

ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД И СЪВРЕМЕННИ ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ

Пантелей Зарев

ОБЩА ПОСТАНОВКА

В наши дни все по-настойчиво, пренастойчиво звучи призивът: литературата и изкуството да допринасят за изграждането на душевността, за обновяването морала на съвременния човек. Те трябва да участвуват в голямата и сложна битка за съкрушаването на едни — отживелите — морални ценности и за утвърждаването на други — новите и необходимите. Художници, музиканти и поети е нужно да се включват в грандиозната задача на живота в нашия бързо развиващ се век: превъзпитанието на отделната личност. Те трябва да я обогатяват с етичност, която е почерпена от предните позиции на живота.

Но от изкуството освен потъването в глъбините на човешката душевност и обновяването ѝ се иска и друго. То трябва да стане волен и непринуден източник „на радост и вдъхновение“ (Програмата на КПСС). То трябва да облагородява с най-непосредственото си идейно-етично и естетическо въздействие. Тези изисквания, прозвучали категорично, ни задължават да погледнем по-внимателно на многосложната единна същност на художественото творчество. Необходимо е да го обхванем цялостно, като отхвърлим онези закостенели, дидактично тезисни схващания, които доскоро не допускаха изкуството да възпитава и като забавлява, като доставя наслада, като бъде светъл извор за човешка радост. Нуждата от по-пълно и по-проникновено тълкуване на изкуството ни принуждава отново и отново да се връщаме към принципната същност на едно основно естетическо понятие, пренебрегвано понякога: художественият метод.

Стара истина е, че изкуството, като земята има свои циклични кръгове; че от време на време то се „самоотрича“, по-бурно или по-спокойно, като се обръща към нови форми и използва предишните, след като ги преосмисля и допълня. Нима днес, в наши дни, след дълбоките промени, настъпили в социалистическото общество, не изживяваме такъв период на неспокойни творчески търсения. Нима най-актуалният въпрос за сега не е този за контакта на социалистическо-реалистическото изкуство с читателя — читателя с неговата, както казват някои, променена, „свръх-съвременна“ душевност?

Да, прастара истина е, че от време на време настъпват емоционални раздвижвания и че с тях е неизбежна появата на нови художествени

и артистични превъплъщения. Това знае всяка естетика, опираща се на исторически опит и гъвкава в своите съждения. Така е. Но достатъчно е да се вгледаме в голяма част от литературните творби, които наводняват пазара, за да почувствуваме и колко сложен и труден е проблемът за творческите търсения, как понякога евтината мода подменя истинското откривателство.

Новаторство и традиция; авангардизъм, интелектуализъм и асоциативна образност (противостояща на „битовата“); художествен език на миналото и художествен език на съвременността; изкуство национално и изкуство общочовешко. . . Тия понятия като в надпревара галопират по страниците на литературния печат. От тях отхвърчават горящи искри — искрите на дискуссионните сблъсквания. И възниква неизбежно въпросът: наистина, по какъв път ще върви занапред изкуството? Кои са „новаторите“ и кои „традиционалистите“? Кое поетическо мислене е „ново“ и кое „старо“?

Понякога зад бурно вдигнатия шум за обнова се долавя дълбока сериозна грижа за етично значимо съвременно изкуство. Но нерядко зад този шум поглежда гримираното лице на панаирджия, който с ефектни жестове и бурна реклама предлага застояла вече стока. И става необходимо да се приизчислят параметрите, да се види кое е новото, свежото, хубавото в тия повици за новаторство и кое — безпочвено и ненужно. Необходимо става да се потърсят отново по-дълбоките измерения тъкмо на художествения метод и да се изследва онова постоянно ядро, около което гравитират творческите търсения. Не бива при това да се забравя, че понятието „художествен метод“ е може би най-силно догматизираното понятие. То е сведено до няколко само огрубени принципи — за подход и отношение към действителността — и най-често отблъсква и читатели, и писатели. От друга страна, не бива лековерно да се пренебрегва обстоятелството, че враговете на нашата социалистическа естетика отправят стрелите си тъкмо срещу метода, създаващ единството на нашето изкуство с обществото и големите цели на съвременността. И така, преди да се спрем на толкова актуалния въпрос за творческите търсения, нека направим една екскурзия из теоретическата сфера на метода.

ХУДОЖЕСТВЕНИЯТ МЕТОД КАТО МОДИФИЦИРАНО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Казват, че през различните периоди: по времето на Байрон — романтика, по времето на Балзак — критическия реалист и по времето на Горки — социалистическия реалист не е имало сила в обществото, която би могла да промени по-издълбоко характера на изкуството. И това е било наистина така. Както са възниквали издълбоко повели на времето за насоката на живота, така са съществували повели-изисквания и за изкуството. При все че се е създавало с лични усилия, в мъки като неповторим рожден акт, то е било и закономерна рожба на живота. И естетическите му превъплътявания през различно време са обусловени тъкмо от художествения метод, негов създател и акушер, при все че новороденото е заживявало напълно самостоятелен живот.

Но кои са определенията на художествения метод, коя е неговата сфера, покрива ли се той изцяло с онова, което е изкуството? Психологията на творчеството, която толкова много сме пренебрегвали, поддържа едно схващане: че между обективната реалност, съзерцавана от художника и непосредните художествени образи, не съществува пълно покри-

ване. Всякога има — нееднакво по характера си през различните епохи — дотворяване на първоначално съзерцаването. Обикновено овладяни от омаята на литературната творба, изпитваме чувството, че тя е реален, завършен свят, който носи в себе си духа на живота, типичното за действителността. Но това е само твърде обща истина. Анализът доказва всякога, че образите, родени от непосредни представи и от опит, не се покриват напълно с реалността, която е била съзерцавана. Художествената творба като резултат на творческата дейност е сложен синтез между субективно и обективно. И в различните случаи — според историческия момент — превес има ту обективното, ту субективното. Дори в творчеството на писатели-натуралисти, които се смята, че рисуват живота такъв, какъвто е („telle qu'elle“) се натъкваме на особено специфично субективно художествено оформяване на впечатленията. Би трябвало да се предполага, че Зола като натуралист се стреми да рисува действителността по повелите на принципа „telle qu'elle“. Но той, увлечен от концепцията за изключителната роля на наследствеността и на биологическите закономерности, прибегва нерядко към символа. Чрез него той усилва идеята за биологичното. Наистина Зола си служи със символа и в реалистичен план. Не е ли Нана прелестната развратна куртизанка, образ на епохата и паралелно с това символ на разложението и упадък на Франция през 19 век? Няма ли символично значение моментът: когато в театъра се разнасят виковите на приветствия, отправени към нея: „Да живее Нана! Да живее Франция!“? Сякаш куртизанката Нана и разкапаната буржоазна Франция са тъждествени явления.

Символът се появява у Зола и когато рисува битовата обстановка. Това е било забелязано още от Брандес. Той говори, че гостната на Ругоновци в повествованието на Зола е боядисана с жълт цвят — цвета на завистта. Но Зола използва символа ѝ, за да внуши натуралистичната си идея за биологическата всемогъщност на инстинктите и наследствеността. (Някои писатели-натуралисти, като Хауптман, минаха направо към символично творчество.) Следователно в метода на Зола този момент не е от несъществено значение. Художникът, който рисува действителността „telle qu'elle“, всъщност изменя отчасти на принципа си и не я възсъздава точно, буквално. Той прибегва така или иначе към преднамерена художествена характеристика. Той желае да изобразява живота в неговата сурова, непроменлива същност, а изменя неговия образ значително под призмата на своя субективен художествен зрителен ъгъл. Следователно дори у писатели, привърженици на идеята за фотографически точното преснемане на действителността, няма пълно покриване между художествени образи и действителност. Отношението на изкуството към личния и обществен живот на човека е в една или друга степен, по един или друг начин идейно-естетически м о д и ф и ц и р а н о отношение.

