълна представа за нея. Останалите стихотворения са поместени във втория дял на книгата — „Антология“. Тук те са подредени хронологически, което дава възможност на читателя да проследи развоя на поета, да се запознае по-пълно с неговата поезия. Накрая е прибавен и трети дял — „Приложе-

ние“, с най-добрите от ранните творби на поета и няколко стихотворения за деца.

Особена грижа са проявили редакторите за установяване автентичния текст на Вапцаровите стихотворения. Изтерзани от фашистката цензура, една част от тях са били оставени в ръкопис и са се разпространявали между приятелите на поета, други са обнародвани в съвсем променен вид. На първо място редакторите са включили към цикъла „Песни за една страна“ стихотворението „Испания“ — така както е искал да бъде самият Вапцаров (избегнати са многобройните грешки, с които същото стихотворение е отпечатано в първото издание). Към редица стихотворения са добавени цели строфи, необнародвани съзнателно от поета. Например заглавието на стихотворението „Ще строим завод“ в ръкописа е било дадено по този начин, а в печатния текст и първото издание — „Ще строим“; в „Моторни песни“ Вапцаров е завършил стихотворението „Огняроинтелигентска“ така: „Честно ще умра като работник, честно ще умра. . .“ (с многоточие). По същия начин то е отпечатано и в първото издание. Но в ръкописа не е същото:

„Честно ще умра като работник
в боя ни
за хляб и свобода!“

Една строфа, толкова кратка, а каква светлина хвърля върху цялото стихотворение, как засилва неговия политически смисъл! Това всъщност е и автентичната редакция на стихотворението, обнародвана за пръв път в третото издание.

Поправени са много грешки, допуснати в предходните издания. Редакторите са се стремили винаги да обнародват най-достоверния, последен текст на стихотворението — който е и последен израз на авторското търсене. След всички тези усилия революционното звучение на Вапцаровата поезия стана още по-чисто и отчетливо, нейната боева насоченост — още по-ясна.

Често пъти редакторите нанасят поправки и върху печатния текст на стихотворенията, които се подсказват от самия контекст. В повечето случаи тези поправки са уместни. При възстановяване окончателния текст на Вапцаровите стихотворения редакторите често си служат с така наречения комбиниран метод (съставителите уточняват основния текст на стихотворението като комбинират отделни изрази от няколко различни редакции). Тук е мястото да отбележим, че този метод е оспорван много в съветската текстология. Една част от съветските учени са безусловно против него, друга, чието становище споделяме и ние, го възприемат само в по-специални случаи, именно при установяване окончателния текст на революционната лирика или епос. И наистина, не може да се приеме, че последните преписи на Вапцаровите сти-

хотворения са в същото време и най-точен израз на неговата мисъл. Близко до ума е, че подготвяйки ги за печат, той все пак ги е приспособил към съществуващата цензура. Те не могат да бъдат най-достовърни в политическо отношение. Ето защо всички места, които отразяват политическото верую на поета, редакторите могат да възстановят по някои по-ранни варианти, които по-после по понятни причини авторът е променил. В същото време обаче, не сме за комбинирания метод, така както го разбираха в СССР преди десетина години, така както го препоръчваха в своите ръководства Томашевски и Винокур.¹ Според Б. Томашевски текстологът трябва да бъде своеобразен конструктор на текста (от различните авторски ръкописи), а редакторът да получи почти съавторски права. Тази „теория“ за комбинирания текстове води до субективизъм в текстологията. Тя рязко противоречи на духа на социалистическата наука и по същество представлява недопустимо приложение на западното идеалистическо литературоведение. За съжаление редакторите на това хубаво издание са се увлекли на места в точно такъв комбиниран метод, който по-късно неминуемо би довел до големи разногласия при предаване Вапцаровския текст. Тук не се касае за възстановяване на цензурни или автоцензурни промени, а просто до възстановяване текста на отделни стихотворения. Така например, двата куплета от стихотворението „Завод“ редакторите „по логически съображения“ са приели от ръкописа им в „сивата тетрадка“, крайт обаче на стихотворението е останал така, както е бил отпечатан в „Моторни песни“. При установяване автентичния текст на стихотворението „Песен за човека“ редакторите пак „според своите разбирания“ са възприели израза „но белким се свършва със мен“ от ръкописа в „сивата тетрадка“, вместо израза „но белким тя свършва със мен“ — както е отпечатано в „Моторни песни“, — „защото второто било по-малко изразително и ритмично неправилно“, като в същото време не приемат редица други промени на текста от този ръкопис. Например възприемат обръщението „приятелю“, а не „читателю“, както е в „Моторни песни“, защото било по-логично“.

