



ЛИТЕРАТУРНО-ЕСТЕТИЧЕСКИТЕ ВЪЗГЛЕДИ НА ЙОХАНЕС БЕХЕР

През последното десетилетие на своя живот големият немски поет Йоханес Р. Бехер обнародва няколко книги, в които — във формата на лична и на места дори съкровено-интимна размисъл — дава израз на свои наблюдения, изводи и убеждения по редица недоизяснени или спорни въпроси на художественото творчество. Големият теоретически и практически интерес, който тия книги представляват, се крие както в многообразието на засегнатите проблеми, така и в остротата, на места дори новаторската смелост, с която авторът дава израз на своите схващания.

Предшествувани от обнародвания дневник на поета от 1950—1951 г., озаглавен с един стих от Шекспировата „Буря“ („И все пак — какви големи надежди!“), тия томове (излезли през годините 1952—1957 и обединени под общото заглавие „Старания“), са: **Защитата на поезията**, **Поетическо кредо**, **Власт на поезията** и **Поетическият принцип**.

Бехер е едновременно и поет, и поет-мислител. Затова неговите размислици върху проблемите на творчеството винаги остават размислици на поет, винаги са свързани с едно специфично „поетическо виждане“, с „поетическия принцип“ на отношение към света и живота. Тоя темен двояк характер, съдържащ и поетическото, и теоретическото, им придава своеобразно очарование и убедителност, но пък на места — своеобразна непълнота и недоизказаност.

Стремехът да се дават не норми и догми, а „материал за подтик и за критика“ („Защита на поезията“, 5)¹ определя както съдържанието, така и формата на разглежданите книги, съдържанието им обгръща комай всичко, с което художникът има да се сблъсква в живота и творческият процес: от големите въпроси за обществено-политическата мисия и отговорност на художника до съвсем лични прояви на характера в частния живот на човека, от основните естетически проблеми на реализма до „странични“ технически похвати.

¹ Тъй като отделните бележки в трите тома „Поетическо кредо“, „Власт на поезията“ и „Поетическият принцип“ са последователно номерирани, при цитати из тях следващите след съответното заглавие числа означават номера на цитирания параграф; числата след всички останали заглавия означават страници, на които е цитираният пасаж.

Всички цитати са дадени по съответните немски издания на книгите.

Очевидно в известна връзка с тоя общи на съдържанието се намира и литературната форма на неговите бележки, техният афористичен, лаконичен, на места фрагментарно-недоизказан облик. Тая изказна форма предполага предвзрителна осведоменост на читателя, който трябва да бъде в състояние да следи и често пъти сам да обосновава или да дообосновава съображенията на автора, да прехвърля логически мостове между отделни мисли, да се досеща за неприведени от автора примери и аргументи. Това е и добро, и лошо. То поставя високи и в значителна степен творчески, съавторски изисквания към читателя и с това активизира неговото проумяване на засегнатите проблеми. От друга страна обаче тая афористичност крие и опасността това или онова да остане недопроумяно, недовъзприето от читателя.

★

Исходна позиция *sine qua non* в Бехеровия преглед на теоретическите въпроси на художественото творчество представлява отношението на художника към науката за общественото развитие, т. е. необходимостта от научен мироглед на художника. Той особено набляга на мисълта, че именно в нашето столетие — за разлика от минали векове — обществените науки са излезли на преден план, така че за художника е немислимо да изброи своята епоха без техния компас. Но Бехер не се задоволява с известната истина, че писателят трябва да овладее водещия обективен научен мироглед на своето време, за да може попълно и по-вярно да го отрази. Тая истина не изяснява още по-ясната взаимна връзка между мироглед и творчество, не изяснява така да се каже поетическото, художествено съдържание и ценност на мирогледа. Тук Бехер встъпва по неизследвани, губещи се в пустош пътеки, опитва се да се добере до нови, още неоткрити земи. Къде е оная спойка между мироглед и поезия, която отговаря на изискванията и на мирогледа, и на поезията? Трябва ли поезията да се схваща само като някаква драпирания на мирогледа? Не ще съмнение, ние — особено в практиката на литературния живот — нерядко сме свидетели на подобни напътствия и прояви, които свеждат изкуството до някаква украса на мирогледа и политиката. Бехер с недвусмислена категоричност въстава против тях: „С най-голяма решител-

ност трябва да се отдалечим от опитите да се деградира поетът или художникът до един вид художествен занаятчия, който тъй да се каже има задачата да доставя художествения орнамент, естетическата декорация. Не, значителният художник е тъкмо затова значителен, защото е значително мислещо същество; и тъкмо в нашето столетие и науката принадлежи към обсега на поетическата субстанция“ („Поетическо кредо“, 93).

Но както мирогледът е не само в научните книги, тъй и „поетическата субстанция“ е не само в стихотворенията. И мирогледът, и поезията излизат от живота. Затова художникът трябва да бъде в самия кипек на живота — както по отношение на големите тенденции на епохата, тъй и по отношение на дребните залисии на деня; защото „въздухът там в периферните области не е творчески въздух и не дава възможност да се диша наистина свободно. Там, където кипи средицето на живота, въздухът е по-чист дори и когато е примесен с пушек и отровни пари“ („Поетическо кредо“, 11). На опитите да се откъсне и изолира художникът от живота, да се изтъква някакъв негов „напълно личен“ поглед към света, Бехер отговаря с една великолепа сентенция: „Нещата, които човек може да гледа сам, са съвсем малко, и при по-точно вглеждане се оказва, че гледането сам е заблудение и че в гледането на отделния човек заедно с него гледат и много други; така във всеки поглед се съдържа погледът на безкрайно много хора, един безкраен поглед“ („Защита на поезията“, 144). Тая прекрасна възхваля на колективното „око“, с което в действителност гледа и отделният човек — дори когато си въобразява, че гледа съвършено сам — тая възхваля на колективността, която дава отпечатък дори и върху най-индивидуалните човешки познания, чувства и дела, важи изцяло и за художественото творчество.

На редица места в книгите си Бехер се спира на въпросите за свободата и обществената служба на художника. Сам един от челните строители на социалистическата власт и държава, авторът с възхищение и привързаност говори за новия строй, с който поетът като поет е на „ти“ и с цялата си душа го възприема като свой собствен строй („Защита на поезията“, 366; „Власт на поезията“, 340).