Ето и писателите-реалисти, които рисуват по-дълбоко социалната същност на явленията, не създават изкуство, което се покрива напълно с действителността. Да, у тях по-иначе са осмислени детайлите, по-други са стиловите елементи. И все пак и тук доминира моментът на модифицираното отношение — за разлика от прякото, „непосредственото“ отношение, което не се видоизменя. Бихме казали: изначало още художественото творчество и литературата са рожба на това „модифицирано отношение“. Та иначе те не биха и възникнали. Те не възсъздават, а п р е т в о р я в а т действителността. И вгледаме ли се в създаденото от античността до наши дни, ще се убедим, че не съществува изкуство, което

да не претворява действителността, като запазва нейни облици и преосмисля нейни естетически елементи. През различните исторически периоди са били различни неговите форми, различна е степента на „вярност“ и „невярност“, на приближаване или отдалечаване, на прилика или отлика с действителността, но всякога то е съществувало не като пряко, а като модифицирано отношение към нея, подбудено от идейни и емоционално-естетически принципи. Следователно обща закономерност за изкуството е, че то претворява действителността, а конкретно проявяване на тая закономерност е художественият метод.

Или иначе казано, художественият метод е частното, историческото проявяване на общата закономерност, която гласи, че изкуството всякога претворява живота. Това определение за сега е твърде общо. Бих казал най-общо. Но то единствено ни подсказва и разликата между научния и художествения методи. Ако научният метод в различните си разновидности при отделните частни науки се стреми непрекъснато към обективност, развива се към все по-голямо усъвършенствуване въз основа на наблюдението и експеримента, като заличава субективните моменти, тъй като се стреми към общи закономерности, то художественият метод е всякога непосредно слят със своя носител — твореца с неговата историческа субективност. Той произтича от него. Той е всякога в изкуството „субективната страна“, като непряко, а видоизменено отношение към действителността, предизвикано от идейни и емоционално-естетически подбуди. Той е идеологически елемент — субективно-идеен и субективно-естетически — присъстващ винаги в образите на изкуството, сливащ се с тях и отсъстващ от принципите и изводите на точната (главно физическа) наука, която се стреми към изследване на обективни закономерности. Изкуството не само изобразява обективното, а изразява и отношение към него. То е не само пластично-образна форма, а и преценка. И не само в миналото е било така, така е и днес — при най-развитото съвременно социалистическо изкуство. Процесът на смяната на методи или на изменения в характера на отделни методи е постоянен. И днес в социалистическо-реалистическото изкуство настъпват изменения — изчезват някои черти и се появяват други. Изчезват грубо то натуралистично наподобяване, преднамереното субективно утвърждаване на действителността, което довежда до подправянето и „лакирането“ ѝ и допривнася в нея фалшива парадност. Появява се по-близкото осезаване на живота, появява се като „субективност“ нараснал критицизъм, свързан тясно с новото хуманно отношение към човека в социалистическото общество.

Всяко време има своята преобладаваща художествена система, израз на модифицирано отношение към действителността. Изкуството на социалистическия реализъм, като израства върху почвата на действителността с характера на художественото обобщаване и се слива с нея, и „витае“ над нея. Това е било така и доскоро, когато в някои случаи е имало белези на натуралистично наподобяване, така е и сега, когато поотблизо се осезава животът и изкуството се изпълва със съкровено хуманно отношение към човека. То търси днес нови средства, начини и форми, за да „обсъжда“ големите проблеми на съвременността. Така е било и в по-далечното историческо минало. Изкуството се е стремяло към обновяване на своите средства, след като са били използвани други художествени форми. Тези по-различни форми се считат през времето, когато се използват, като единствено възможни. Дори и от съвременниците те се отъждествяват с онова, което се разбира изобщо под изкуство.

Но достатъчно е да се измине време, да се отдалечи една епоха от друга, за да се разбере веднага, че начинът на претворяване на действителността, господствувал преди десетилетия или само преди години, е бил явление историческо. Че новото време и новите условия изискват и нови принципи за отразяване на живота, нови начини за художествено претворяване.

Тази диалектика е неумолима. Тя е всякога в сила, включително и днес. Но нас ни интересува въпроса за художествения метод, за неговата сфера, за неговите граници.

ДРУГИ ВИДОВЕ МОДИФИЦИРАНО ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДЕЙСТВИТЕЛНОСТТА

Определението, което гласи, че методът е частен момент на модифицираното отношение към действителността в непрекъснатото съществуване на изкуството може би изглежда задоволително. Но няма ли факти, които свидетелствуват за начини на претворяване на действителността, на специфично художествено отношение към нея, които се повтарят през различни епохи и които са „извън“ границите на метода? Наистина такива факти има. Така например начин на естетически „модифицирано“ отношение към действителността е алегорията, „иносказанието“. При това тя се среща и в античната литература, и в литературата на Възраждането, и в наши дни. . . . Тя като че ли не е подвластна на ония изменения, които се извършват в изкуството с времето, при все че бива идейно различно оцветена и според обстоятелствата различно осмислена.

Едва ли би могло да се отрече, че в българската литература по метод се отличават П. К. Яворов и Валери Петров, тъй като единият е бил предимно през определено време критически, а другият е социалистически реалист. Но алегорията като начин на художествено претворяване на идеи и социално естетически впечатления съществува и в творчеството на Яворов, и в творчеството на Петров. Стихотворението на Яворов „Бабина приказка“ е написано като типична алегория. В него се говори за „разума“ и „правдата“, които отишли сред хората, за да им помогнат. Но били изгонени от „обществените“ фактори — стражара и цопя. Срещу тези ръководители на общественото благоприличие излезли зверовете от горите и спасили „разума“ и „правдата“.

Приказната фантазия „Когато розите танцуват“ на Валери Петров има друго съдържание. В редица драматични епизоди се „разказва“ за борбата на Младия и Стария, представители не на две поколения, а на две съвременни философски гледища върху живота, върху морала и любовта. Творбата разкрива чрез бързо сменящи се отношения и пряко във фабулата и в съзнанието на героите борбата между песимистичното и оптимистичното начало. И последното побеждава. Това е накратко съдържанието на творбата, а формата ѝ е алегорична, както и на Яворовата творба, въпреки идейната и жанровата разлика — стихотворение и лирико-драматична фантазия. Алегоричното пресъздаване на действителността е използвано и от единия, и от другия творец, при все че по метод те съществено се различават. Но такива примери на общност и различие ни дават и руската литература от Крилов до Демян Бедни и Михалков. Тогава? Кое отличава методът от някои постоянни форми на художествено претворяване, от някои типове „художествено видоизменяне“ на действителността?

Или друг пример. Баснята е съществувала в античността, съществува и в наши дни. Романът е възникнал в античността — като гео-

графско описание на приключения от любовен характер, съществувал е и през 19 век, съществува и в наши дни. Наистина сега е много по-голяма логическата осмисленост на сюжета, по-богата и по-съдържателна е художествената форма в сравнение с античността. И все пак той е съхранил особености, възникнали не преди столетия, а дори и преди хилядолетия.