Необходимо е именно сега, в началото, когато тепърва ще прилагаме научни методи при издаване съчиненията на нашите писатели-класици, да обърнем внимание на тези увлечения, които доведоха до големи разногласия при предаване на един и същ текст в редица издания на

съветските писатели. Там се достигна до такова положение да се издават съчиненията на Лермонтов например едновременно от три издателства, в три различни варианта. За съжаление и ние, още в самото начало повтаряме техните грешки и то не само по отношение изданието на Вапцаровите стихотворения, но и в редица други сериозни издания. Какво би станало ако занапред тези издания попаднат в ръцете на други по-старателни редактори, които биха си послужили с още няколко варианта? Ще се получи принципът — колкото текстолози толкова варианти!

В третото издание са допуснати някои грешно разчетени думи. Например в стихотворението „Ще бъда стар“ — едно от последните стихотворения на поета, неправилно е разчетен крайт на първия куплет:

„Като окъсан рибен буквар
подел хиляда осемстотин и четирийсе“
който всъщност гласи:

„Като окъсан рибен буквар
м о д е л хиляда осемстотин и
четирийсе“.

Така има и смисъл.

Въпреки тези слабости третото издание на Вапцаровите стихотворения е едно от най-сериозните и сполучливи издания на избрани стихотворения след 9 септември. По-голямо става неговото значение и поради факта, че все още липсва (за голямо съжаление и удивление!) не само академично, но и пълно научно събрание на произведенията на този голям български поет, което не само трябва да послужи за основа на всички видове популярни издания, но и целеше да включи редица неизвестни произведения и ръкописи на поета.

Другите издания на Вапцаровите стихотворения (четвърто, шесто, седмо и осмо) представляват препечатване на текста от третото издание. Изключение прави петото издание, под редакцията на Н. Шмиргела, П. Динев и Б. Божилов. По отношение на няколко стихотворения то прави стъпка напред — „Двубой“, „Песен за човека“, „Един сляп“ (вместо „Зеброви шуби“, разчетено правилно „боброви шуби“), за пръв път се печата стихотворението „Хроника“ („От всякъде врази“). Донякъде в тези издания е спасен типът, стилът на едно широко популярно издание. Включени са най-завършените стихотворения на поета, допуснати са малко грешки в основния текст. Най-слабото им място обаче са коментарът и особено встъпителната статия. Коментар — няма! А какъв коментар може и трябва да имат стихотворенията на Вапцаров за широката читателска маса! Каква история има всяко от неговите стихотворения, колко вдъхновяваща би била тя! Но това още не е нищо. Стихотворенията на Никола Йонков Вапцаров, издадени за масовия читател, освен че са без какъвто

¹ Б. Томашевски. Писател и книга. Очерки текстологии. Прибой 1928.

Т. Винокур. Критика поэтического текста. М. 1927.

и да е коментар, са и без предисловие! Неволно си спомняме думите на Максим Горки, казани по един подобен повод още през 1928 г.: „Струва ми се, че едно от най-важните условия при издаване класиците е избраните книги да бъдат такива, та всеки, който прочете тези книги, да разбере изведнъж в какво се състои работата, макар и той да не е много грамотен човек — и подчертава „Госиздат“ не е просто търговско предприятие, а преди всичко възпитателно. Особено важно е, казва той, „въоръжението“ на изданието — именно предисловието! „Добре да въоръжим изданията!“ — пише на друго място Максим Горки. А какво е нашето въоръжение, как ние отправяме стиховете на Вапцаров към народа? — Без нито една дума, така, колкото да бъдат издадени, защото ги търсят постоянно, защото се пласират моментално! Чакат своя издател неговите пътеписи, импресии („Александрия“, „В открито море“, „Мителин“, „Остров Марма“, „Черно море“), репортажи („Ключът на Суец“, „На музейната Александрия“, „За силно впечатлителни — вход забранен“), неговите реферати („Романтизмът и литературата“), рецензии, статии (вестник „Нова камбана“, „Литературен критик“). Неизвестни за читателя и изследователя остават също многобройните редакции на неговите стихотворения, едни в ръкопис, други в периодичния печат („Писмо“ — Хасковския вестник „Сирена“, 1934 г.), трети върху печатния текст на стихотворенията („Огняроинтелигентска“). Не са издадени още редица броеве от вестниците, в които има указания, че е печатал Вапцаров, една тетрадка с ранни ръкописи на поета е отнесена чак в Израел. От стихотворенията, които Вапцаров е подготвил за втората си стихосбирка, още не са открити ръкописите на няколко, за които се знае или се предполага, че са били написани от него („Не дишаш“, „Милиони KWH“, „И пак е ден“, „След бал“ (със сигурност се знае, че е било написано!)).