Бехер изтъква, че между „свобода“ и обществената „служба“ на художника не съществува принципиално противоречие и че това са само два аспекта на правилното отношение на художника към неговата мисия. Всички велики художници са творили свободно, тъй като, от една страна, са изпълнявали в произведенията си обек-

тивната повеля на своята епоха, но, от друга страна, са изпълнявали тая повеля не в положението на роби, работещи по принуда (все едно физическа или духовна), а защото мисията на времето е била и тяхна субективна мисия. „И тъкмо в това е и нашата художествена свобода — подчертава Бехер, — че сме в едномислие с принципа, на който служим“ („Поетическо кредо“, 184). Не всеки може да служи в тоя възвишен смисъл на думата. Приспособленецът, влечугата, карьеристът не могат да служат, те само слугуват или прислугват. Великата служба е дадена само на ония, за които обективните повели на века са и техни субективни повели, които се намират „в пълна съгласуваност с онова, което е и историческа необходимост“ („Поетическият принцип“, 203). Свободата се заключава в „идентичността на автора с неговото столетие“ („Поетическият принцип“, 358).

Прави впечатление, че като разглежда въпроса за свободата и службата, Бехер насочва вниманието на художника към съгласуване на творчеството с „историческата необходимост“, с „неговото столетие“, т. е. с основните, принципи тенденции на епохата. От тях трябва да излиза обществената поръка, на тях трябва да служи и служи големият, истинският художник. Дребните, всекидневни факти и конюнктурните изисквания на деня имат значение за изкуството само доколкото чрез тях биха могли да бъдат отразени големите тенденции на времето. Великата мисия на художника не търпи затъване в смпиризм. И дребният случай, повод, мотив трябва да бъде включен в големия ход на времето и да изразява неговия принцип, за да може да представлява обект за значително художествено изобразяване. Бехер въстава срещу писането ден за ден, както въстава и срещу живенето от ден за ден. „Може ли човек да пише за деня — пита той и отговаря със самия си въпрос — ако не пише за столетието, и обратно, може ли да пише за столетието, ако и денят не е също тъй изпълнен с онова, което го свързва с дните-хилядолетия?“ („Поетическият принцип“, 226).

И той търси обосновката на това положение в спецификата на самата литература. Всяко приравняване на литературата с всекидневни, често конюнктурни нужди, убива самата литература, превръща я в приложно изкуство, в занаят. Защото литературата наистина служи на външната политика, но по свой, присъщ на самата нея начин. „Литературата участва във възпитанието на човешкия род по начин, присъщ на литературното начало. Подчертаваме: по начин, присъщ на литературното начало — защото само стихотворение, което е стихотворение, може да излъчва

онова чудно въздействие, което е свойствено само на поезията“ („Защита на поезията“, 59). Бехер предупреждава, че е недопустимо да се игнорира тоя при същ на поезията начин да изобразява политическото начало и че поетът не бива да се третира „само като един вид функционер, който в областта на пропагандата работи с литературни средства“ („Защита на поезията“, 71). Не бива да се смята за един вид литературен коментатор и илюстратор на политиката. Така го третира само хора, които нямат никакво естетическо отношение към действителността, никакъв усет за поетичното — само хора, които са се домогнали случайно до положението на редактори, критици и „литературни чиновници“ и започват да „преценяват“ и дори да „ръководят“ въз основа на заучени параграфи и цитати. „Непоносимо е — пише Бехер — когато един литературен чиновник се изтъква като застъпник на „народа“ и представя своята собствена грешна преценка и своя лош вкус като „глас на народа“. „Гласът на народа“ мъчно може да бъде установен и би трябвало да се пазим от позоваване на него или, както става в повечето случаи, от злоупотреба с него“ („Защита на поезията“, 330). Поетът-мислител остро осъжда ония „дебнещи бюрократи“, които „злоупотребяват със своите набързо набрани познания от областта на марксизма-ленинизма, за да разследват всички произведения, до които смогнат да се доберат, доколкото те отговарят на марксизма-ленинизма или не“ („Поетическо кредо“, 212).

Като осъжда преценяването на художествени произведения въз основа на скоропреходни или доктринерски конюнктурни показатели, Бехер пренася въпроса за необходимата общественно-политическа служба на литературата в обсега на самата литература, на нейната специфика.

Авторът разглежда въпросите за свободата и обществената отговорност на художника и във връзка с необходимостта от разнородни творчески прояви в обсега на социалистическо-реалистичната литература. Той изтъква като разбиращо се от само себе си, че „във всяка значителна литература има... най-разнородни творчески течения“ и подчертава, че „в литературата нищо друго не е така важно както мирното съревнование на творческите групировки и на отделните автори помежду им“ („Поетическо кредо“, 219). Бехер се спира на тоя въпрос и откъм негативната му страна, като изтъква опасностите за литературното развитие от всякакъв монопол на течение, група, кръг или личност в социалистическата литература. „Няма нищо по-вредно в литературата от монопол“, четем в „Защита на поезията“

(115) и за това в обсега на социалистическия реализъм „би трябвало да се води борба само против едно течение, а именно против онова, което... се опитва да се представи за единствено господстващо течение“ („Поетическо кредо“, 199).

Като изтъква, че щом една литература има своя главна задача да изпълнява великата обществена поръка на своята епоха, в нея животът не може да не намери отражение. Бехер все пак предупреждава, че тук трябва да се държи сметка и за някои специфични предпоставки на художественото творчество. Трябва да се има предвид, че актуалността не винаги и не за всички художници трябва да се държи непременно в злободневния и непосредствено съвременен сюжет. „И минали времена могат да ни станат близки по време и да представят близки времена, и обратно“ („Поетическо кредо“, 98). Не бива от всички писатели да се изисква в еднаква мярка и с еднаква крачка да следват събитията така да се каже по петите им.