Преповтарят се в нови условия и други жанрови форми. Балади са писали поетите-романтици. Балади пишат и поети-социалистически реалисти. Да си припомним „Киров е с нас“ на Николай Тихонов или баладата на българския поет Веселин Андреев за борците-партизани „Балада за шестнадесетте“. Във всяка от тия творби, нееднакви по сюжет, отличаващи се съществено по идейно-емоционален строй от баладите на романтиците, се запазват характерните „таинствени“ сюжетни елементи, присъщи на жанра, ония „таинствени“ сюжетни елементи, които свидетелствуват за едно емоционално-естетическо „модифициране“ на действителността. Тогава? Щом като съществуват не само преходни, а и не-преходни моменти в изкуството, то какъв е обсегът на метода? Каква е неговата особеност като тип претворяване на действителността за разлика от явления като художествения похват (алегорията) или жанровата форма (баладата)? Въпросът се усложнява още повече, тъй като не само похвати и жанрови форми, а и мировъзренчески елементи, изразяващи преценка за определени явления, се запазват дълго и трайно в изкуството.

Така например изобличителната критика на нрави, свързани с патрични обществени отношения, както и иронията, която я съпътства, нерядко са явления, които „преминават“ като че ли границите на времето. Критично-ироничното осветляване и изобличаване на „егоцентризма“ на човешката личност (скъперничеството и т. н.) е процъфтявало и в античността, и през 16 век (Шекспир) и през 19 век (Гогол, Балзак). Различни епохи са показвали афинитет към изобразяване на характерни „епоцентрични“ обществени прояви, макар че най-силна може би е била критиката на такъв тип прояви през периода на критическия реализъм. Ще открием критическо отношение към частната собственост и към човешки страсти, интереси, наслади, породени от парите като „обществена сила“ през цялата история на литературата. Общото в човешкото битие и през античността, и през 16—17, и през 19 век предизвиква и критическо отношение по-специално към обществената сила на парите, които всичко купуват и всичко си присвояват. „Парата — това е сводница между потребността и предмета, между живота на човека и средствата за съществуване на живота“ (Маркс и Енгелс „Об изкустве“, 1933 г., стр. 41). Паралелно с това виждане на общото в човешките отношения се развиват и утвърждават формите на критична преценка и ирония.

Та какво е иронията при художественото творчество? Тя е израз на опозиционност, на недоволство и възмущение, но чрез занимателно осмиване, като се твърди често пъти противоположното на онова, което е. Или иначе казано, тя е постоянен по характера си субективен, естетически „модифициран“ поглед върху света — поглед, отправен към неговите и привлекателни и същевременно опасни противоположности. Тя е художествено отношение към несвършеното в живота — наистина исторически нееднакво, но все пак съществувало от античността до наши дни. Осмиването на човешкото в различните негови аспекти намираме и у Аристофан, и у Шекспир, и у Молиер, пък и у поети-романтици от типа на Байрон и Хайне, пък и у художници-критически реалисти като

Толстой и Чехов, Балзак и Мопасан. А колко чужди и далечни един от друг са тези видни творци.

Гьоте изказва една мисъл, която немският писател Томас Ман, почти наш съвременник, преповтаря: „Иронията, това е тази щипка сол, без която всяко блюдо изобщо е безвкусно“. Гьоте разбира иронията като универсално качество на голямата литература. Тя присъствува като субективно „модифициран“ художествен поглед върху живота, във всяко значително творчество. Без нея изкуството е „безцветно“ и „безвкусно“ блюдо — то е обеднено откъм чувствителност, откъм живот и естетическа сила.

Но ако могат да съществуват толкова различни начини на видоизменено отношение към действителността, на нейно претворяване и то не само във формален смисъл (алегорията, жанра), а и по същество, то очевидно е, че определенията на метода само като художествено претворяване на действителността не е пълно. От дефиницията се изплъзва конкретното, специфичното. Нали методът е частно проявление на общата закономерност: „изкуството претворява живота“, ала ето че съществуват и други такива „частни“ прояви на тази закономерност и то не само в сферата на формата, а и в сферата на същността. Тогава? Наистина ще повтора — методът е извънредно сложно явление. И натрупаии са твърде много общи формулировки, общи определения, като „подход“, „начин“, „система от принципи“ и т. н., които не могат да се пребродят и които понякога като китайска стена закриват неговата сложна същност. Но каква е конкретната му сфера? Как се реализират чрез него различните жанрови и стилови похвати, как се обновява, процъфтява или заличава методът, един или друг метод? Да, трябва да потърсим по-дълбокото определение на метода като идейно-естетически модифицирано отношение към действителността извън стесняващите неговата същност понятия „начин“ и „способ“.

ХУДОЖЕСТВЕН МЕТОД И ЕСТЕТИЧЕСКИ ИДЕАЛ

Онова, което отчасти отграничава метода от другите непреходни художествени явления, е установяването на неведнъж. То гласи, че в основата на цялостното идейно-емоционално и естетическо отношение на изкуството към действителността лежи мирогледът. Мирогледът не само като система от възгледи, а и като изменящо се умонастроение в обществото. Той именно влияе върху художественото мислене, следователно и върху частно-историческия начин на претворяване на живота — върху метода. Черти или елементи на нов художествен метод възникват обикновено с промени в мирогледа, господстващ през една епоха. Това е ставало така не само в миналото — то става и днес. С някои промени в мирогледа на писателя-социалистически реалист, като отхвърлянето например на неправилното равнодушно отношение към личната, конкретна съдба на човека отпадат и някои елементи на метода: розовото оцветяване на действителността, безкритичното утвърждаване на парадността. Става дума за промени в политическото и социално-етично мислене, които по пътя на емоцията и умонастроението на твореца се преливат в неговото субективно естетическо възприемане на света и изменят някои „черти“ и „моменти“ в характера на художественото обобщение и изображение. Касае се за промяна конкретно в разбирането за социално-историческото битие на човека, за етично и неетично, за социално и антисоциално, въз основа

на което възникват нови чувства, ново непосредно художествено светосъществуване, отразяващо се върху характера на художественото съзерцание. Следователно типологични особености в мирогледа и умонастроението са важна предпоставка за начина на естетическо претворяване. Мирогледът в изкуството не е „суха“ интелектуално-познавателна дейност на ума, а включва в себе си много емоционални моменти.

И все пак... Все пак има нещо по-основно, по-съществено, което влияе върху художественото съзерцание, върху изкуството, като допринася за промени в типа на художественото обобщение, за преосмисляне на стиловете и жанрови похвати. Бихме изпаднали във вулгарно стесняване принципната основа на художествения метод, ако вземем за негова предпоставка само мирогледа, па бил той не само система от възгледи — политически, етични и т. н. — а и „настроение“ на ума. Защото в изкуството е от значение и друго: конкретното хуманистично възбуждане и предпочитание на твореца. И по-точно: отношението специално към човека. Нима в наши дни не се е променило предимно отношението към човека в социалистическото общество с интереса не толкова към монументално величавия герой, колкото към обикновената личност с нейната етика, обикновена човешка красота, радост и болка. А оттук и предпочитанията вече към по-други типове художествено обобщение в сравнение с господстващото доскоро. Така в теорията на изкуството и литературата намираме непосредно ключа към разбиране на метода — онова, което наричаме естетически идеал.