Несъмнена е ползата от тези издания за широките читателски кръгове, въпреки че тяхното познавателно и възпитателно въздействие можеше да бъде много по-целенасочено и резултатно. Една част от тях представляваха все още механично препечатване на старите издания (без дори да се сверят те с първоизточниците, а да не говорим за ръкописите!), без каквато и да е било текстологическа работа за установяване на автентичния текст, за откриване на нови произведения, цензурни или автоцензурни поправки, без каквато и да е грижа за почистване на произведенията от наслоените с десетки години грешки. Читателите откриваха слабостите на изданията, но за разлика от тях трябваше да прелистим няколко годишнини от „Лите-

ратурен фронт“, за да срещнем една или две статии, които да засягат въпроси, свързани с изданията на наши класици, трябваше да прелистим почти четири годишнини на списание „Септември“, за да открием една или две статии на такава тема. И това бяха предимно рецензии — по-често благосклонни, неизградени на принципна основа, които засягаха бегло само най-обикновени въпроси в разглежданото издание, не даваха на неговите съставители и редактори необходимите конкретни указания. Получаваха се впечатление, че на нашата културна общественост е безразлично как ще бъдат представени произведенията на Любен Каравелов или Елин Пелин, на Иван Вазов или на Никола Йонков Вапцаров — тези съкровища на нашата национална култура. Като че ли за нас все още не беше станало ясно, че да установиш автентичния текст на произведенията на такива писатели, да го очистиш от всякакви грешки, да определиш състава и композицията на стихотворенията, които ще влезат в едно популярно издание, и по които хиляди хора ще се запознаят с творчеството на поета, — не е частна работа на отделни специалисти, които отговарят за нея, а е отговорна задача от държавно значение. Вместо да преустроят своята работа, да подготвят квалифицирани кадри, издателствата „доверяваха“ изданието на редактора, той от своя страна го „предоверяваше“ на съставителя — техническо лице, което „чиновнически“ трябваше да изпълни своята задача. А подобни „съставители“, които извършваха три четвърти, да не кажем цялата работа, бяха все пак между най-добрите. Имаше и други — приятели и близки на редакторите, на които липсваше дори и такава квалификация.

Бяха минали вече 10 години от Девети септември, а в нашия печат не се отваряше и дума за критическа проверка на текстовете, за контрол над материалите, които се обнародваха, за подготовка на академични издания на българските писатели-класици. Говореше се непрекъснато за преоценка на писателите, а малко бяха изданията, годни да послужат за едно основно проучване. Повечето от тези, които съществуваха, бяха непълни, съмнителни, недостоверни. А мъчно може да се каже нещо ново за писател, който е „представен“ по старому, така както са го виждали неговите първи издатели. Ликът на редица значителни писатели като творци си оставаше стар. Литературният историк, който работеше върху творчеството на такъв писател, беше длъжен да върши много по-голяма работа — да проучва цялото му литературно наследство, да се рови из архивите — тъй като не можеше „да се довери“ на съществуващите издания. Дори и по отношение на Ботевото литературно

наследство (което единствено беше в такова състояние, че позволяваше да се пристъпи към подготовка на академично издание), се достигна, ако може така да се изразя, до задънена улица. Последните издания на Ботевите съчинения под редакцията на Михаил Димитров, Александър Бурмов, Стойко Божков, допълвайки взаимно празнините и неутрализирайки недостатъците (по отношение представянето на Ботевия текст, пълнотата на изданието, коментара) притежаваха истински научни качества. Но въпреки това, те не бяха и не можеха да бъдат академични издания. Когато хвърлим поглед назад, не може да не забележим, че съществуваше един общ недостатък при издаването на Ботева: липсата на отношение от страна на редактори и издатели към „типът“ на изданията. Към какъв кръг читатели бяха насочени те и кое определяше техния облик? Ако един ученик например искаше да купи стихотворенията на Христо Ботев, той не можеше да намери из книжарниците друго, освен томовете на Михаил Димитров или Александър Бурмов, в които стихотворенията на поета се губеха между останалия материал. А, от друга страна, съществуващите издания не бяха и не можеха да бъдат академични — защото много въпроси в тях (особено в изданията на Михаил Димитров) бяха спорни. Те в известен смисъл представляваха трибуна на редактора по проблема за Ботевото литературно наследство. А крайно време беше вече да се разграничат въпросите за установяването на Ботевото литературно наследство от подготовката на пълното издание на съчиненията му. Освен това неизвестно защо, Александър Бурмов не довърши започнатото второ издание на Ботевите съчинения, нито автентичното издание от 1950 година. Извървян беше дълъг и плодоносен път и време беше вместо да се преиздават старите издания, или заедно с това да се подготви едно академично издание, в което да се включат само безспорно Ботеви творби.