Бехер се спира на доста места и върху поетическото напрежение и гръмогласи, върху така да се каже киловатната мощност на поетическите произведения. „Съсем не е необходимо — напомня той — всички да пишат светкавици, защото едва ли някой читател би понесъл такова светкавичена в литературата“ („Поетическият принцип“, 122). И тук, както впрочем и на други места, мисълта на нашия автор не е изобито и безогледно против „светкавиците“ в поезията, т. е. против ударния, рязко актуална, призивна поезия. Тя също така е нужна. Тя днес е особено много нужна. Но неправилно поставят ония, които като редактори, критици и пр. поръчват, търпят, възхваляват или съчиняват с а мо високоволтна светкавична поезия, като забравят, че човешката душа е оркестър от много инструменти, които не винаги свирят във фортисимо, бравурно и мажорно, а често и в миньорни гами, в пианисимо. „Човек не винаги трябва да говори за всичко с висок глас. Спокоиствието, тишината, шепотът имат своя поетичност и не само буря и земерът могат да разтърсят света, но и малка песенчица, и една тиха дума. Светът слуша не само високоговорители — истината понякога идва кротко, на гълъбови крака“ („Власт на поезията“, 171). Който само крещи в изпълненост с глъчка и възторзи време, напразно си въобразява, че ще го надхвърли. Напразно си дере гърлото. Неговият вик ще потъне в кръсъците на времето („Поетическият принцип“, 178). В тая своя защита на правото — а и задължението — на поета да дава израз на всеобхватните човешки чувства и преживявания, на целия техен богат диапазон от горчива мъка до буйна радост, от тиха размисъл до гръ-

мък призив Бехер стига до острата, драстично изказана мисъл, че „изкуството не е само оръжие. Само боевият характер на изкуството никога не е могъл да задоволи човека. Човекът — и борческият човек — иска да има и тишина, и шепот на горски върхари, и замислено да зарейва поглед в далечината, и замечтано да го проплъзва над езерото — в изкуството“ („Власт на поезията“, 206).

В една своя поема, отправена „към поетите“ (така и озаглавена) Бехер преди няколко години изрази протеста и жалбата на все още неотразените в социалистическата поезия мотоциклет и футболна топка, слънчеви залези и хълмисти лозя, скали и дъвки гъби, цветове, аромати, съзвучия, вихрушки, тишини и пр. — протеста и жалбата на всичко, което съставя нашата човешка действителност. Само когато всичко то намери свое място в оркестъра на поезията човек ще я почувствува като своя, близка и ще я възприеме. При това тук се намесва и социалистическото отношение на новия човек към всичко, което го заобикаля. Той трябва да има чувството, че то е негово владение, защото е владение на цялото общество. Политическото отношение на художника трябва да се търси не само в изразите, думите, темите и пр., а и в такива на глед „аполитически“ неща: лични, интимни преживявания, отношение към природата и пр. И поетическата възхвала на родната природа, на отечествения ландшафт е споена с обществено-политическата позиция на художника.

Но всеобхватността на социалистическата поезия съдържа и други, почти недокусвани досега области, които тъй или иначе влизат в живота на днешния човек: невъзславяни никъде изобретатели на дребни неща, улесняващи и обогатяващи нашия живот (напр. изобретателят на тренинговия костюм), „неоновата светлина и перлонът, електрическата скара и калорите“, па дори и съвсем „непоетичните“ моменти на икономиката, ценообразуването, рентабилността, kalkulацията и пр. Социалистическата поезия няма никакви основания да се отказва и от третирането на наглед аполитичните интимни, индивидуални, семейни преживявания на хората, — защото и в тях се таи част от техния живот в човешкото общество. Те имат да изпълняват важна обществено-възпитателна функция.

В кръга на размишленията на нашия автор относно всичко онова, което би трябвало да съставя всеобхватността на социалистическата литература важен дял заемат проблемите за оптимизма и страданието и за тяхно свързване с тях въпрос за конфликта.

Бехер неведнъж изтъква, а и самото му поетическо дело е доказателство за това негово убеждение, че основа на социалистическата поезия е показът на новата власт и държава като власт и държава на обикновените трудови хора и на техните блянове за свобода, човечност и по-радостен живот. Без този перспективен оптимизъм и революционен патос като основен тон в оркестъра на социалистическата поезия самата тя би отрекла себе си.

В своята основна насока тя трябва да утвърждава новата държава като носител на най-благородните мечтания на човечеството. „За чудесата на тоя свят и за великолепието на тукашния свят — за това би трябвало да става реч във всяко наше произведение, защото пак е дошло време за възхвала и възвеличаване“, пише поетът-мислител („Защита на поезията“, 270), като разбира тая „възхвала и възвеличаване“ не като розови писания, а като показ на вече поставени основи за все нови човешки завоевания. Борбата за тях е именно борба, т. е. свързана е с конфликти и страдания. Ала „и в тръпките на страха, и в спънатия глас на страдащото се съдържа някаква възхвала на човечността“ (пак там).

Особено остро осъжда Бехер оня безпочвен, прекомерен оптимизъм, който придава на автори и произведения сладникавост и привидно „освобождава“ действителността от всякакви по-остри противоречия, от всякакви несполуки и страдания. Бехер посочва, че „и един известен вид свръхоптимистическо изображение може да създаде депресия. . . направо казано, потискащо е от всички страни да ти се усмихват фалшиво — в поезията, музиката, живописа, и разбира се, in politics“ („Защита на поезията“, 373). Защото „и с пресилване на положителното може да се постигне отрицателно въздействие“ („Поетическо кредо“, 17), докато, от друга страна, мъката и страданията могат да бъдат въздействащи и мобилизиращи, т. е. да въздействуват оптимистично, когато са показани от положителна, а не отрицателна, вражеска позиция.

Интересни и в редица отношения напълно оригинални мисли развива Бехер и във връзка с общата култура и школата на писателя като предпоставки на неговото творчество.