Той, естетическият идеал, израства върху социалистическия мироглед на твореца, обхваща в себе си идейно-политическите, социални, етични и т. н. възгледи на художника, но включва в себе си и преките му хуманистични предпочитания, непосредния му усет за прекрасното и грозното в живота. Той носи в себе си преценката на художника за човешки значителното, онова, чието изясняване като ценност изкуството смята за своя непосредна задача при въздействието си върху хората. Естетическият идеал е нещо повече от обществено-политическите възгледи тъкмо с непосредното етично отношение към човека и с художественото осъществяване на това отношение. Той преминава в типа на художественото обобщение. В границите на зависимост между естетическия идеал и художествено обобщаване се движат изобразяването на човека — „идеализиран“, „емоционално извисен“, „условен“, както при романтизма, или „приземен“, „конкретен“, „свързан със среда и бит“, както при реализма. Характерът на художественото обобщение е от съществено значение за типа изкуство. А то зависи не толкова от умонастроението изобщо, колкото от конкретното отношение към човека. През всяко историческо време художественото обобщаване е било преценка за човека; било е възплъщение на идея за благородство, одухотвореност, красота или за нарушаване на хармоничността и на идеала.

Методът в литературата е модифицираното отношение към действителността, предопределено от естетическия идеал и реализирано в типа художествено обобщение. Колкото и да са досадни формулировките, колкото и да са непълни понякога, те все пак са необходими поне като работна теза в сферата на една проблематика. Естетическият идеал като отношение към човека влияе върху характера на художественото обобщаване. А от него, от художественото обобщаване зависят средствата и похватите, с които си служи художникът. Типът на художественото обобщаване допринася за творческото преосмисляне на „старите

похвати“ и изнамирането на нови. Разбира се, в практиката тия процеси протичат паралелно.

Едва ли някой би се усъмнил днес, че по-младото поколение съветски белетристи (Аксънов, Солженицин, колкото и тия автори да са различни) ще изоставят неизбежно онези средства и похвати, които се използваха за изобразяване на монументалния герой, тъй като се стремят да навлязат в душевността на съвременния, „обикновен“ социалистически човек, да видят непосредно, в близкия всекидневен живот умните и одухотворени хора, с чието опознаване се живее по-леко, по-пълно, по-добре. Едва ли някой би се усъмнил, че с пречупване на старите представи за хуманизъм и етичност, с непосредственото осезаване на живота не ще бъдат преосмислени и средствата за изобразяване в българската литература. Впрочем тая нова „борба за човека“, с която се преосмислят художественото обобщаване и художествените средства, е, струва ми се, характерното явление в съвременната ни социалистическо-реалистическа литература. Но и през други периоди могат да се посочат примери на известна вътрешна еволюция в границите на един метод. Пример за това ни дава българската литература, изминала твърде сложен път на развитие. През Средновековието характерът ѝ зависеше изцяло от отношението към човека. Поради своя религиозно-естетически идеал авторите на старата българска литература идеализираха своя герой — светеца, мъченика за християнската вяра. Представяха го неземец, откъснат от реалния свят, творец на чудеса. Доколкото фантазните средства на писателя се коригираха от напосредни впечатления в творчеството на старославянските автори се съчетаваха идеализацията с реални земни представи за народа и обстановката. Една мъчителна борба между отвлеченото, идеалното и земния свят, която се отразяваше върху метода и стилните похвати.

През епохата на Възраждането в българската литература картината е по-друга. На преден план изпъкнаха гражданско-историческите идеи за човека. Творчеството бе предимно патриотично, макар и понякога облекчено в условни риторични форми. Един нов естетически идеал, различен от средновековния, си пробиваше път и предопределяше законите на едно нови изкуство, в което характерното е идеята за гражданско-обществената мисия на човека. Постепенно от общата гражданско-историческа позиция погледът на художника се изместваше към частното. Очите му откриваха все повече и повече истини за изпълненото с живот индивидуално битие на личността, за тайните на човешкото — интимния свят, хубостта на жената, красотата на любовта. И то — без художникът да напуска напълно гражданско-политическите си позиции. Интересът на художника се съсредоточава все повече върху индивидуалната характеристика на героя, той усеща трепета на живата човешка душа. Така в българската литература проблясват ту романтични, ту сантиментални струи. От общо съчувствие към човека художникът преминава към конкретна аналитичност и от състрадание — към революционен призив. Това бе голямата вълна на реализма в българската литература. През много зигзаги, през краткотрайния романтизъм и сантиментализъм се стигна до утвърждаването на реализма. Но и в границите на реализма бе налице едно вътрешно придвижване и то дори у художници-революционери — от Каравелов до Ботев. С Ботев изкуството изнесе на преден план, разви и укрепи един естетически идеал, различен не само от тоя на Средновековието, на сантиментализма и романтизма, но и на критическия реали-

зъм. По-друго е отношението към човека, към интимния свят на личността или към любовта у Ботев в сравнение с неговите предходници — участници дори в революцията. И след освобождението в границите на критическия реализъм се забелязват у нас такива вътрешни предвижвания.

Но защо ни са необходими исторически екскурзии, когато съвременността потвърждава тая обща истина в развой на художественото творчество. Социалистическият реализъм като художествен метод не стои на място. Нашето време свидетелствува и за общи моменти в него и за променливи съставки в зависимост от характера на естетическия идеал. Промените в естетическия идеал се отразяват във всички структурни елементи на художественото творчество и на първо място в начина на художествено обобщаване. Известен нюанс в идеята за дълга към човека, нюанс в копнежа за хармонична човешка личност изпълва с нов живот литературата и дава простор и на нови художествени търсения. Или иначе казано, в границите на метода съществува известна зависимост между цел и средства: целта е онова човешки значително, към което се стреми естетическият идеал при изобразяване на положителни или отрицателни характери, а средствата е типът на художественото обобщение.

В основата на социалистическия реализъм лежат мирогледът на съвременния социалистически човек и неговата историческа практика в борбата за комунизъм и за комунистическа етичност. Без тях, без социалистическия мироглед и историческата практика като борба за нови отношения и нова етика, приели характера на естетически идеал, този метод е немислим. И типове художествено обобщение и различните художествени похвати, които изкуството е създало в своето многовековно историческо развитие, се преосмислят въз основа на новото отношение към човека, а създават се и други като проява на ново модифицирано отношение към действителността. Но като изтъкваме историческата закономерност на социалистическо-реалистичното изкуство не ще рече, че сме обяснили и характера на изобразителната му система, и пътищата на неговото вътрешно художествено обогатяване.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ В ОТНОШЕНИЕ КЪМ ДРУГИ МЕТОДИ

Възможностите на социалистическия реализъм да свързва копнежа по хубав, по-добър живот с прекрасна, оригинална, вътрешно богата форма се изиявяват чрез самата художествена практика. Но това не изключва някои теоретически разсъждения. Днес става все по-наложително да се разговаря за социалистическия реализъм не само като национално, а и като световно изкуство. Социалистическият реализъм трябва да се изследва и на фона на големите постижения в миналото — по-специално постиженията на направления като романтизма и критическия реализъм — и като се вникне конкретно в ония традиции на националните литератури, които обогатяват и местното изкуство и въздействуват в широк международен мащаб, влияят върху големия световен опит.

Но нека пристъпим към тия въпроси последователно. Днес се смята като несъстоятелна теорията за механичното сливане в социалистическия реализъм на романтизма и реализма. Но отхвърлянето на тая еkleктична теория не отстранява въпроса за романтичните и реалистични „традиции“ и тенденции в него. И то не само когато става дума за стилистическата система, а и що се касае до художественото обобщаване. Не,

тези сложни връзки с миналото съществуват и никакви теоретически заклинания не могат да ги отменят. Вгледаме ли се по-внимателно, те се открояват неизбежно като че ли да потвърдят не само отрицанието, а и приемствеността в оригиналното художествено развитие на изкуството. През 90-те години още, преди да бъде писател-социалистически реалист, прудесчайки само бъдещото си развитие, Горки бе под влиянието и на реалистични и на романтични насоки. Още в „Песен за сокола“, написана през 1895 г., той рисува в романтична светлина образа на герой, умиращ за светлото, хубавото и възвишеното.