Кому да поверим нашето литературно наследство? — издигна най-после, през 1955 г. глас Веселин Йосифов от колоните на „Литературен фронт“. Не сме ли закъснели, питаше той, да откриваме след близо 11 години свободен живот една от първите потребности на нашата литература? Недопустимо сме закъснели! Различни „редактори“ и „съставители“ най-безотговорно се разпореждат с произведенията на покойни и живи автори!“ И съвсем правилно авторът на тази толкова навременна статия намира, че грижата за изданията на българските писатели трябва да бъде подета сериозно от двата научни центъра — Институт за българска литература и Съюзът на българските писатели, че основната причина за това неблагополучие

се крие в липсата на организация, в липсата на подготвени кадри — текстолози.

★

През последните няколко години съюзното издателство „Български писател“ пристъпи към обнародването на Събрани съчинения от най-значителните наши писатели — И в а н В а з о в — Събрани съчинения в двадесет тома. Редактори Петър Динеков, Пантелей Зарев, Георги Константинов, Емил Стефанов, Георги Цанев; 1955 г.; Й о р д а н Й о в к о в — Събрани съчинения в седем тома. Редакционна колегия — Ангел Каралийчев, Андрей Гуляшки, Елка Йовкова, Илия Волен, Симеон Султанов; предговор Петър Пондев, 1956 г.; Е л и н П е л и н — Събрани съчинения в десет тома под редакцията на Тодор Боров, Кръстьо Генев, Пеньо Русев; предговор от Г. Караславов, 1958—1959 г.; П е н ч о П. С л а в е й к о в — Събрани съчинения в осем тома; редактори Борис Делчев, Петър Динеков, Димитър Осинин, Ангел Тодоров; предговор Ангел Тодоров; Х р и с т о С м и р н е н с к и — Събрани съчинения в четири тома. Под общата редакция на Пантелей Зарев, Христо Радевски, Ангел Тодоров и Георги Цанев; подготвили текста и бележките Елена Димитрова, В. Иванова, Н. Измирлиева, Цв. Унджиева; предговор от Христо Радевски, 1958 г. (том I и II). Излезна от печат и том I на съчиненията на П. К. Яворов. Подготвят се за печат Събраните съчинения на Любен Каравелов и Никола Йонков Вапцаров. С изпълнението на тази отговорна задача се характеризира и третият период, който увенчава 15-годишнината на нашата свободна издателска дейност. Една голяма и навременна задача. Става дума за научни издания, в подготовката на които участвуват най-авторитетни литературоведи и писатели, издания, които разкриват нови пътища, бележат нови завоевания. Техният характер в общи черги е научно-популярен. Те са адресирани до широките народни кръгове. Но едновременно с това имат за цел да задоволят и нарасналите нужди на научно-изследователските кадри, да запълнят, до колкото това е възможно, липсата на събрани научни и академични издания на тези писатели. В рамките на тази, така да се каже, двойствена задача, работата на редакторите беше затруднена — те трябваше или да уточнят типа на изданието, или да създадат едно „хибридно“ издание, безсилно да осъществи поставените задачи. В плана, по който трябваше да бъде подготвено едно такова издание, трябваше да залегне положението, че то е преди всичко популярно. Всичко — и подборът на материала, и предговорът, и коментарът трябваше да бъдат подчинени на тази основна

задача. По какъв начин едно подобно издание можеше да подпомогне и научно-изследователските кадри? Преди всичко редакторите и съставителите бяха длъжни да работят усилено върху установяването на основния текст — работа, която можеше да им бъде напълно спестена, ако съществуваше академическо издание. Осъществяването на тази задача впрочем е най-трудна и при академическите издания.

На второ място идва коментарът. След като бъде подготвен така че да отговаря на изискванията и нуждите на масовия читател (историко-литературен, обяснителен, идеологически — да се противопоставя или да обяснява грешките на миналото) редакторите можеха да го допълнят и с текстологически коментар, можеха да възпроизведат точно варианти на отделни произведения, характеризиращи специфическите особености в творческата работа на писателя, да дадат изчерпателни библиографски данни за обнародваното произведение. По този начин съпроводителният апарат на изданието щеше да бъде полезен не само за масовия читател, но и за изследователя.

От особено важно значение за подобен тип издания са и встъпителните статии. Разкривайки специфичните черти в творчеството на писателя, те трябва да го осветляват по новому, да воюват с буржоазната литературна наука, която изопачава с оглед на своите цели и разбирания същността на живота и творчеството му. Въобще първите социалистически събрани съчинения на българските писатели-класици, издадени за масовия читател, трябваше да притежават две основни качества — сериозна научна подготовка и ясна, категорична целенасоченост, проявена както в подбора и подреждането на материала, така също във встъпителната статия и коментар. Тези издания трябваше да бъдат съкрушително оръжие срещу буржоазната идеология, пуснала корени във всички области на нашата литературна наука.