Преди всичко той решително се обявява против общоразпространения предразсъдък, че поезията и литературата са просто нещо, за което е достатъчно само наличието на „талант“ и „въдхновение“, каквито всеки дилетант е готов да намери у себе си. Към таланта и въдхновението трябва да се добави и упорит, мъчителен, постоянен труд. И тъкмо затова Бехер отрича наличието на какъвто и да било та-

лант у някои млади писатели, които само „вдигат наоколо си страшна врява за своето дарование“ („Поетическо кредо“, 153). Една наглед твърде чепата мисъл, която Бехер многократно и настойчиво изтъква, е мисълта му за необходимата школовка на писателя у сродни нему велики художници на миналото. Това учене той разбира не само като четене и препрочитане на техните съчинения, не само като проучване на техния творчески метод и похвати, но и като необходимост всеки художник до такава степен да се вдълбочи в своя любим и сроден предходник, че дори понякога да се стреми да пише в неговия стил и облик. Нещо повече, в своите ученически години той трябва да подражава на своите първомайстори. Без да се стъпва пред неохотата на ревниво пазещи своята мнима оригиналност автори да се учат у когото и да било, Бехер изтъква, че не е ни най-малко унизително за един художник с учебна цел да подражава на големи майстори. „Подражанието на велики произведения е значително „по-човечно“ и много повече допринася за формиране на вкуса, а и на самото изкуство, отколкото оригиналните шептания и модернизиранието на всяка цена“ („Поетическо кредо“, 56). Тая необичайна теза, а отчасти и практика на нашия автор (той претворява в отделни свои произведения и творби на други автори на миналото, като напр. Хьолдерлин, Келер и др.) би имала оправдание като средство за по-съкромно запознаване с даден любим и сроден художник, като школовка на младия (а и на вече утвърдения) поет. Защото всяка школовка наистина трябва да става именно у гениите на човечеството и да не се стъпва и пред изминаване на някои и друга крачка по техните стъпки — но все пак поетът не бива да забравя, че това е школовка. Опитите да ѝ се придаде облик на равносходно, самостоятелно творчество очевидно не могат да се считат за оправдани — освен в крайно редки случаи, когато „преработката“ създава съвсем ново качество (в историята на литературата и изкуството има не малко примери от този род!). Ако откъм тая страна тезата на Бехер търпи възражения или поне резерви — той е напълно прав, когато въстава против опитите да се отрече необходимостта от всяка школовка и да се обоснове това със загриженост за „самобитността“ и „неповторимостта“ на таланта. На такива подматания той отговаря, че когато се касае за школуване на действително даровит художник, такава школовка у най-големи майстори може да бъде само полезна и нужна. Школуването у подобни учители е толкова повече необходимо, тъй като и те влизат в състава на действителността, от която и според Бехер извира главните

струи в творчеството на художника. Действителността е също „общество“, тя не се заключава само в това, което става навън, само в това, което така да се каже още не е намерило „документално“ отражение в писмени и други паметници.

„Когато с право изискват от художника — пише Бехер — да се учи от действителността, да ѝ възприеме като преживяване — не по-малко правилно и не по-малко необходимо е да се изисква от художника и да изучава най-точно произведенията на големите майстори (които са също така част от нашата действителност, от нашата най-добра, най-хубава действителност)“ („Защита на поезията“ 231). Само такова съчетаване на „школата на живота“ с „школата на изкуството“ съставя истинската, пълна действителност на изкуството и литературата и задача на правилната литературна политика е да насочва младите художници натам.

Във връзка със усвояването на „школата на живота“ Бехер многократно се спира и на проблема за професионализирането на писателя. Той недвусмислено осъжда тежнитея на множество писатели — особено ярки и осъдителни сред начеващи автори — да се откажат от всяка друга гражданска професия и да бъдат само писатели. Възражението, че гражданската професия отнема писателя или го лишава от време и възможност за писателска работа е основателно, но само когато тая гражданска професия заангажира всички сили и чак на човека. Бехер обаче пледира за такива допълнителни професионални задължения на писателя, които ще му осигурят трудов и граждански контакт с живота, без да го лишават от възможността да бъде деец и в своята писателска професия.

При това трябва да се подчертае, че това става дума именно за гражданско-професионална връзка с живота, която не бива да се смесва със също така необходимата обществена дейност на художника. Двете тия връзки с живота са специфични, неизменими една с друга и разкриват на художника специфични отрезки от живота на обществото и на отделния човек.

Една от най-оригиналните и дълбоки мисли на Бехер, за която той загатва и в заглавието на една от своите книги и към която непрестанно се връща във всички свои изказвания, е мисълта за необходимата — и в социалистическия свят — защита на поезията.

Из Бехеровите бележки на много места се изтъква едно обстоятелство, което очевидно може да бъде схванато като една от най-съществените причини за необходимостта от такава защита на поезията. Става дума за превръщането на човека, на него-

вите чувства, стремежи, възгледи било в своеобразна стока, било в някакви административно-статистически категории, превръщането на човека — нека подчертаем: **внй, в живота!** — в схема.

Причините за това определяване на човека са най-разнообразни. Техен главен извор е започналото се с капиталистическото производство закрепостяване на човека към тясно определена специалност и професия, превръщането му — както отбелязва още Маркс — в придатък към машината. Всемирното развитие на модерната техника и наука и налаганата от тях тясна специализация на човека са сили, които и при социализма действуват в същата насока и могат да бъдат компенсирани само чрез политехнизация на възпитанието и образованието (а в по-далечно бъдеще и на трудовата дейност). Но една такава социалистическа политехнизация, която ще надмине както остатъците от капиталистическото превръщане на човека в придатък към машината, така и тласкащите към подобно едностранично развитие слепи сили на модерната техникзация и индустриализация, е несъмнено продължителен и мъчителен процес. Под напора на напрегнатия обществено-политически живот в света, както и на не по-малко напрегнатите трудово-стопански задължения на хората и днес, и в нашия свят е в сила тясната специализация, а отток и превръщането на човека до значителна степен в професионална, социална политическа схема — в поведение, в интереси, във възгледи, в език и стил. С развой на социалистическите отношения и мероприятия тая условна схематичност в нашия свят все повече ще се стеснява, но засега тя не може да не се проявява в поведението и мислите на хората.

Бехер решително се обявява против примитивните, повърхностни мнения — те бяха изказани и у нас — че щом в живота има хора-схеми, логично и закономерно било също такива схеми да бъдат и образите на изкуството. Работата обаче е там, че тия хора-схеми обикновено са такива за външния свят, на който показват само една своя страна. Инак, „между четирите стени“ те имат и друг свой живот — обществен, политически, професионален, семеен и пр., — който може би е под въздействието на възприетата или доминираща показна схема, но и непременно се бунтува против нея, тук или там я пропуква и дори понякога, на моменти, излиза на яве. Задача на художника е да разкрие и покаже именно тия скривани и потъпквани човешки качества, да покаже дори схематичния на пръв поглед човек, не във външния му облик, а в облика му на човек. Така именно поезията и изкуството стават важно средство в борбата

против превръщането на човека в предмет и схема. Естетическият принцип наново възвръща човека към неговата интегралност, наново може да свърже скъсаните човешки връзки между хората и вътре у отделния човек и с това наново да възвърне човека към една пълноценна, противоречива, но същевременно хармонична, цялостна личност. Бехер многократно подчертава тая могъща възможност и полезност на естетическото усвояване на света и именно тя в известен смисъл придава на поезията ръководна мощ.

В тая своя възхвала на литературата Бехер я нарича „най-високо развитият орган на един народ, с който той може да викне в себе си и да се осъзнае“ („Защита на поезията“, 35). Изкуството и литературата в значителна степен определят облика на епохата и народа, а „в определени времена могат да поемат и ръководна политическа роля — особено когато няма никакви или пък има само твърде оскъдни възможности за преки политически акции“ („Поетическо кредо“, 113). Схващайки така задачите на поезията, Бехер многократно изтъква, че „поезията не е изключително състояние и е, а нормално, присъщо и подходящо за всички хора състояние“ („Защита на поезията“, 348).

Разбира се, постигането на такова обществено състояние, при което поетичното ще бъде жизнена необходимост за всеки човек, е мъчен и продължителен процес, основите на който се полагат още сега, но който едва в бъдещето може да бъде завършен — в онова бъдеще, когато естетическото усвояване на света ще бъде жизнена необходимост на всеки човек и когато значи ще бъде осъществена желаната „власт на поезията“. С оглед на необходимостта да бъде постигнато такова обществено състояние, при което всецяло да бъде възстановена интегралността на човека, задача на писателя и художника — но и в не по-малка мера и задача на държавния и обществен ръководител — трябва да бъде да бъдат и ратуват за това „все повече естетически и научни елементи да преминават в политиката“, за да се стигне до положение, при което изкуството и науката „ще бъдат признати за напълно равноправни обществени фактори“ („Власт на поезията“, 47).

Тоя възглед на Бехер — а той е един от главните — би могъл да събуди спомена за все още незабравените тезици на идеалистическата естетика за „красотата като спасител на света“. Но докато тия тезици откъсват красотата и изкуството от реалните сили в обществото и ги превръщат в никакви самозараждащи се, самовластни, абсолютни фактори, непризнаващи никаква друга власт, освен себе

си — у Бехер „властта на духа“, „царството на поезията“ са неразделно свързани и определяни от обществено битие на хората и могат да бъдат постигнати само в едно демократично и социалистическо общество. Поезията, изкуството и науката могат да станат „обществени фактори“ само в съюз с политиката и икономиката на това общество.

Но Бехер дебело подчертава и обратното: политиката и икономиката, държавата и властта могат да постигнат своите велики цели само когато се развиват в унисон с хуманистичната литература, изкуство и наука и не изпадат в противоречие спрямо тях. За всяка прогресивна политика е жизнено необходимо да се свързва тясно с литературата и изкуството. Защото в противен случай, т. е. „ако вследствие промяната на човешките отношения възникне една класическа политика и тая промяна на човешките отношения не успее да създаде и класически период на изкуството, с това могат да бъдат накарени и успехите на такава класическа политика“ („Поетическият принцип“, 41).

Интересни мисли развива Бехер във връзка с отношението на художника към заобикалящата го историческа и художествена действителност. Разбира се, първична и решаваща тук е обществената действителност. Проблемите на поезията не са във формалните и още по-малко във формалистичните сръчности, където ги търсят някои, а „в живота, във възгледа за живота, в мирогледа, в дълбините на създаващата се човешка личност“ („Защита на поезията“, 241). Всеки опит на писателя да се отклони или да се остави да бъде отклонен от тая основа на неговото творчество е гибелна, защото „литературата, откъсната от своята историческа отговорност става безсилна и бързо загубва своите обществени позиции“ („Поетическият принцип“, 266).

Но, както споменахме по друг повод, действителността за поета е не само в политико-икономическите факти и във фактите на личния материален, духовен и емоционален живот на хората. Към действителността на природата, обществото и индивида трябва да се добави и художествената действителност. Създаването на всички тия разнородни действителности съставлява специфичната действителност на художника, „при което не може отнапред и набързо да се реши коя от тия действителности е господстваща в творческия процес и се налага като господстваща черта в облика на новата действителност“ („Защита на поезията“, 107). Под нова действителност тук трябва да се разбира новосъздаденото произведение на художника.

Бехер не разглежда красотата като изолирано, самозараждащо се явление. Той я осветлява в тясна връзка с цялата човешка действителност. За него красотата не може да съществува откъсната от правдата и от доброто, т. е. тя има и обществени показатели.

„Стихотворението не може да живее от убийство, нито от лъжа. Стихотворението не може да мине без правда“ — пише Бехер още в 1935 г., когато нацистият въртоп в Германия заповеднически поставя пред всеки поет въпроса за неговото място, за неговата позиция. Доброто и правдивото са иманентни на истинното стихотворение, без тях то не може да съществува. Те са диалектически, неразлично свързани с красотата, тя без тях престава да бъде човешка красота. „Който опознае правдата — пише Бехер — на него му се разкрива и законът на красотата, а който най-дълбоко е опознал закона на красотата, той същевременно е и разбрал, че красотата може да съществува само в съюз с правдивото, свободното и доброто“ („Защита на поезията“, 46).

Когато Бехер говори за бунта на стихотворението против лъжата и убийството, той очевидно има предвид самата същина на поезията и красотата като обективно-субективно хуманистично качество, противоположно на всичко, което потъпява правдата, доброто, свободата. А това качество намира израз и във формалната страна на изкуството. Бехер многократно възхвалява например сонетната форма като върхно поетическо постижение, защото „в сонета красивото и доброто, свободното и правдивото се свързват в неделима амалгама“ („Поетическият принцип“, стр. 422).

Това определя и относителната самостоятелност и независимост на художествената красота като важен принцип на творчеството. Тая страна на Бехеровите „Старания“ буди особен интерес, тъй като самостоятелността на изкуството често бива пренебрегвана както в нашата естетическо-теоретическа мисъл, така и — особено — в областта на литературната история и критика. Нерядко някои автори се задоволяват с това да подчертаят определящото, първичното значение на „действителности“ и съдържанието, като спират при тая азбучна за всеки марксист истина. Но колкото и да е азбучна, тя не е пълната истина. Естетическото усвояване на света зависи от мисловно-познавателното, но в никой случай не може да бъде приравнявано към него. „Потребността от красотата не е идентична на потребността от правда, както и правдивото не е идентично на красивото и двете понятия не са идентични на понятието за доброто“.

четом в „Поетическия принцип“ (117). При все че тия понятия могат да влизат в най-разнообразни комбинации помежду си и никак не се срещат в „химически чист“ вид — това ни най-малко не отменя тяхната принципиална (макар и относителна) самостоятелност.

Бехер подчертава, че „е настъпило време, сега вече от обществения анализ и определение на художественото произведение да се обърнем към структурните проблеми на художественото произведение“ („Поетическия принцип“, 158). Като изтъква на друго място усилията на класическата епоха, на натурализма, на експресионизма да създадат свой специфичен естетически фундамент, Бехер се спира на наложителната нужда от създаване на такава теоретическа основа и за социалистическата литература, като при това предупреждава, че „съвсем не е достатъчно да усвоим един съвременен мироглед, в нашия случай историческия материализъм. Ние не можем да се задоволим и с литературно-философски работи. . . , а трябва да навлизаме в съзнанията на самите неща и да предприемем проучване и ново подреждане на жанровете“ („Поетическия принцип“, 162).

Концепцията на Бехер за „поетическия принцип“ има за основа схващането, че поезията (т. е. изобщо литературата и изкуството) е неотменен и неотчуждаем, иманентен принцип на човешкото съществуване. Тя кондензира многообразието на жизнените форми, съсредоточава вниманието ни върху най-същественото и с това както спомага за по-пълно проумяване на живота, така и сама представлява важен дял от живота. При това именно поради своята способност да съгъстява и да се съсредоточава върху най-важното — тя е и по-висша форма на живота, „особено повишена екзистенциална форма на живота“ („Властта на поезията“, 62). Ето защо тя е понятна за всекиго и е универсална като поезия и няма нужда от допълнителен коментар; „там, където коментарът не се съдържа като поезия в самата поезия, а трябва да ѝ бъде прибавен, за да стане тя разбираема — там стихотворението се отказва от своето непосредствено въздействие“ („Власт на поезията“, 147).

Цялата поетическа концепция на Бехер е насочена против тежненията да се конструира някаква „нова“ теория на поетическото, като неговата сетивна, емоционална определеност бъде подменена с мисловно-логически моменти, с разсъдъчна „диалектика“, и всичко това бъде „мотивирано“ с позоваванията, че днешният човек бил човек на научна епоха и бил човек предимно на логическата мисъл. В противовес на подобни тежнения, за-

стъпвани в днешно време (макар и в различни и дори противоположни варианти както от адепти на модернистичното западно изкуство и литература, така и от епигони на Брехт), нашият автор енергично защитава сетивната страна на изкуството.

Против общоразпространената повърхностна практика на критичи и писатели, които са склонни да разглеждат и изобразяват човека само въз основа на неговите така да се каже логически показатели, са отправени размишленията на Бехер относно ролята на често пъти неподдаващите се на логически контрол чувства и инстинкти. Заблуждение е да се смята, че нашата епоха е епоха само на разума и разумното: „свърхмощна е властта на помраченото, объркано и криво направляемо чувство, властта на прекършените основни човешки инстинкти“, пише той посред последната война („Защита на поезията“, 55). Ала другаде отбелязва и своеобразното очарование, което будят недоизяснени до край чувства, инстинкти и преживявания, когато бъдат художествено показани. Защото и те влизат в душевния комплекс на човека, и затова задача на литературата е да оформи не само мирогледа и съзнанието на човека; „не по-малко важно е тя да сътрудничи и за възпитание на несъзнателното и на подсъзнанието“ („Поетическия принцип“, 125). И то именно литературата и изкуството са призвани да възпитават несъзнателното и подсъзнанието, чувствата и инстинктите на човека, тъй като — за разлика от науката и изобщо от областта на съзнателно премисляното — те могат неуволимо, неусетно да завладяват човека, да го направляват към добро или лошо — според облика на ония произведения, които му въздействуват.

Бехер изтъква, че „красивото, за да може да се изяви и трайно да остане като красиво, трябва да бъде представено по начин, който отговаря на красивото, т. е. като красиво изключение“ („Поетическо кредо“, 166). Така необходимост да се изобразяват водещите, челните, „най-красивите“ в естетически смисъл образи на епохата трябва да се разбира същевременно като изискване за диалектическо съгъстяване и уплътняване на действителността. Бехер отбелязва правото на поета и да преувеличава, т. е. активно да изтъква на преден план същественото, ала и внушително предупреждава, че „всяко преувеличаване на преувеличението е вредно“ („Защита на поезията“, 350) и че „човек може така да преувеличи типичното, че то да загуби своя типичен характер и от първоначално типичното да не остане ни помен“ („Поетическо кредо“, 121).

Изкуството и литературата са винаги конкретни. Съгъстяването на действителността, чрез което те изобразяват основните тенденции на епохата, става не чрез абстрактни обобщения, а чрез медиума на конкретни, сетивно дадени образи. Детайлът не като изолиран факт, а като източник за показ на общото има грамадно значение за изкуството. Боравейки с образи, изобразявайки своите мисли чрез образи, художникът, за да остане художник, трябва да има око за подробностите, за конкретните жизнени факти. Реализмът като творчески метод еднакво воюва както срещу затъването на художника в хаоса на фактите, така и срещу лутането му в мътилката на безпрофилни абстракции.

Бехер очевидно преценява, че склонността към абстракции, към доктринерски празни тиради, към обезпелгъване на живота е в социалистическата литература много по-опасен и по-разпространен недъг и затова много повече се занимава с него, отколкото с натуралистическия показ на живота (който той, разбира се, също така осъжда). Изкуството борави преди всичко с образи, а същината на образа — колкото и обобщаващ да е той — е в отразяването на природните неща и на човешките мисли, чувства и дела. А те винаги са конкретни. В изкуството и мислите, и чувствата намират конкретен израз, биват тъй или иначе сетивно изобразявани. Затова Бехер афористично-сбито отбелязва, че „в степената, в която нещо става конкретно, то става и истинно, става човешко“ („Власт на поезията“, 40). В полемика с абстрактното изкуство, което заменя конкретните форми с геометрически абстракции и произволни „символически“ изображения, Бехер изтъква, че в изкуството „трайно е онова, което има форма, неоформеното и безформеното противоречат на самото съществуване на човека“ („Поетическият принцип“, 319).

Изключително внимание Бехер отделя на въпросите за детайла в изкуството. Обстоятелството, че „в модерното изкуство може да се говори за изключване на детайла“ („Поетическият принцип“, 207) е колкото практически, толкова и теоретически проблем, а освен това засяга и цялото човешко и обществено поведение на художника. „Противоречи не само на художествената закономерност — пише Бехер на същото място, — но и на хуманистичния принцип, когато се пренебрегва детайлът и великото се изтъква в едър и общ вид и с това се лишава от възможността да придобие свой облик“. В този смисъл детайлът трябва да се разбира не изолиран, а именно като детайл, в който се съби-

рат като във фокус чертите на цялото, като детайл от цялото.

Във връзка с това следва да се отбележи интересната мисъл на Бехер, че всъщност в едър и общ план в поезията вече почти всичко е казано — и все пак „в частност все още всичко остава да бъде казано“ („Защита на поезията“, 135). Значимото често пъти може да бъде изтъкнато и чрез на пръв поглед съвсем незначителни, съвсем частни подробности.

Значението на детайла трябва да бъде разглеждано и откъм количествена страна. Защото всяко претоварване на художественото произведение с детайли неминуемо води към заличаване на най-важното, на идеята, която би трябвало да бъде доведена до съзнанието на читателя. Детайлът е не самоцел, а само средство — както и цялото „не е сбор от детайли, а човек няма да стигне до цялото като сума и притуря детайл към детайл“ („Поетическият принцип“). Такова натуралистическо преклонение пред детайла е характерно за някои упадъчни къснобуржоазни писатели (напр. Джойс и неговите следовници). Бехер с право подчертава, че както изключването на детайла води към безпрофилност и абстракции, така и прекомерното струпуване на детайли създава своеобразна „конкретна абстракция“, ако можем така да се изразим. „Статистиката е невъздействена — пише Бехер. — Числовият материал нищо не дава. Съхияли мъртващи е абстракция“ („Защита на поезията“, 234).

Редуването на множество обяснителни моменти, „бароковата“ склонност на много малко автори да претоварват изобразителния предмет или събитие с все нови и нови обяснения е вредна, защото нарушава рязко едно основно естетическо и психологическо изискване на поетическото начало: в произведението да остане нещо недоизказано, което да подтиква и читателя към своеобразен творчески процес. Непосредствената понятност на едно стихотворение не може да се счита за безусловно необходима („Защита на поезията“, 21).

Особено често и подробно се спира Бехер на въпросите относно тясната взаимовръзка между форма и съдържание. Той с право изтъква че „самата същина на поетическото се ликвидира, когато било съдържанието, било формата придобият самостоятелност и станат самоцел“ („Защита на поезията“, 344), тъй като и в двата случая резултатът може да бъде само ликвидация на реализма. И навярно поради обстоятелството, че в нашата литература и критика първата от тях азия (автономизирането на съдържанието) е

много по-честа и поради това по-вредна, Бехер много повече се спира на нея, като изтъква, че формата не е никакъв случаен придаък към съдържанието, а нещо неотделимо от самото съдържание, че „формата е формата на съдържанието“, че „всеки истински въпрос на формата не е само такъв, но е същевременно и въпрос на съдържанието“ („Поетическият принцип“, 418).

И още нещо. При все че „формата е форма на съдържанието“ това още никак не значи, че дадено съдържание може да има само една присъща му форма. Упоритите и несъмнено твърде успешни опити на Бехер да влее в сонатната форма ново, социалистическо съдържание намират у него и теоретическа обосновка: такива опити могат да бъдат успешни, когато е налице известно съвпадение между новото съдържание и старата форма, т. е. при последна сметка известно сродство между съдържанието на старата форма и новото съдържание.

Един от най-слабо разработените проблеми на марксистическата естетика и литературна теория е тоя за жанровете. Несъмнено цяла редица мислители от Аристотел до Хегел са разкрили основни положения на класическата триада: епос—лирика—драма. Но по-нататъшното родо- и жанрово разчленение на литературата и до днес не е намерило своето задълбочено и трайно проучване.

С особена енергия Бехер подчертава необходимостта от задълбочено проучване на жанровите закономерности, от създаване на нова поетика, нова теория на романа, драмата, филма и пр. Той подчертава думата „ново“, тъй като „марксистическата естетика не е изхождала от конкретното специфично качество на отделните жанрове, а досега само случайно се е занимавала с жанрови въпроси“ („Поетическият принцип“, 196). А при това трябва да се има предвид, че „цялата тайна на изкуството може да ни се разкрие само когато, след като сме анализирали неговите обществени позиции, привлечем в нашето наблюдение и жанровете в тяхното многообразие“ („Поетическият принцип“, 156). Значи тук се касае не само до ново навлизане в същността на епоса, лириката и драмата, но и до излизане извън тая триада, до признаване и изследване на факта, че през многовековното съществуване на изкуството и литературата тя непрестанно се е роила, пораждала е все нови и нови форми. Някои от тях са се оказвали едновременно и все пак и те за своето време са упражнявали (или днес упражняват) своето въздействие. Проучване изискват и много нови форми, породени от нужди на киното, радиото, телевизията, от съвременния вестник и

модерната пропаганда. Всички те изискват специфично проучване.

Предупреждавайки, че за поета е опасно всяко надценяване на техниката, което би го осъдило на формализъм и бездушие, Бехер все пак подчертава, че „няма поетическа школовка без изучаване на стихотворната техника, без занимание с поетическите правила. Само като познава правилата човек може да си позволи да допусне изключение от тях или да развие някое ново правило. Човек трябва да владее техниката, за да може свободно да се движи сред материала“ („Власт на поезията“, 90). Това важи и за опита и експериментите. Винаги необходими и закономерни в изкуството, те не бива да придобиват облика на краен резултат, на крайно решение — те са само средство за постигане на решението („Поетическият принцип“, 81).

Въпросът за новаторството, за търсенето на нови и оригинални решения винаги е занимал художниците. Но едва ли някога в многовековната история на изкуството той е бивал превръщан — както в нашето столетие — във въпрос, от който уж зависи самата съдба на изкуството. Загубвайки връзка с действителността, десетки и десетки упадъчни течения, школи и школички кресливо претендират, че са призвани да революционизират, да обновят изкуството. Всевъзможни „изми“ се изстъпват с все нови фирми, като гонят новаторство на всяка цена, а всъщност си приличат по общото за всички тях деформиране на обективната действителност, идващо от това, че за да си осигури „новаторство“ и „оригиналност“, всяка от тия школи и школички обявява за същина на изкуството някой отделен негов елемент, откъснат от всички други съставки, изолиран, превърнат в самоцел. Бехер остроумно бележи, че „има връщане назад, което представлява ход напред, както има и прибавяне към „най-нови постижения“, което означава назадък“ („Защита на поезията“, 264).

В противовес на застъпниците на „абстрактна поезия“, които търсят изразяването на чувства и настроения чрез нечленоразделни звуци и нахъсани на дрипи, несвързани в логична връзка фрагменти, Бехер изтъква, че „това в нашите чувства и мисли, което не е в състояние да приеме словесен облик, то и не заслужава да бъде чувствувано и мислено, защото всячко, което чувствувате и мислите е същевременно и езиков процес. . .“ („Поетическо кредо“, 12). На „аргументите“, че абстрактната хаотичност в изкуството била тъкмо адекватен художествен израз на нашата хаотична съвременност, би трябвало да се отговори, че зад привидната или частична хаотичност на света и живота все пак стои

някакъв негов доминантен обективен порядък и задача на художника е да се добере до тоя порядък и да го изобрази. Към това Бехер добавя и мисълта, че дори тоя съществуващ в света привиден или частичен хаос може да бъде изобразен пак само от художник, „който сам е преодолял в себе си мизерността на хаоса“ („Защита на поезията“, 254), че хаосът не може да бъде изобразяван от хаотична гледна точка.

Изтъквайки значението на културното наследство, Бехер особено високо цени класическата епоха отпреди упадъка на буржоазната култура. Нейният дълбок реализъм е образец и за днешната социалистическа литература. Нещо повече, Бехер намира, че в класическата литература са антиципиран и внушително изразени и редица основни идеи на социалистическия реализъм. „Ако се запитаме — пише той — дали натурализмът, експресионизмът или нашата социалистическа литература е нещо сравнимо с класическия период, трябва да кажем: не. Ние не сме го и достигнали, а за задминаване и да не говорим“ („Поетическият принцип“, 6). Бехер мотивира тая смела мисъл с това, че антиципирането на бъдещите човешки перспективи у класиката е било много по-ярко, отколкото у споменатите по-нови течения и че „класическата политика“ на работническото движение още не е съпроводена от адекватно, също тъй класическо художествено творчество. Той намира и у Шилер моменти, които биха могли да ни подсказват същията на социалистическия реализъм („Поетическият принцип“, 153), тъй като „концепцията на социалистическия реализъм се съдържа в доста много изказвания, възникнали преди неговото същинско теоретическо раждане“ (пак там). Така за Бехер връзката между социалистическия реализъм и великите реалисти на миналото е въпрос на тясна непосредствена приемственост, на крвно родство. Разбира се, тая приемственост трябва да бъде творческа, а не епигонска. Бехер еднакво отхвърля и безкритичното епигонство, и също тъй безкритичното отричане на миналото.

На последно място остава да се спрем на изказванията на Бехер относно значението и предназначението на литературната теория и критика. Разработването на една съвременна научна теория на литературата трябва да почива на великите постижения на миналото. В това отношение предстои да се извърши огромна работа по преценката и преоценката на теоретичното наследство. В резултат на това наистина ще се стигне, както се изразява Бехер, до ново откриване на открити неща. Става необходимо и доразвиването на тия новооткрити стари истини, както и

разработката на налагащите се нови проблеми, възникнали с разволя на социалистическата литература.

Ясно е, че всички тия сложни задачи не могат да бъдат разрешени набързо и с лека ръка. Те изискват упоритата работа на множество изследователи — при това, по убеждението на Бехер, не само на учени систематизатори и теоретици, а и на художници-практици, промишляващи върху своето изкуство, макар и изразяващи своите промишлявания на „ненаучен“ език. Ясно е също така, че усилваща на всички тия работници не могат, а и не бива да бъдат еднообразни преповтаряния на едни и същи мисли. Огромната колективна работа по създаването на нова естетика на реализма не само допуска, но и категорично изисква дискусии, полемики, страстни спорове — както против отрицателите на реализма, така и между самите му привърженици. Тия спорове трябва винаги да се водят на високо теоретично и нравствено равнище, без стремеж към заплетяване на противника, без изреждане на споровете в безогледна полемика. Още по-недопустим става подобен начин на дискутиране, когато спорът се разгрява в кръга на едномислещи. Съвсем естествено и дори необходимо за успеха на общото дело е по много от обсъжданите въпроси да бъдат изказвани и несъпадащи и дори противоположни мнения. Ако Бехер държи по отношение на врага изтъква, че „не можем да си позволим да признаем и някои хубави неща, които случайно ни удават“ и че „няма нужда да клеветим и изопачаваме, да унизяваме и омаловажаваме — защото наша е правдата, наша е бъдещето“ („Власт на поезията“, 120) — колко повече важи това при дискусии със свои хора, които имат общи задачи и цели с нас, но (по наше мнение!) грешат тук или там! С нескрито възмущение осъжда Бехер ония безскрупулни опоненти, които се силят да заплетават своя теоретически противник, като жонглират и с подмятания на политическа основа. „Който отпреди опорочава дадено художествено възражение като продиктувано от политическо-мирогледни подбуди, той с това изобщо отрича правото на всяка критика и с такива хора е съвсем излишно да се спори“ („Поетическият принцип“, 269).

Със също тъй нескривана ненавист и дори отвращение говори Бехер за ония, които извращават благородната и творческа задача на критиката: за конюнктурниците и влечугите, готови според вятъра да променят естетическите си оценки и пожелание на съответната редакция да напечатат и положителна, и отрицателна рецензия за дадено произведение; за доктринерите-цитатници, които превръщат живото произведение на изкуството в соци-