„Безумно храбрите славим със песен!“

Безумно храбрите — казва писателят — те са животът, без тях всичко губи смисъл! Доколкото типът на художественото обобщение — романтично или реалистично — се определя от отношението към човека, то заслужава да отбележим, че и в босяшките разкази на Горки прозвучава той тон на пламенна, „безумна“ жажда по свобода, красота и подвиг и изгълва разказите с романтично очарование. Реалистични по сюжет те са обогатени от романтична емоционалност.

В по-късното, социалистическо-реалистическо вече творчество на Горки тази романтична струя се запази. Тя прелива в „Майка“, в „Еснафи“ (Нил), изяснени вече социалистическо-реалистически произведения. Белезите на романтично-художествено обобщение, сплетени здраво с реализма, сложиха отпечатък върху изобразителната система на Горки. И това се долавя в по-късно написаните творби — като известните „Разкази за героите“.

Романтична струя преминава и през произведенията на голямо число съветски автори. Тя проличава още в обвеаната с героичен патос литература, посветена на революцията, но се долавя и в наши дни, в осенената например от тиха мъжествена копнежност по човешки героичното белетристика на Паустовски.

В съветската литература прозира ярко „традицията“ и на критически-реалистичното, бих казал иронично и сатирично-критическото начало, напомнящо ни за критическия реализъм. То, това начало, се долавя също и в типа на художествено обобщение, и в изобразителната система, създавайки така разнообразието на формите. Ще го открием в творби на Маяковски — и дори в такива героично-революционни творби като „Ляв марш“:

Стига живот по закони
чак от Адам и Ева (ирония с библейска образност)
Историята кранта (сатирична гротеска) ний ще подгоним.
Левий!
Левий!
Левий!

Смяната ту на романтично приповдигнати, ту на реалистично изобразителни, дори иронично гротескни моменти в социалистическо-реалистическото творчество говори определено за сложно съотношение на съвременното изкуство към романтизма и критическия реализъм — в различните им превъплъщения. Създаденото от социалистическо-реалистическото изкуство свидетелствува за разнообразни възможности, — и равни на тези, каквито са притежавали големите предходни направления, и вътрешно по-разнообразни в някои отношения поради способността на нашия естетически идеал да възбужда и към емоционално-романтична

приповдигнатост, и към конкретно критико-реалистично, дори гротескно изобличаване. Но възниква и нещо ново, онова неуловено още от нас в пълното ново, което отличава художественото обобщаване на социалистическия реализъм от предходните направления. Писателите-романтици бяха люде, чиято чувствителност към историческата неправда бе крайно изострена. Те диреха в живота хармоничната, идеалната личност — и не я намираха. Така се раждаше мечтата-утопия, мечтата по характери с титанична мощ на личността, с прометеевски огън в гърдите, осенени от мрачния блясък на бегълци от дребнавия разочароващ ги живот. Така в изкуството като отношение към човека възникваше онай изключително силна, поривиста или омекотена, но постоянна като състояние на духа емоционалност, която предопределя типа на художественото обобщаване и влияе върху стилно-езиковите средства, пренаситени с тропи и ярки фигури. Подобни тенденции проличават и при социалистическия реализъм.

При него, както при романтизма, често пъти е от изключително значение личното начало, пределно повишената емоционална настроеност, която се отразява върху художественото обобщение, върху обличите на изображението и стилно-езиковите средства. Това се долавя не само у Горки, а и у творили по-късно през различно време автори от Багрицки до Паустовски. Обаче силно изразеното лично начало при социалистическия реализъм не е вече утопична мечта, а — практическа конкретна перспектива. То не е откъснато от обективно-историческите процеси, напротив — произтича от тяхното дълбоко осъзнаване. Оттук и огромната историческа разлика в начина на обобщаване и в художествените средства на романтизма, процъфтял през 18—19 век, и на социалистическия реализъм, развиващ се днес. При това за отликата на социалистическия реализъм от романтизма е от значение не само идейната позиция на художника, а и продължителното развитие на реализма. Подробно развитата система на реалистично изобразяване и на реалистично художествено обобщаване създава особена художествена връзка между мечтата и действителността, между двата противостоящи бряга на реалното и нереалното в творчеството на съвременния социалистически реалист, „повлиян“ от романтизма. И „романтичната настроеност“ на писателя днес е твърде различна от тая на творците от 18 и 19 век. Художественото обобщение поради богатия примес на реалистични елементи е по-друго в сравнение с това при романтизма. Важно е да отбележим, че потенциално социалистическият реализъм притежава възможностите да претворява и в духа на „традицията“ на романтизма. И никакви опростители не могат да му отнемат практически тия възможности.

Писателите-критически реалисти създадоха по-друг тип творчество в сравнение с романтизма — с предметната социална критика, с психологическото проникване в душата на средния човек и с интереса към точния детайл. Те не дирят идеалната и хармонична личност изобщо, а изследват реалния живот с доброто и лошото, с непосредствената му истинност. Тези писатели ни говорят за идеала си, за човека чрез осезаване на самия живот с характерните му противоречия и конфликти, с неговите типични характеристики. Точността и простотата на рисунъка, детайлната конкретност в социалната картина, аналитичното изследване на душевния живот — всичко това са нови черти в художественото изобразяване. Обличите на романтизма. Битовата характеристика и свързаните с нея национални образи

създават вече една друга поетичност. През нея изпъкват истината за бедата и стремежите на средния човек.

При реализма за разлика от романтизма личното начало е по-друго: то проличава не в силно извисената авторова субективност, а в мъдростта и знанието на разказвача, в уметелото отсечение на човешки значителното, в аналитичността. Социалистическият реализъм също следва този творчески път на детайлна конкретност в изображението, на аналитично изследване на душевния живот, на незабележимо преливане на субективното в обективното. Художникът-социалистически реалист е понякога едновременно историк на епични национални събития и „битоописател“, като Шолохов например. Реалистичните облици на художествено изобразяване са твърде трайни при социалистическия реализъм. И напразно някои привърженици на „по-модерното“, „по-интересното“ интелектуално-психологическо пресъздаване на човека въстават срещу „битовата“ изобразителност, напомняща ни за класическите традиции на 19 век. Но и сега има един момент на различие с критическия реализъм, който се дължи на новите конкретни цели — съвременната идейно-историческа преценка. Поради това и художественото обобщение напомня това при критическия реализъм и не се покрива с него. Тези художествени особености, прилики и отлики с романтизма и критическия реализъм, свидетелстващи за вътрешно богатите възможности на социалистическия реализъм, не са изследвани. Не са разкрити достатъчно онези нови елементи в характера на художественото обобщаване, които правят днес романтизма социалистически (Паустовски), а не като романтизма на 18 и 19 век, реализма социалистически, а не като критическия.