Как редакторите на отделните издания се справиха с тази трудна задача? Двадесетомното издание на Вазовите съчинения е всъщност едно юбилейно издание, направено по поръка на правителството (по случай 100-годишнината от рождението на народния писател) с ясно определена цел — „да бъде изготвено пълно събрание на Вазовите съчинения, предназначено за масовия читател“. Въпреки че изданието (по своя обем и коментар) клони повече към чисто научно, начинът, по който редакционната колегия е разрешила основните проблеми, свързани с тази отговорна задача, показва, че тя е имала и ясна, и правилна представа за неговия характер. Решенията, които е взела тя преди всичко за обхвата и подредбата на огромния мате-

риал, за встъпителните статии, показват, че е имала предвид най-напред масовия читател. Огромният материал е подреден с оглед на това да бъдат спазени всичките отделни издания и цикли, в които сам Вазов не случайно, а обмислено е групирал отделен брой стихотворения, свързани с една обща идея, с една определена цел. Произведенията, които Вазов не е включил при подготовката на своите Събрани съчинения, са отделени в специален дял. Няма друго по-подходящо разпределение от това. Ние не споделяме критиката, която В. Вълчев¹ прави на изданията специално по този въпрос, като смятаме, че подобно разпределение на материала не само не е слабост на изданието, но то е едно от най-основните му достойнства. Това, разбира се, не се отнася до онези „цикли“, в които редакторите са включили пропуснати „от недоглеждане“ стихотворения.

Встъпителните статии, които всъщност представляват студии върху отделни жанрове на Вазовото творчество, са написани от проф. Георги Цанев — „Лириката на народния поет“, проф. П. Динев — „Поемите на Вазов“ и проф. Пантелей Зарев — „Бележит майстор на повестта и разказа“. Тези студии не само правят характеристика на най-съществените произведения от Вазовото творчество, но си поставят задачата да дадат ново осветление на редица важни проблеми, свързани с него. Тези предговори завършват цялостния характер на изданието и са основно помагало за всеки изследовател на Вазовото творчество, за цяла армия от ученици и студенти.

Характерът, който имат изданията на Йордан Йовков, Пенчо П. Славейков и Елин Пелин, ги доближава повече до едно популярно издание. Най-издържаното научно-популярно издание за масовия, културен читател е десеттомното издание на Елин Пелин. Както по отношение подбора на материала (редакторите са удвоили произведенията, включени в изданието — от пет на десет тома и въпреки това, с малки изключения, не са снижили художественото равнище на изданието), така и по отношение установяването на основния текст на произведенията (един много сложен въпрос при Елин Пелин, произведенията на когото са печатани в многобройни редакции), по напълно подходящия за целта коментар (историко-литературен, обстоен, библиографски точен, с широко познаване на всички основни факти от живота на писателя, създаден предимно за масовия читател, но полезен и за специалиста) изданието отговаря на изискванията на съвременната литературна наука и има

¹ В. Вълчев. За пълноценно критическо издание на Вазовите съчинения. Сп. „Ново време“, 1956, кн. 8.

установен профил. Адресирано до широките народни кръгове, то задоволява техните интереси и нужди.

За съжаление, най-неуяснено по своето основно предназначение е последното издание на Христо Смирненски. Четиритомното събрание на неговите съчинения е ярък пример за това как не може да отговори на своето предназначение издание, което си е поставило за изпълнение едновременно две задачи — и да замести несъществуващото още академическо издание и да задоволи нуждите на масовия читател. Защото масовите и академичните издания имат различни аудитории, различни цели и едното в никакъв случай не може да подмени другото.

В желанието си да създадат научно издание редакторите са елиминирали основния белег на масовото издание — подреждането на материала, като са приели формалистичен подход — те по хронологически ред са подредили всичко, което е написал поетът. По този начин заедно с онова поетическо наследство на Смирненски, което е златен фонд на българската литература, се нареждат неговите юношески, да не кажем детски стихотворения, хуморески, различен род пародии и песни. Възприемайки този метод, редакторите са разрушили създадените от самия писател отделни сборки и цикли, разхвърляли са групирания в тях стихотворения по различните томовете, според първите им публикации — размесили са златото с рудата. Разпръсването на тези тематично и композиционно свързани стихотворения и подреждането им в хронологически ред пречи да се види ярко творческият облик на поета. А ние винаги трябва да имаме предвид, че да разрушим една стихосбирка, създадена от автора ѝ, да нарушим един обособен от него цикъл, значи да се откажем от дълбокото историческо обобщение, което е направил той сам, когато е свързал определен брой произведения в едно цяло. И ако такъв ред е необходим за едно строго научно, академично издание, той е недопустим, когато става дума за масово издание. Когато преглеждаме първия том и прелистим всичките тези петстотин страници, изпълнени със слаби стихотворения, неволно си спомняме думите на Белински, казани по повод първото пълно издание на Криловите съчинения: „Напразно басните са отпечатани във втория том, а не в първия и още по-напразно те са предшествувани от други лирически опити, които би трябвало (ако е необходимо) да бъдат поместени след басните като приложение. Защото, все пак, басните са главното между съчиненията на Крилов и ако тях ги нямаше, не беше нужно да се издава всичко останало.“ Не трябва да се забравя тази

толкова вярна мисъл на Белински! Можем да не се съмняваме, че сам Смирненски никога не би включил именно тези стихотворения в своите съчинения, предназначени за масовия читател, и още повече — никога не би ги поставил пред зрелите си творби.