В отделни случаи социалистическият реализъм се „приближава“ до изобразителната система ту на едно, ту на друго направление. И все пак не е просто тяхно продължение, а нов „момент“ в развитието на световното изкуство. Причината за това различие е характера на естетическия идеал, отношението към човека, което пронизва изкуството и остава дълбок отпечатък върху художественото обобщаване — реалистично или романтично. И със сегашния действителен социалистически хуманизъм, отнасящ се съчувствено към обикновения човек, се раждат нови насоки в изкуството. В съвременната ни социалистическо-реалистическа литература проличава тенденция към силно развиване на критическото начало, без да се отричат основите на социалистическото общество. Напротив, художникът излиза от идеята за по-дълбоко нравствено утвърждаване на това общество. Като пример може да се посочи разказът на Солженицин „Матрьонин двор“, в който се преценява сякаш цялото равнище на етичността в обществото чрез съдбата на обикновения, малкия, слабия „свят“ човек, неразбиран от другите. Комунистическият идеал не отсъства от тази сърдечно изобличителна и светла с човечността си творба, написана за обикновен човек и напомняща ни с критичността си от народни позиции някои от силните работи на Лев Толстой.

ВЪЗМОЖНОСТИ ЗА ОБОГАТЯВАНЕ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗМ

Възможностите на социалистическия реализъм за богато вътрешно развитие се крият не само в отношението му на творческа приемственост към средства-похвати и начини на художествено обобщаване, създадени от класиката (предходното изкуство), а и в друго. Те произтичат и от обстоятелството, че в наши дни то става все повече и повече световно из-

куство. Изкуство, което се обогатява според условията и литературните традиции в различни страни. Привикнали сме да си го представяме предимно в ония класически форми, които са създадени след Октомврийската революция. От Съветския съюз изгря зората на новото. Нейните първи лъчи действуваша благотворно за пробуждане и активизиране на творческата мисъл и в други страни, по други континенти. Но социалистическият реализъм след този период израства и върху традициите на местните национални литератури. Писатели-социалистически реалисти са и Бертолт Брехт, творил в условията на творческите търсения за интелектуално-действена литература, и Елюар, и Арагон, творили във Франция при аналогични, и все пак по-други условия, и отчасти Пабло Неруда и Николас Гилен в латиноамериканските страни. Мнозина от тях не използват онези художествени форми и похвати, които създаде класическото изкуство на миналото и по-специално реализмът на 19 век. Това обаче не означава, че те не са социалистически реалисти. Тях ги обединява със съветските писатели общността на социалистическия идеал, стремежът да разрешат исторически конкретно големите съвременни проблеми на човечеството и специално на отделните народи, намиращи се под игото на капитализма. И с тяхното творчество, и с техните постижения също изниква въпросът за новото в отношението към човека, за преценката на историческата съдба на човечеството, проверена и в съдбата на отделната личност. С творчеството им се откроява проблемът за възможностите на социалистическия реализъм, за характера на неговото новаторство, за изкуството, което създава нашата епоха въз основа на нов естетически идеал.

Изкуството на социалистическия реализъм в Съветския съюз достига върхове, които ще се виждат отдалече в бъдеще, както днес се открояват върховете на класическото руско изкуство от 19 век. Творчеството на Горки и Шолохов, на Маяковски и Твардовски, съветската литература изобщо със своите разнообразни автори е влог в златния фонд на изкуството на новата епоха и мярка за постиженията другаде. Но социалистическо-реалистическото изкуство се развива все повече и като световно изкуство с различни възможности. Това означава, че то — в зависимост от степента, на която се намира, — ще получава все повече и повече национални белези в отделните страни и ще влияе чрез тях за обогатяване на общата, на световната литературна традиция. И все повече и повече различни вълни ще се сблъскват — във взаимодействие. Неговата изобразителна система ще бъде естествено относително променлива, докато естетическият му идеал — стремежът към утвърждаване на социалистическото отношение към човека — ще е постоянното. Така в някои западноевропейски страни то поема в себе си местните национални традиции и израства върху основата на изкуството, предшествувало неговото появяване. Европейската литература е преминала през фазата на големи класически завоевания. Тя познава епохи на господство на класицизма, романтизма, просветителския реализъм, критическия реализъм. И новите творчески търсения вътрешно нередко се опират на тия дълбоки предходни традиции.

Върху социалистическо-реалистическото изкуство влияят и обличията на изобразяване на човека, създадени от началото на века. Има писатели-социалистически реалисти, които са започнали своя творчески път в средите на художници-модернисти и са привнесли по-късно в своето ново, действено-партийно, хуманистично творчество някои от ония по-

хвати и средства, които въведе модернизмът в изкуството. Тия средства и похвати, допринасящи понякога за усилване на експресивността и синтетичната изразителност, придобиват значение, когато са преосмислени на реалистична основа, когато обогатяват реалистичното художествено виждане. Освобождаването от идейната мъгла, от естетическите модернизистични заблуждения е истинско ново раждане на такива писатели, но творчеството им и по-късно запазва следи от средства и похвати, създадени от модернизма. Това е историческа истина, чието пренебрегване и отричане е безполезно и неоснователно. Но и в случая критерий за качеството на създаденото е естетическият идеал, онова, което съставлява основното ядро в художествения метод на твореца. И сега в типа на художественото обобщаване се появяват черти и белези, различни от тия на модернизма, въпреки използването на негови художествени средства, прийоми, начини дори на обобщаване. Естетическият идеал подтиква писателите-социалистически реалисти, преминали през модернизма, да се приближават повече до реалистични облици на изображение даже и когато използват средствата на някои модерни течения, както Маяковски например в Съветския съюз.

В статията си „Търсенето на новото и великите традиции“ (В. Литературна газета, бр. 22 от 27. II. 1962 г.) В. Перцов с основание писа: „Достатъчно е да се обърнем към творческия опит на такъв забележителен чешки поет като Витезслав Незвал, дълго, време както е известно, намиращ се в плен на модернистични веяния, за да видим: значението му като национален поет е пораснало неизмеримо много след излизането му на простора на голямото идейно изкуство. Поетът с удивление е узнал, че това е изкуството на социалистическия реализъм и не изведнъж е приел този термин.“ Но въпросът се свежда не само до отърсването от идейното влияние. Той има и друга страна. Става дума и за онова „положително“, което е налице в творчеството на Незвал, за освежаването и разнообразяването на художествената форма, поради влиянията, през които е минал. „Кой ще отрича — добавя Перцов — че творчеството на Аполинер е оставило плодотворни следи в образите на чешкия поет и след като Незвал-реалистът е осъзнал своето разминаване с френските сюрреалисти и е разпуснал своята група в Прага. . .“ Касае се според Перцов за необузданата фантастика в оригиналния стил на Незвал. Но и съвременният български поет Веселин Ханчев е изпитал влиянието освен на комуниста-французин Елюар, още и на некомуниста, поляка-французин Аполинер. И Веселин Ханчев израства като един от големите ни поети, възприемайки традиции на ясни класически френски дух и на сложното „френско“ поетическо мислене и чрез Елюар, и чрез други автори и то, без да загуби здравия си вътрешен контакт и с нашата, и със светската литературна традиция.

Социалистическият реализъм при утвърждаването си в различни страни преминава по сложни пътища. Ако изобразителната система при него е относително променлива, то естетическият идеал, както казах, е устойчивото. Той влияе и за избистрянето на изобразителната система, и за възникването на единството в многообразието. Този въпрос е сложен, мъчително-труден за мнозина, но твърде важен. Защото така или иначе многообразието в начина на художествено обобщаване и в художествените средства и похвати, възможни на основата на различни литературни традиции, условия, индивидуални пътища и т. н., е конкретен исторически факт.