Постиженията и слабостите на трите издания по-нататък се обуславят от това до колко те са успели да утвърдят своя профил, за да се получи едно научно издържано, масово издание. Ценно качество и на трите е тяхната пълнота — качество, с което могат да се похвалят съвсем малко издания досега. Привлеченият нов материал, богатството на съдържанието им, разкрива пред читателя неподозирани черти от живота, идеологията и творчеството на писателя. В изданието на Иван Вазов са събрани редица стихотворения, обнародвани от поета в различни периодични издания, невключени досега в неговите събрани произведения, открити са и обнародвани неизвестни негови стихотворения, събрани са публицистичните му статии, цял том с писма. В изданието на Елин Пелин са включени за пръв път неизвестни разкази, загубени в периодическия печат, подписани с инициали или въобще неподписани Елин Пелинови произведения, детски стихотворения, много писма и ценни изказвания. В изданието на Христо Смирненски са обнародвани почти всички стихотворения на поета с различните им редакции. Открити са неизвестни стихотворения, фейлетони, писма. Това са сериозни постижения, резултат на няколкогодишна научно-изследователска дейност, извършена в Института за българска литература.

Разбира се, и в това отношение има още да се желае. Например дори в изданието на Елин Пелин, където мярката е спазена най-много, редакторите са се увлекли. Те са включили редица недостатъчно художествени произведения. Обнародвали са дори такива, за които имат преки указания от писателя, че не ги цени, че съжалява за дето ги е отпечатал. Защо е трябвало да бъдат обнародвани произведенията, събрани в книжката „От прозореца“, която сам Елин Пелин така преценява: „Книжката ми „От прозореца“, която тъй глупаво захванах, и която излезе недовършена по простата причина, че късно разбрах глупостта си (бяха отпечатани вече 3—4 коли), когато аз се сетих да моля издателя да не я издава и бях готов да поема сторените вече разноси на моя глава. Той не ме послуша и издаде една саката книжка, която ще ме компрометира страшно.“¹ Защо трябваше и ние да не се вслушаме в желанието на писателя и да издадем тези

¹ Кръстьо Генов. Елин Пелин. Живот и творчество, стр. 213—214.

„сакати“ негови произведения за масовия читател? Каква нужда има той от тях?

На второ място стои въпросът какъв е основният текст на произведенията, включени в разглежданите издания. Най-добре е изпълнена тази задача в изданието на Христо Смирненски. Резултат на сериозна научно-изследователска работа, извършвана в продължение на редица години, както за събиране произведенията и ръкописите на поета, така и за установяването на техния основен текст, изданието може да задоволи изискванията на масовия читател и на специалиста. Текстът на неговите произведения може да служи за основа на всички останали популярни издания. Същото може да се каже и за текста на Елин Пелиновите произведения, включени в десеттомното издание с изключение на неговите класически разкази. При установяване на техния основен текст, както изглежда, не е бил застъпен колективният метод (въпреки че задачата е изключително трудна), тъй като в една рецензия¹ за изданието Кръстьо Генов сам признава, че не споделя някои редакции на разказите, възприети от Тодор Боров. За пример той сочи началото на разказа „Косачи“, претърпял множество издания и най-различни извращения на текста; също една много характерна реплика в разказа „Андрешко“ — „Ах, защо аз не съм цар, та два дена само да управлявам така, както си знам! Ангели, ангели небесни ще ви направя, ама — на...“ променена по-късно от самия автор, вероятно „със стиснати зъби“ под влияние на „приятели“ така: „Ах, защо нямам повече власт! Ангели ще ви направя“.

Ясно е, че още много ще трябва да се работи за почистване текста на Елин Пелиновите разкази, да се проучат основно и сверят всички техни редакции и колективно да се реши въпросът за окончателния им вид.

Голяма грижа и много труд струва установяването на стабилен, автентичен текст на Вазовите съчинения. Тъй като от произведенията на Иван Вазов има запазени съвсем малко ръкописи, редакторите е трябвало да работят с различните издания на съчиненията. Те са възприели за основа текста на изданието, подготвено от самия писател, като са го сверили с първите публикации на съчиненията. Това е и най-правилният подход. Въпреки това обаче, са допуснати и редица грешки особено по отношение на ортографията. Правописът на някои думи се мени във всеки том, липсва единство в предаване езика на поета.² В това отношение и останалите издания не са безпогрешни.