тивни хрумвания. Гео Милев поевети на големия наш артист Кръстьо Сарафов една статия-портрет, в която изказва театралните си схващания и едно стихотворение, в което са реализирани модернистичните експресионистични принципи на неговата поезика. Ето тая творба, забележителна с ритмичната си постройка — и в стихосложение, и в редуване на образи-асоциации, които трябва не да рисуват действителността, а да предизвикват впечатления за нея, да пораздат душевни модуляции, отклик на онова, което авторът е преживявал.

Ти носиш в себе си една ужасна и прекрасна есен:

Надвесени дъги от мъченическо сребро —

Луна — прожектор — ултравиолет:

Блед —

В миг посред страшна тишина

Настръхват две окаляни ръце —

По тях петна от розова детинска кръв:

О, майко, как прациях неговите кокалчета!

И ето втората луна!

Надвесени дъги от мъченическо сребро —

И шепота на ужасение —

И ето третата луна

През сините стъкла отвън —

И посинелата удавена невинност

Ще кажете: каква свобода на впечатленията, каква магия на деформирането на реалността в един въображаем свят, какъв стремеж към синтез на образа и пряка изява на емоцията — онова, което се нарича експресия. Да, Гео Милев бе модернист-експресионист. И в някои случаи краен субективист. Ако беше останал на тия художествени позиции, неговото творчество щеше да остане без по-дълбоки следи в нашата литература, въпреки оригиналните творчески търсения.

Трябва да кажа, че немските експресионисти, от които се учеше Гео Милев, не бяха единни. Някои от тях носеха определено леви класово-политически тежнения (Ернст Толер, Йоханес Бехер). Наред с тях твореха и „десни експресионисти“ (Г. Валден, Пфемферт и др.). Гео Милев, макар и да се намираше в едно вътрешно смущение от противоречията на капиталистическото общество, наблюдавани на Запад, и от онова, което бе изживял по време на Първата световна война у нас, почти до 1923 г. не разграничаваше левите от десните експресионисти. Той бе привърженик на течението като школа изобщо. И създаваше творби противоречиви. В някои от тях прозираше краен субективизъм, свободна алогична игра на въображението и дори безсмислена образност. В други се отразяваха противоречията на капиталистическата действителност, протестът срещу нея („Грозни прози“). Но истинското раждане на Гео Милев като голям творец на българската литература стана с поемата му „Септември“. С тази поема, макар и подготвена от някои творби, писани преди нея, поетът стъпи здраво на земята, сля своя глас с гласа на масите, заговори като поет-комунист. Но експресионистът не бе заличен и унищожен. Той „се приспособи“ към новите поетически изисквания. И така се роди в нашата литература художникът-социалистически реалист, зачинател някога на експресионизма като школа в българската литература, използващ средствата на експресионистичното обобщаване за нови художествени цели. Сложни преображения, при които реалното, конкретното, земното съдържание не уби експресивността на художест-

вените средства, нито пък експресивната форма изопачи и разстрои богатството на съдържанието. Поетът създаде оригинален поетичен ритъм, силно ударна поетична образност, превърна отделната дума в стих, използвайки свободно средствата на експресионизма. И същевременно образите в поемата „Септември“ са натегнали от „материалност“, един предметен свят се откроява в цялата си пълнота, липсват алогизъм и крайната субективност на впечатленията. Ражда се по-висше изкуство, изкуство по-богато не само идейно от по-предишните субективистично-експресионистични творби на поета, но и художествено — в типа и характера на художественото обобщаване. С ядро нов естетически идеал — ново отношение към човека — методът на Гео Милев се промени. Поетът стъпи на земята, изведе творчеството си до нова психологическа, пластично-образна, ритмична изразителност.

Преминал през много лутания, искал да създаде художествена форма „орнамент“, симетрична и асиметрична игра с ритмиката и образността на свободния стих, поезия-експресия, изненадваща с парадоксални по-някога асоциации, поетът откри ритмично богатата, пластично изразителна форма на поемата „Септември“, носеща образно правдата на голямата национална драма. И в тази форма се запазиха следите на експресионизма.

Естествено не е необходимо днешни писатели и особено млади творци да бъдат тласкани по пътя на въздействия, които ще трябва по-късно да преодоляват, като Маяковски, преминал през футуризма, като Незвал, преминал през сюрреализма, или Гео Милев, преминал през експресионизма. При това не бива да се забравя, че Гео Милев бе изправен пред опасността да твори едно безплодно изкуство, ако не бе се устремил към голямата правда на времето и още, че творческото преминаване през художествения опит на миналото извежда на щастлив бряг само чрез напипване на твърдата почва на реализма, чрез пречупване на полученото от други школи през принципите на реализма. Иначе влиянията докосват и самата същина на естетическия идеал, нащърбяват го.

Но в случая е важно да отбележим широките сложни пътища, по които е вървяло и върви изкуството на социалистическия реализъм: да изтъкнем обстоятелството, че то излиза от традициите на литературно течение като романтизма и критическия реализъм от 19 век и от традиции на литературата, създадена през 20 век. Но то носи нов критерий за художествена значимост, като ядро на неговия метод е новият естетически идеал, т. е. новото отношение към човека. То, това ново отношение към човека, влияе върху характера на художественото обобщаване и върху творческото използване на средства, похвати, облици на изобразяване, създадени преди, и преосмислени наред с нови прийоми и средства, възникнали в самия процес на творчество. Свидетели сме на най-богатото и сложно отношение между традиция и новаторство, между стилни открития и традиционни класически форми. И същевременно не бива да пренебрегваме „изискванията“ на самия естетически идеал, отношението му спрямо различните конкретни облици и средства и търсене на такива, в които само може да се въплъти неговата същност. Нашата млада белетристика вече не е същата, както социалистическо-реалистическата белетристика в България преди 10—15 години. Настъпили са някои съществени промени. Младата съветска белетристика вече не е същата, както творчеството на майсторите дори и от преди 20—30 години. Всяка отделна страна все повече ще допринася за обогатяването на световната култура, както и за освежаването на социалистическо-реалистическото

изкуство с нови струи. Критерий за пригодност на средства и облици за изобразяване е реалната действеност на литературата, нейният стремеж да въплъти идеала за човека и човешкото. Творческите търсения у нас са ставали предимно върху основата на нашите трайни традиции. Но като продължат в тая насока, те не бива да задръстват пътищата към дирене и на нови оригинални форми.

ТВОРЧЕСКИ ТЪРСЕНИЯ И ЕСТЕТИЧЕСКИ ИДЕАЛ

Така важният теоретически въпрос за естетическия идеал като ядро на художествения метод и за вътрешното единство в границите на метода между естетически идеал и художествено обобщение, като единство между цел и средство ни доведе неизбежно до проблема за творческите търсения. Творческите търсения. . . Те никога не са преставали да вълнуват писателите. Въпросът за тях не е слизал от сцената особено през периода на голям творчески подем. Той възниква неизбежно днес и за изкуството на социалистическия реализъм. С различните си превъплъщения — романтично, монументално-героично или реалистично-битово, близко до нашата всекидневност — то се носи бурно към откриване на нови истини, утвърждава се като художествена изповед за нови човешки отношения. И не може да се развива без опит, без творческо откривателство.