¹ Вж. К. р. Генов. Елин Пелин десет тома „Литературен фронт“, 1958.

Какъв е коментарът на разглежданите издания? Отговаря ли той на изискванията, поставени пред тях? Разбира се, несравнимо трудна е задачата да се изготви коментар към Вазовите съчинения. Въпреки това, коментарът към Вазовото издание отговаря повече на изискванията за едно строго научно издание. Той обаче недостатъчно подпомага масовия читател в разбиране на Вазовия текст, не воюва за изясняване на „новия“ Иван Вазов, за осветляване на неговия „жесток век“. Коментарът към съчиненията на Христо Смирненски задоволява повече нуждите на едно масово издание, но е недостатъчно обяснителен, историко-литературен.

★

Такива са в най-общи черти постиженията и слабостите при издаването на нашето класическо литературно наследство в продължение на първите петнадесет години от народната власт. Както във всички области на нашия културен живот, така и тук е направено много. Постиганията ни се дължат, преди всичко, на новото отношение, което има държавата към въпросите на народното образование и наука, те са резултат на новите методи, прилагани в работата, на високата квалификация и свобода, с която днес работят нашите научно-изследователски кадри, нашите издателства.

Къде се крият причините за изтъкнатите слабости? Преди всичко в недостатъчно последователното прилагане на колективния метод, в липсата на твърдо установени текстологически принципи, в неправилната организация. Въпреки че за най-сериозните издания отговарят редакционни колегии, оставаме с впечатление, че редакторите са работили „всеки за себе си“ (Елин Пелин, Иван Вазов). Докато редакторите на Елин Пелиновото издание сами са извършили и работата на съставители и подготвители на коментара (което е и основната гаранция за успеха на изданието), редакторите на Иван Вазовите съчинения и особено на Смирненски не са проявили интерес към съставителската работа. А тя, между другото, е сложна работа, поставя разрешението на стотици трудни въпроси, изисква много време. Подготовката на текста за печат е един от най-неблагодарните процеси в литературоведческата работа. Тази работа е поверена на отделни съставители (за щастие в тези издания те са квалифицирани научни работници). Редакторите, които обикновено са хора заети с по-отговорни и неотложни задачи, често изпълняват задълженията си като членове на редколегията „по съвместителство“, не рабо-

² Вж. рецензиите на В. Вълчев в сп. „Ново време“, кн. 8, 1956 г. и на Г. Димов, Важна стъпка към опознаване и изучаване на литературното ни наследство, сп. „Литературна мисъл“, кн. 1, 1957 г.

тят колективно със съставителите. Множество текстологически въпроси у нас въобще не се решават или се решават неправилно, защото тяхното внимание е обърнато преди всичко към въстъпителна статия, отчасти към коментара (който при изданието на Смирненски е подготвен изцяло от съставителите). По този начин колективната отговорност за предприетата работа не може да се осъществи. А успехът на едно научно издание зависи преди всичко от правилната, обмислена организация на цялата текстологическа работа.

Друг наш недостатък е неуточнената разграниченост между отделните издания, недостатъчното изясняване профила на изданията и тяхното основно предназначение. В резултат се получава така, че от една страна, не достигат масово-популярни издания, а от друга, създаваме „хибридни“ издания, които едновременно си поставят и научно-изследователски и популяризаторски задачи, а не са в състояние да осъществят нито едното, нито другото. И това става, след като в СССР още преди седем години този вид издания предизвикаха цяла дискусия в печата и бяха отречени. Изглежда, че и тук остава в сила правилото че докато сам не се опариш, не можеш да се поучиш.

Петнадесет години след народнодемократичната революция нямаме нито едно академично издание! Колко голямо е учудването на нашите гости от СССР и други страни, когато разберат, че у нас има още редица неиздадени произведения от най-големите български писатели, че у нас все още чакат своя издател ръкописи на Вапцаров, стихотворения на Пенчо Славейков, драми на Добри Войников, стихотворения на Гео Милев, повести на Любен Каравелов, писма на Васил Друмев.