Понякога, както е ставало това в историята на изкуството, малкото ново, което е намерено, може да даде тласък за големи откровения в областта на художественото изобразяване на човека. Така на времето откритията на романтизма и сентиментализма в романа допринесоха да се вгълби психологическата характеристика на човека в по-късно появилия се идейно-социален и битово-социологичен роман. Балзак, който откри зависимостта на човешката душевност от средата, от обществените условия и от битовия интериор, подготви почвата за появата не само на естетико-описателния роман на Флобер, но и на много по-късно появилия се психологически и интелектуален роман, който носи в себе си социалната, битовата и моралната характеристика на човека, без онази изчерпателна описателност на среда и интериор, до която е прибегнал Балзак. Нима Чехов не обогати не само руската, а и западноевропейската литература с нов синтез на етичност и художественост? Нима е мислим „интелектуалистът“ Томас Ман без тоя огромен предходен художествен опит — опита на Балзак, от когото големите художници на Запад като Ман са се учели да изобразяват човека в зависимост от средата, без да я описват вече изчерпателно, опита на Чехов с етично-хуманното отношение към човешката личност, за когото впрочем Томас Ман написа и един от най-хубавите си очерци. Нима младият съветски писател Василий Аксьонов („Колеги“) не носи в творчеството си големия художествен опит на класическата руска литература и на социалистическо-реалистическата литература, когато свободен от схеми и тезисни изисквания се приближава до живота като откривател на съвременна човешка душевност и на съвременни изобразителни средства. Откривателството като нов тип художествено съзерцание се подхранва от здравата почва на миналото — и така литературата върви напред. Тоя грандиозен процес нито е спирал, нито ще спре. Това са големите вълни на историята и на художественото творчество. Но тъкмо в наши дни не бива да се забравя, че има фактори, които внасят смисъл в творческите дирения, определят ги и ги подтикват — това, за което стана дума досега: отношението към човека-съвременник,

етично-възпитателната функция на изкуството в нашето социалистическо общество, нашият естетически морал.

Неизбежно е освежаването в съветската и в нашата белетристика, което се извършва днес. Онова „трудово всекидневие“ в завода и фабриката, което беше сюжет в традиционния „производствен“ роман, днес е само подтекст в творбите на Аксьонов или Тендряков. То се включва в психологическото съдържание на романа, в душевността на човека, като етичната проблематика не се измества от натуралистичния факт. Аналогични явления има и в България. В нашата млада белетристика например се осезава все по-голямата близост на писателя до съвременния живот. В нея се усеща преценката на съвременността чрез емоционалната и духовната изобоз атмосфера на творбата. Това не би могло да стане без напипване на нови художествени форми.

А понякога един съвременен автор може да постигне и най-сложен художествен синтез, в който се вливат опитът на миналото и най-новите открития на съвременността. Как да разбираме толкова оригиналното звучение на стиха на Вознесенски, поел традицията и на класическия стих, и на стиха на Маяковски, и създал нов ритмичен синтез, напомнящ ни най-съвременната музика? Да, творческите дирения в наши дни са сложно явление. Те са неизбежни. Но при условие, че водят наистина към художествени завоевания, че произтичат от значителни художествени цели.

Един от големите въпроси, завладели напоследък съзнанието на мнозина млади автори в България, е въпросът за „светоусещането“. Какво е „светоусещането“ на съвременния човек? Какви са неговите черти? Кое нас, днешните хора, ни отличава от вчерашния човек? Ето въпросите, особено вълнуващи литературната младеж, фалангата на „авангардистите“. Онези, които разглеждат тези въпроси, излизат от идеята, че в зависимост от развитието на техниката, от динамиката на живота, от промяната в обективните жизнени условия се мени и „виждането“ на света. Менят се мисловното и емоционалното преживяване на съвременния човек. В нашия динамичен век на космически полети, при условията на живот сред големи човешки маси в градовете, при връзките, които създават радиото, пресата, техническите средства за общуване, възниква и нова душевност, душевността на човека с днешно „светоусещане“, по-различно от онова на човека от вчерашния ден. Бързият темп на съвременния живот ни прави по-други. В гънките на нашето човешко съзнание се създават нови органи на възприемане и реакция. Човекът се разкрива в дълбочина не чрез жеста и външната проява, а чрез потока на съзнанието. Следователно необходими стават и нови средства за художествен израз, нов поетичен език. Не онова, което забавя възприемането, а което го улеснява, преминавайки в структурата на сюжета и в интонацията, и в стихотворната техника, и в поетическия речник. Нова „душевност“, ново единство на човека с времето чрез техниката, чрез новите усещания, създавани от самолета, космическите полети, обичуването на континентите.

При все че в идеята за „сврхсъвременност“, в динамиката и техницизма на живота има нещо вярно, тя понякога така грабва съзнанието на твореца, че пречи за плътното изобразяване на реалния днешен човек.

Но бедата не е толкова в повърхностната представа за светкавичното, кинематографично изменение на човешката душевност, колкото в друго. Съ диренето на измеренията на новото „светоусещане“, идващо от революционните изменения в техниката и в характера на материалните сред-

ства, започват да изчезват границите между нас и ония, които са отвъд, на другата страна на барикадата, на класовия фронт. Та щом душевността на хората се определя само от обективните материални условия на средата, от новите средства на техниката, от радиото, космическите полети и кибернетиката, то изчезва и разликата между човека у нас и човека при капитализма. Понятията „свеоглед“, „етичност“, „хуманизъм“ се изместват от понятието „светоусещане“, заличаващо класовите разлики. Излиза, че диренето на нов художествен език, на нови поетически средства се подчинява и у нас на същите художествени закони, както и на Запад, както и при капитализма. И при тях съзнанието се формира от новите средства на техниката, и при нас. И там се създава нов художествен език (телеграмният стил или абстрактността), и при нас. (Някои започват да се страхуват от ясното изявяване на своите идейно-класови позиции на комунисти, защото, виждате ли, това ще измени нещо в тяхното модерно, ново „светоусещане“.) И откриват се пътеките за нездрави чужди влияния, за неяснотата във формите, тъй като това е белег за израз на „новата“, „сложна“ душевност, тъй като това говори за намерени нови поетически средства в зависимост от новото динамично („телеграмно“ или „абстрактно-синтетично“) възприемане на света. Художественият експеримент започва да се превръща в евтина мода. Той рискува да се приближи откъм друга страна до провинциализма и еснафщината в литературата, защото нито Хемингуей и Стайнбек, нито Томас Ман, тия големи майстори-„интелектуалисти“ (особено за Томас Ман би могло да се каже, че е истински представител на интелектуализма в литературата) са вървели по такива пътища. Стилът — художественият стил, който носи в себе си и новост във формата, и вътрешни елементи на съдържанието, тъй като произтича от новаторската същност и на съдържанието, на моралната художествена проблематика, и на формата — се подменя от маниерност. Т. е., от външно опростено следване на „модерни“ средства и прийоми на изобразяване, създадени другаде и не всякога съвзвучни със съдържанието. Всичко това подсказва колко важен е въпросът за естетическия идеал, за онова вътрешно звено, което обединява различните елементи на художествения метод и влияе върху обличията на художественото обобщаване, върху техните граници и възможности.

Богатството на социалистическия реализъм не е някаква приумица на теоретици на изкуството, техен постулат. То е художествена практика. То се дължи на вътрешните възможности на изкуството да върви напред и да се развива. Изкуството казва днес ново слово, вървейки към ония цели, към които са вървели и предшествениците. Онова, което е било вчера, днес продължава, като разногласието с него е не в основната тенденция, а в новите моменти на хуманистично отношение към човека и в новите черти на художествените облици.

Всички тези възможности на съвременното социалистическо изкуство трябва да се имат предвид, когато става дума за новото му развитие, за все по-голямото му вътрешно обогатяване. Може би в наши дни то е изправено в най-голяма степен пред нови открития въз основа на един многообемен естетически идеал и при най-сложни отношения към цялата предходна литературна традиция.