Съществува и продължава да бъде поддържано едно пренебрежително отношение към онези научни работници „книжни плъхове“, които се ровят в праха на архивите. Те се губят в дребнавите въпроси на текстологията и фактологията, защото крилата им са слаби и не могат да ги изведат по-високо, — там където се решават капиталните въпроси. А между другото, този вид труд е съвсем необходим, задължителен именно за достигане онези върхове на литературоведението, където се раждат новите проблеми и се предвижда напред съвременното литературоведение. Без да говорим повече по този въпрос, ще приведем само един пример — Корней Чуковский, известният съветски литературовед работи над архива на Некрасов цели 34 години не защото беше безсилен изследовател (той е общопризнат именно като един от най-талантливите съветски литературоведи), а защото имаше правилно отношение към този вид научно-изследователска

работа. А работата на текстолога е интересна. Понякога едно заглавие, прочетено по нов начин, внася огромна промяна в привичния, отдавна установен текст. Каква радост изпитахме например, когато разчетохме, че заглавието на прочутото Славейково стихотворение „Към царя и Русия“ беше всъщност „Вярата и надеждите на българите към Русия“ — как това заглавие променяше смисъла на цялото стихотворение! И ако такова значение има в текстологията едно заглавие, една дума дори, то можем да си представим какво вълнуващо събитие е находката на по-цялостен текст като например недовършени автобиографически бележки на П. Р. Славейков, пътеписи на Вапцаров, писма на Христо Ботев! Наистина не съществува по-упорита, изискваща необикновено търпение работа, от тази да проучваш ръкописното наследство на даден писател, но като че ли не съществува и друга работа, която така богато да награждава с радостния трепет на откритието. На преклонна възраст вече акад. Михаил Димитров все още търси тетрадката със стихотворения, която Христо Ботев изпратил на П. Р. Славейков. На всеки млад, едва що начеващ научен работник той казва — „търси, може би като се занимаваш с архива на Славейков ще попаднеш някъде на Ботевата тетрадка!“ И някои от тях се питат — „Нима не знае акад. Михаил Димитров, че тази тетрадка отдавна е изгоряла в пожара на Стара Загора?“ Знае, разбира се, но той не е видял това с очите си, не вярва, не иска да повярва.

Недооценяването на тези проблеми води до недопустимо вече пренебрежение към текстологическата работа, към подготовката на специалисти-текстолози. Къде другаде, ако не в Института за българска литература трябва да има правилно отношение към този въпрос? Къде другаде, ако не там трябва да бъдат подготвени текстолози, на които да поверим нашето литературно наследство? От ден на ден, колкото повече се увеличава броя на изданията на българските писатели, по-ясно се чувства нуждата от тясна връзка между Института за българска литература и Съюза на българските писатели. Крайно време е нашите издателства да приключат с частническата практика да извършват подготовката на изданията със „свои“ сили. Не трябва повече нашите класици да бъдат издавани „според възможностите“. Необходимо е да се организира последователно, действително колективна работа на специалисти текстолози и литературоведи, изключваща всяка проява на лекомислено-дилетантско отношение към популяризирането на нашето класическо наследство. Съюзът на българските писатели съвместно с Института за българска литература трябва

ва да изготви общ перспективен план, преди всичко за типа на предстоящите издания — академически, научно-популярни и популярни, а след това и специални указания за текстологическата работа. И не само това. Писателският съюз има нужда от сътрудничество с Института за езикознание, защото освен разрешаването на текстологическите въпроси пред всяко издание стои и задачата за нормализуването на авторския език съобразно с правилата на съвременния правопис. Това се прави постоянно, но въз основа на твърде съмнителни принципи, прави се плахо, непоследователно и главно не научно. Нека един от редакторите на изброените съчинения да каже бил ли е уверен напълно, когато е работил по „превеждане текста на писателя на съвременен правопис“? Не се ли е съмнявал постоянно в работата си, придържал ли се е последователно и навсякъде в приетите промени? И това се отнася за най-компетентните от нашите редактори — да не говорим за останалите.

В резултат на всичко това у нас по отношение на някои издания се достигна до там, че класическите произведения на художествената литература, които трябва да бъдат образци за хиляди ученици, не укрепват грамотността, а даже я объркват. Масовият български читател, българските

ученици срещат в редица издания на класиците правопис, който не се покрива с днешните граматически правила. Коректорите не смеят да поправят грешките, за да не сбъркат, а съставителите не са в състояние да поставят граница между езиковите и правописни промени. Не е изяснен и въпросът необходимо ли е да се привежда към единство транскрипцията на една дума от даден автор по различни начини (на една страница по три начина) или трябва робко, фотографически тя да бъде възпроизведена така, както той я е писал. Тези въпроси не могат да бъдат решени по усмотрението на един или друг редактор. Те имат държавно значение и затова дълг на Института за български език при БАН е да изработи една инструкция, която да се ползува от всички издателства.

Непълноценни ще бъдат редица наши постижения, ако Институтът за българска литература не се обърне с лице към този жив и напълно актуален въпрос, ако не увеличи кадрите, които се занимават с издаването на класиците, ако не се погрижи за тяхната специална подготовка.

В противен случай, въпреки всички успехи, нашето издателско дело ще продължава да бъде хромо. Не ще постигнем желаните резултати.

СОНИЯ БАЕВА

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,
ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов