

НОВИ МОМЕНТИ В СЪВРЕМЕННАТА БЕЛЕТРИСТИКА

Розалия Ликова

I

Потърсим ли причината за новите явления в съвременната белетристика — разширяването на идейно-тематичния кръг на отразяваните явления, промените в проблематиката, новото осветление на образа на съвременника, засиления процес на художествени търсения — неминуемо ще дойдем до промените в естетическите позиции на съвременния писател, до неговото разширено художествено-социологично виждане.

Безспорна истина е, че естетическото отношение е исторически конкретно и обективно обусловено от общия уровень на развитието на общественото битие и съзнание. Обобщеният опит на писателя от последните години естествено го тласка към едно ново самосъзнание, към нови изводи за отношението на човека към природата и обществото, към нови оценки за действителността. От позициите на една разширена представа за прекрасното, включила опита на последното десетилетие, от позициите на един разкрепостен от догматичното мислене естетически идеал, той се стреми да даде една по-широка представа за съвременния човек, за красивото в човека и неговия живот.

В тая естетическа оценка все повече човекът се открива като активна личност, която променя света, която влиза във взаимодействие със света като творец, който очовечава предмети и явления, като ги включва в орбитата на своята дейност, на своето мислене и чувствуване, на своите сложни човешки отношения. В това повишено интензивно взаимоотношение между човека и действителността, между субекта и обекта, в това изправяне на личността пред света и превръщане на обществената действителност в индивидуално достойние, в лично битие на човека, се ражда динамиката на творческия процес, на новото естетическо отношение към действителността.

В тоя смисъл писателят се стреми да бъде не констататор на явленията, а техен откривател. Преодоляването на статичността не е само стиллов, художествен, но и идеен, съдържателен момент, резултат на все по-пълното осъзнаване на човека в неговото активно, творческо отношение към света, в многостранните, активни идейно-психологически връзки с действителността.

Тая пораснала роля на човешката личност доведе до по-активна лична позиция на автора, до една по-подчертана лична гражданска заинтересованост, до по-изявено субективно начало в литературния процес.

Наивно е да се търси отъждествяване между автора и неговия герой. И все пак, много от героите на последните белетристични творби носят белега на душевната биография на писателя, скритата болка от пораженията на култа, следите от напрегнатата авторска мисъл, стремежът да се анализира и обобщят явленията, да се направят изводи от натрупания жизнен опит. Не случайно в редица творби се появиха герои, които мислят, които търсят пътя — за себе си и за обществото, които по мъчителните пътища на вътрешните противоречия и сблъсквания със средата откриват пътя към истината, към хората, към своята собствена душевна цялостност. Такива са героите от последните творби на Гуляшки, на „Двама в новия град“ на К. Калчев, историческият образ на Иван Кондарев, някои от образите на Емил Манов, Л. Дилов, Д. Фучеджиев и др.

Изправен пред необходимостта да разбива повърхностните, понякога фалшиви, лакировъчни представи за действителността, породени от теорията за безконфликтността при социалистическата действителност, писателят е принуден да търси сложното взаимодействие между характер и обстоятелства, да проявява интерес към вътрешното движение на характера, да съсредоточи вниманието си към процесите на формиране на личността. Не случайно проблемът за душевната цялостност, за душевната хармония и нравствено-идейна целенасоченост заема основно място в посочените творби.

Проблемът за пътя на комуниста, за възстановяване на нарушените връзки с хората и света не е нов. В друга транскрипция той съществуваше в нашата пролетарска литература от тридесетте години. В миналото проблемът за личността и обществото изникваше с цялата идейна категоричност на едно душевно откривателство, като равностойка на изминатия път (Л. Стоянов), като проблем за щастие, за пътя на човека (О. Василев), като едно трайно навлизане в живота на обикновените хора, в проблемите на човешкото всекидневие (Г. Караславов, писателите от по-младото поколение в края на тридесетте години). В последните творби на съвременния писател въпросите носят напрегнатата духовна, философска, идейнонравствена устременост на освобождаване от ограниченията на догматичното мислене, на разширяване на естетическия поглед на писателя, на едно тясно проникване на идейно-политическите, нравствени и философски категории, на една повишена интензивност на мисълта и търсене на синтеза — между аналитичното вглеждане и романтичната приповдигнатост на идеала.

В борба с констативността най-добрите, най-опитните от нашите белетристи излязоха от страданието на личността през култа не за да опишат една вече известна обществена драма, не за да констатира известни вече факти и явления, а за да отидат по-нататък — да използват натрупания опит за нови идейни обобщения, да потърсят наново път за човешката личност, да намерят отново почвата под краката, загубения път на човека към хората, да направят преоценка на помътнелите ценности, да поставят в друга светлина, при друго равнище на знанието въпроса за вярата, за оптимизма, за жизнената перспектива.

Сериозно завоевание в това отношение представлява романът на Гуляшки „Седемте дни на нашия живот“. Седемте дни на нашия живот — това са дните на размисъл, на самопреценка — след изживените заблуди на култа, когато пред нас отново израсна въпросът за образа на съвре-

менника, за неговите грешки и неговите истини, за лъжата и вярата; това е оня последен час на героя, часът, в който се отразява миналото, изминатия път и човекът застава на съд пред историята и съвестта си. В светлината на тая генерална преоценка се поставя с цялата си настоячивост въпросът за вярата, за социалистическия хуманизъм, за пътищата към голямата цел. В тая светлина Гуляшки поставя и големия идеен и естетически проблем за положителния герой, за образа на съвременника. Гуляшки не бърза като някои автори да каже — положителният герой не съществува, но се стреми да го освободи еднакво от напластяванията на бялата и черната боя. Той не бърза да сваля идеалния момент до една опошлена, принижена представа за съвременния човек, а запазва неговия истински блясък, сила, самоувереност, смелост и дързост на аргонавт, на завоевател на златното руно, на пътник към звездите. Образът на Емилиан Киров, с неговите противоречия и развитие, остава докрай образ романтичен, в който не помръква светлината на изключителното, на героичното, на творческия дух на епохата.

Романът на Гуляшки е книга, в която има и тъга, и основен оптимистичен дух — тъгата на прозрението, на прощаването с илюзиите, и оптимизма на вярата, на намерения път, на победата на човешкото съзнание и воля. Писателят е изправен пред диалектическите противоречия на един конкретно-исторически образ, пред историческото сформирание на неговата психика. В един и същи образ авторът е вложил противоречивия дух на епохата — дух на експериментаторство, на мечта по голямото и заедно с това — недъзите на едно догматично мислене, което механически превръщаше ценностите в своята противоположност — борбата със сантиментализма, с липсата на големи пориви, с душевното безкрилие — в отричане на човешкото, в неговото потъпкване, в пренебрежение към човека и излишна суровост. Героят мисли за човечеството, а не вижда човека. Идеята за целта и средствата, която преминава като основна нишка в творбите на редица други автори поставя въпроса за социалистическия хуманизъм, за пълното реализиране на човешката личност, на човешката красота, когато героят намери истинския, верния път към хората.

Човекът и човечеството, любовта към идеала и живота, дейна любов към живия, конкретен човек, душевната закалка и грубата небрежност към хората, устремът към голямата цел и погледът, сляп за заобикалящата действителност — това са антиподите, между които се развива съзнанието на героя, за да се добере до истината по пътя на изстрадания опит.

В диалектиката на понятията писателят търси перспективата на мисълта, в противоречията на съзнанието — контурите на една нова, осъзната, омъдрена вяра и дейна любов към човека. В срещата на героя със смъртта, в самотата на неговия последен час нещата изплуват със своите действителни измерения и стойности. Сам, отделен от хората, героят е завършил своя идеен и жизнен път на сближение с човека. Освободен от своите нитчански илюзии той слага маршалския жезъл в ръцете на обикновения човек и мисли за оная друга човешка сила, която не огрубява сърцето на човека, за могъществото, което слага с любов ръка върху челото на слабия.

Гуляшки е видял нещо съществено в образа на Емилиан Киров — човекът на нашето време тръгна от големи, но недостатъчно осмислени и конкретизирани представи. Тези представи — за жертвеност, дълг към човечеството, вяра в бъдещето и духовна устойчивост тепърва се изпроб-

ваха в процеса на болезнени противоречия, изстрадаха се в грешките на култа. Писателят се стреми да очертае едрите контури на един процес, който се реализираше в сложни и мъчителни понякога гърчения на душата, в драматични извивки на съзнанието, в остри душевни катаклизми. В този смисъл Емилиан Киров, чийто път само щрихира контурите на този процес, е не само широко събирателен, но до голяма степен и условен художествен образ. Писателят е уедрил не само идейните контури на образа, но и неговото конкретно, емоционално-психологическо съдържание, набелязал е пунктирите на неговото духовно развитие, движи героя по възлови моменти от неговата душевна биография, подчинявайки строго това развитие на основните идейни жалони. Читателят усеща и спартанската мъжественост на героя, и скритата щедрост на сърцето му, и душевната броня, която го сковава, и горчивата, мъжествена самотност на неговия последен размисъл, последна равностметка с живота. Това е герой, роден под напора на мисли, създаден да поражда мисли. Образ, в който художествената плътност, детайлният рисунък, емоционалната непосредственост са отстъпили пред напора на проблемите, пред уедрените мащаби на мисълта, който носи белезите на известна доказателственост и който същевременно дава простор на мисълта, на активното съпричастие на читателя в неговото доизграждане. Повече логичен, отколкото психологически мотивиран, той не е произволна рожба на една отвлечена мисъл, тъй като се опира широко на процеси, извършващи се в психиката на съвременника, и в същото време той се създава по мисловен път, плод не толкова на непосредствени психологически реакции, колкото на идейно осмислени етапи от развитието на обществената психика през един драматичен период от време.

Автор със съвременно светоусещане, с остро чувство за промени в съзнанието на съвременника, Гуляшки използва художествената относителност на представите за време, пространство, причина, използва конгломерат от случки, спомени, ретроспекти. Но неговият образ е не само монолитен — той се превръща в образ-идея, при който обобщението е изтласкало до известна степен жизненото покритие, или по-точно, психологическата непосредственост. Пред нас е първата едра крачка в поставянето на художествените проблеми, когато чрез диалектиката на човешкото съзнание писателят се стреми да обедини философското и конкретно-историческото мислене, да набележи проблемите, да произнесе присъдата си над едно сурово, жестоко време.

Проблемът за вярата, за оптимизма изпъква с не по-малка сила и в романа на К. Калчев „Двама в новия град“. Потърсим ли основния патос на тази творба, отново ще открием идеята за връщане на човека към себе си, за вярата на човека и комуниста, намерила своята жизнена плът чрез възвръщането или по-право чрез новото отиване на човека при хората, чрез новото откриване на пътя към хората и света след изживените сътресения. Романът на Калчев е една нова среща между човека и света, при която човекът излиза, както и героят на Гуляшки, с болка и просветление, с едно ново, пораснало съзнание за връзките си със света. Драматичните подтипи в развитието на героя при двамата автори са различни — ако героят на Гуляшки се развива в конкретно-историческото осветление на трезвата, всеотпадна преценка на един период и носи драмата в самия себе си, като отражение на историческата драма, то в романа на Калчев е налице една особена съвременна трансформация, на конфликта между личност и среда. Човекът, уморен от изживяното, от недоверието и фалша,

от многото морални съвети и от човешкото бездушие, е влязъл в противоречие, в конфликт със средата, но не като беглец, а като жива част от тая среда, сред която се мъчи наново да живее. Той не бяга от хората, а търси пътя към тях и към себе си, с изранена обич и с болка — заради изминалите заблуди, заради болното втурване на времето в сърцето, заради лутането и самотността, заради нераздадената и неизразена обич към хората, заради познанието, в което има и обич, и болка.

В основата на образите и идейния замисъл на романа лежи едно засилено чувство за жизнена правда, за жизнените противоречия. Все повече в литературата ни напоследък навлиза образът на човека, уморен, огорчен от хората и живота, от ударите на 1951 година, от несправедливостите на култа, от догматизма, кариеризма и неразбирането и тая твърда, жилава непреклонност, която органически е враснала в човека, заедно с комунистическата му вяра, която го изправя на крака и го свързва с хората и живота. Едно основно желание е движело писателя: да изведе човешката вяра от истината, оптимизма — от изстрадалия жизнен опит, едно желание да се покаже животът такъв, какъвто е, да се разкрие героят без външен героизъм, без крясък, да се извърши окончателна разправа с илюзиите, с фалшивата романтика. Животът в подобни творби започва да носи името всекидневие, всекидневие то да губи досегашните си сиви измерения, вярата да не се откъсва от страданието, възвишеното — от смешното. Един нов герой все по-определено налага своето художествено битие, изваден както от сферата на открито-героичния патос, така и от самоцелния трагизъм, както от външната помпозност, така и от изкуственото принизяване — едновременно и силен и трагичен, изпълнен с вяра и самотен, лутащ се и намерил отново почва под краката си. Един жив човек, през чието изранено сърце се преосмислят незагасващите човешки ценности и вярата на комуниста. В съзнанието на тоя човек нещата придобиват своите реални измерения, своята многостранност и многопосочност. В оптимистичния, жизнеутвърдителен дух на творбата, в атмосферата, изпълнена с много човечност, се е извършила една нова идейна и естетическа трансформация на оптимизма. Голямата идейна и духовна перспектива писателят търси в оптимизма на хора, които сами изнамират, изстрадват истината, които още се лутат и търсят най-правилния път — пътя към другите, но които са стъпили отново на земята. При тая нова среща с хората и живота се ражда едно ново съзнание, една вътрешна свобода, една осъзната любов, осъзната вяра, изградена върху малко горчивия плод на самосъзнанието.

И тук, както в романа на Гуляшки, авторът не се занимава със самоцелно ровене в отминалия етап, а с неговите последици и с цялата сила на въпроса пита — как ще живее човекът, изстрадал най-голямата обида и смазан от несправедливостта и глупостта на хората? Когато около него се шири самодоволната и ентусиазирана еснафщина, настанила се и в партията, когато носи в сърцето си болката и самотата? Писателят не тласка към леко и прибрзано разрешение, към готови отговори и истини от последна инстанция. Не, това не е обикновена история с антикултовски характер, а книга за срещата на човека и света, за сърцето на комуниста, за драмата на нашия съвременник — човекът с изранено сърце и непреклонна воля и устойчивост, с вяра, преминала през болката и затова естествена и непреклонна.

С непосредствено чувство за съвременните проблеми е написана и творбата на Ем. Манов „Бягството на Галатея“. Романът на Манов е между

онези книги, в които се усеща горенето на мисълта и чувството, които се раждат от пробудената мисъл, от преоценката на ценностите, от напрегнатата атмосфера на духовно търсене и неспокойствие.

Във всички тези произведения, колкото и различни по съдържание и стил, негативният момент е само елемент от жизнeутвърдителния патос. Писателят социалистически реалист води борба срещу елементите на отчуждение на човека от себе си и обществото — борба срещу nihilизма, самотата, неверието; в тях и много други той търси път към хората, дава израз на едно възвръщане на човека към себе си, към забравени в литературата човешки ценности.

Наистина героят на Манов се развива на една по-тясна плоскост, върху психологическия терен на една любовна драма. Излишно е обаче да се обяснява, че любовта в случая е средство, за да се надникне интимно в съвременни проблеми, отношение, психика, да се даде израз на една естетическа теза — в случая тезата за душевната цялост, за ликвидиране на отчуждението — от обществото и от самия себе си. Емил Манов взима за герой един жив човек, който концентрира драмата на времето, защото по-чувствително реагира, защото е по-неспокоен, по-непримирим и затова осъден да получава непрекъснато удари. Без да прави дълги психологически екскурзии, писателят навлиза направо и бързо в душата на човека с жаждата му за красотата, пълнота и хармония, за пълноценен живот и щастие, разкрива човека с умората и копнежите, със склонността към скептицизъм, с непримирено съзнание и воля за живот.

Въпреки че нещата не са разгърнати на по-широка жизнена и художествена плоскост — твърде съгъстени, твърде направо изразени (макар и пречупени през отделни тънки психологически състояния) — героят е не измислен човек, а жив съвременник, който мисли и чувствава. В неговата душевна изповед се оглежда не само една трагична грешка, не само пораженията от периода на култа, но и нещо по-общо — вечният конфликт между човека и времето, между идеал и действителност, които култовското мислене отъждестви и с това обрече литературата на безконфликтност. Не се ли научихме през периода на култа да мерим човека, идеалите му с привидно точни, замръзнали мерки, да търсим абсолютните покрития и формули на нещата? Отричайки конфликтността, фактически отрекохме и тая по-широка мярка за нещата, за човека. А тук човекът е друг — не може да спре, да не мисли, да не търси своята реализация не само в момента, но и в потока на времето, в измеренията на миналото и бъдещето, на фона на вечното непокрытие на идеал и действителност.

В художествената основа, в зародиша на образа лежи една оптимистична концепция за човека и живота, която обхваща човека като вътрешно движение и промяна, като непрекъснато обновление. Една оптимистична философия се заражда заедно с ударената психика на героя, със съзнанието на ранения от неправдите човек, с душевната умора и това обуславя драматичния нерв на творбата. Героят се бори срещу примирението като философско-историческо оправдание на слабостта, спори с песимизма, скептицизма и резигнацията, сам готов в отделни моменти да отстъпи и падне. И същевременно развързката на романа, която осветлява образите ретроспективно, показва нещата в по-друга светлина. Тази развързка е една — сюжетна, с оглед на развитието на личната интрига, с оглед на образа на Мария, на нейното безсилие, примиренчество, родени от средата, в която живее, от това, че в нея не гори творческият огън на комуниста, макар и да припламва и гасне жаждата за промяна, нуждата от пълно-

ценен човешки живот. Но има една друга развръзка, която лежи под сюжетната, върху смисъла на която се гради романът — това е вътрешното разрешение на кризата, вътрешната логика на душевния живот на комуниста, който от страдание, от силната драма, от доведената до безизходност мисъл се ражда наново, годеи за битки, неспособен „просто да живее“, а да отстоява и да се бори.

Основно естетическо явление при обрисовката на всичките тези герои е, че политическите събития придобиват нови измерения — нравствени и философски. Историята, събитията застават на съд пред собствения разум. През филтъра на интимния размисъл героите на Гуляшки, К. Калчев, на Манов и Радичков измерват нещата чрез себе си, търсейки истината през противоречията на чувствата и мисълта. Това са герои, които непрекъснато, по различен начин се самоанализират: при Гуляшки — в тъжния час на съкровена изповед и жизнен залез, при Калчев — скрито, зад привидната лекота и усмивка, при Манов — в атмосферата на тревожен размисъл. Един герой, който мисли и обобщава, излязъл от собствения си опит, герой, който умее да се самоанализира и чрез себе си да открива по-дълбоко и по-интимно света; психика, която непрекъснато се самосъзнава и в най-първичното и непосредствено възприемане на нещата. Всичко това води до промени както в съдържанието, така и във формата, до нови съотношения между разум и чувство, до едно интелектуално оцветяване на чувствата, до разширяване на емоционалния регистър и откриване на повече емоционални връзки между хората и нещата.

Тези естетически тенденции с не по-малка сила се разкриват и при по-младите, при писатели от типа на Радичков и Фучеджиев. Ще се спра на най-хубавата от повестите и новелите в книгата „Гневно пътуване“ — едноименната повест на Фучеджиев „Гневно пътуване“. Проблемът за вярата, за душевната цялост тук е придобил нови художествени аспекти. Преди да дойде голямата, осъзнатата вяра, преди да се появят наченките на душевната зрялост и ново отношение към живота и труда, героят тръгва с много гняв и с елементите на промъкващ се скептицизъм. Младежта идва гневна, непримиряваща се с хората, изменили на революцията, с елейните проповедници на банални истини, чийто собствен живот е в остро противоречие с думите; младеж, която мечтае за нещо голямо, огорчена от противоречията на живота и затова малко скептична, но неспособна да се примири с ограничените изяви, с грубия практицизъм, с идеала за „торовите саксийки“, с гръмките фрази и поучения. Потърсим ли корена на динамичния рисунък на Фучеджиев, ще го открием до голяма степен в тоя голям спор на автор и герой с отрицателните явления в живота, спор между нагаждащия се егзонизъм и идеализъм, между грубата, безкрила практичност и човешката мечта, полет и безпокойство.

Младият автор е проникнал дълбоко в душата на поколението — зад привидния понякога цинизъм, нехайство, неверие той е видял драмата на едно ново поколение, различно от старото, но не по-малко богато и целеустремено; поколение, което се убеждава не вече с думи, а с живот, което не се задоволява със стерилни фрази и идеали, с предварително очертаните утъпкани пътища, което се стреми към далечното и непознатото, което напразно се стараем да натикаме в готови идейни калъпи, в границите на завършени, готови истини. И същевременно авторът е разкрил диалектиката на превръщането на тая нова романтика в живот, нейното неизбежно преминаване през труда, през срещата с хората.

Диалектиката на тая реализация преминаваше през сблъскването с действителността. При срещата с живота се заражда не само гневът, но и една степен на по-дълбоко вглеждане в човека и в живота, ражда се самопознанието и осмислената вяра. Пътят на духовното узряване на героя, на поколението и неговата романтика е — от космическите мащаби на мечтите към практичното им осъществяване, към „опознаване на планетата“, т. е. на живота, хората и себе си. Героят носи в себе си заряда на неспокойствието и голямата мечта — още не прекрачил прага на познанието той знае, че не е лошо човек да има един прозорец, от който да мечтае, и една Америка, която да иска да открие лично той.

Ето тоя момент на акцентуване върху творческото отношение на човека, заемащ все по-голямо място в съвременната белетристика, подчертава още веднъж порасналото субективно начало в литературата и живота. Мечтите на хората не само се приземяват. Те имат и своето право на риск, правото да се разкрепостят от строгата, сковваща целесъобразност, от прекалената целенасоченост и груба утилитарност, която предварително подрязва крилата на всеки полет. В тоя смисъл авторът воюва за разкрепостяване на човешката душевност, за по-голяма свобода на душевния полет.

Вгледаме ли се във всички тези образи и творби ще открием в основата им една скрита динамика и целенасоченост, вътрешна целеустременост на образите, която идва оттам, че нещата се гледат в движение, в перспектива, под определен ъгъл на зрение. Светът като че ли е даден в състояние на тръгване, на някаква вътрешна зрялост на противоречия, които търсят своето разрешение. Жизнената панорама, която се разкрива в тези творби, е хваната в момент на движение. Човешката мечта, самотност, любов се разглеждат в тая определена светлина на творческо неспокойствие и човешко вдъхновение, на вътрешно единство на човека с хората и битието, на творческо самосъзнаване на човека в многобройните си, неразкъсваеми връзки с хората и труда. Неговото страдание е резултат от нарушената хармония с хората, с обществото, неговият път на самопознание и преценка е път към хората, път на ново осъзнаване, по-пълно, по-широко, на това единство със света наоколо, на това ново обсебване на света и на вярата, без което е невъзможно развитие.

III

Изправен пред нов етап на идейно и художествено обобщение, пред нов научен и обществен-политически опит, пред нова консолидация на човешкото съзнание и неговата противоречивост, съвременният писател все по-определено чувства необходимостта от по-обогатени знания за човека, от по-голямо раздвижване на художествените понятия, от разширяване на естетическия поглед.

Промените в представите за пространство и време довеждат до промяна в гледните точки, до увеличаване на художествените аспекти. Засилва се историческият поглед върху нещата; все по-определено човекът се разглежда като част от непрекъснатото движение, като активно действаща личност, която изпробва в действие своето съзнание и воля. Под напора на събитията, на извършващите се промени се очертават тенденции на един мисловен и художествен процес, при който ще се ликвидира постепенно представата за човека като замръзвал етап на човешко познание, на човешки морал и норми на поведение, при който ще бъде окон-

чателно ликвидирана представата за света, за природата, като напълно завършени, веднъж завинаги дадени.

Човекът и времето са неразривно свързани в най-хубавите съвременни творби (процес, чиято изява лежи още в творби като трилогията на Д. Талев, романите на Г. Караславов и Д. Димов). Идейните и психологически координати на времето разчупват позициите на позитивистичната емпирична психология, на фотографичността на човешките изживявания, както и механичната връзка между човека и действителността. Чувството за време поражда мащабност и драматизъм на образа, разкрива го не като статично напластяване на отделни части на характера, а като диалектично противоречиво съзнание.

Художникът подхожда към своя жизнен материал не като политик, социолог, икономист, а естетически; човекът застава пред него в своята душевна всеостранност, в цялото богатство на неговите духовни качества, в цялата сложност на вътрешния мир. Всеки неестетически подход, по думите на Ю. Боров,² довежда до създаването на художествени шампи, до разрушаване на спецификата на изкуството, на художествения образ. Сложното взаимодействие между средата и личността, между характер и обстоятелства, навлизащо в последните белетристични творби на съвременния писател, поставя пред писателя нова задача за художествено възплътяване на естетически многостранни характери, за едно по-дълбоко вникване в промените на човешката личност, когато човекът е едновременно „равен и неравен, същият и същевременно друг“.

Непрекъснатото преливане на комичното и трагичното, на грозното и възвишеното, полифонизмът на чувствата, цялата сложност и опосредованост на преминаването на идейния момент в художествен можем да открием в редица съвременни белетристични образи. Вгледаме ли се в романа на К. Калчев „Двама в новия град“ ще видим, че неговата сложност не е в сюжета, в любовната интрига (героите можеха и да се съберат, или да се разделят завинаги), а в богатото съдържание на образа. Един разширен естетически поглед е потърсил правдивостта и сложността на нещата, многостранността на явленията и тяхното художествено единство, тяхната художествена непосредност. Героят е действащо лице и наблюдател, който преценява нещата с оглед на изживяното, на променящото се собствено съзнание. Човекът се измерва непрекъснато във времето, в развитие; фактът, че неговото съзнание не е готова, константна даденост, осигурява непрекъснатата реакция, живата връзка между среда и съзнание, между героя и заобикалящата го действителност.

Направил разрез на живота не само хоризонтален, в едри идейно политически линии, но и вертикален, в посока на психологическата сложност на нещата, авторът приближава хората и техните отношения до читателя, създава чувство за жизнена непосредственост. Самоанализът на героя, непрекъснатата преоценка и наблюдение се извършват във формата на непосредствена, макар и прикрита емоционална реакция и действие.

Трансформирана е до голяма степен ролята на сюжета. Книгата е създадена не като описание на събитията, а като разказ в първо лице. Монологичното повествование, както и вътрешният монолог на героя надхвърлят обичайната роля за привнасяне на откровен, задушевен тон на повествованието; тяхната роля е по-друга — като форма за непо-

¹ Ю. Боров, Основные эстетические категории, 1960.

средствен допир и отношение на героя с хората, със средата, като средство за съпоставка на различни отношения и гледища, на кръстосване на различни мисли и чувства, като непосредствена изява на жалост, човешка доброта, гняв от еснафщината, болезнена реакция от формализма и рутинерството в обществения живот и морала на хората. Вътрешният монолог е център, където се преплитат различни емоционални пластове на речта. Изживяванията на героя се разгръщат в някаква сложна шеговита форма, зад която прозира скритата тревога на героя и желанието на автора да се вреже във всекидневния, естествения поток на изживяванията, да се назоват нещата, да се видят и пипнат отблизо. Зад условната простота на героя се чувства цялата сложност и противоречивост на борбата му за път, за живот, за щастие, скрита зад привидно нехайство и примирение.

Може би в никой друг съвременен образ така ясно не е показано това единство на характера зад противоречивите чувства, това преливане и смесване на различните изживявания, това взаимодействие на различни естетически категории. От първата страница читателят е облъхнат от това особено чувство на нехайство и мнима небрежност, от тая лека умора, скрита зад хумора и самоиронията на човек, изстрадал много, от своеобразната жизнена мъдрост, в която има и горчиво познание, и непреклонна жизненост. На мястото на открития драматизъм е дошъл привидният наивитет, който дава възможност за приближаване до нещата и за прякото им назоваване. Идейно-емоционалната сложност и комплицираност естествено се прелива с жизнената непосредственост на образа, с непосредствеността на човешките реакции. Дори и сатиричното отношение към редица остатъци от култа в съвременния живот е дадено не като критика отстрана, а като елемент от психиката на героя, като негов непосредствен емоционален отзвук.

Струва ми се, че с образа на своя герой Калчев е дал правилна насока за художественото разрешаване на проблема за обикновения човек, на проблема за реалистичното изобразяване на всекидневието. Въпросът не е до сбора от качествата, на които е носител тоя герой. Въпросът е за характера на неговите човешки реакции, за съотношенията между личност и среда. Без да е вплетен в някаква сложна интрига, обрисуван в твърде интимен план, героят е целият изтъкан от обществените противоречия, които са породили неговата драма. Всеки миг от неговите интимни чувства отразява тая драма — неговата лична болка и болката му за обидата на човека, неговата резигнация и волята да се бори за реално човешко щастие, неговият спонтанен и дълбок органически гняв и неговата снизходително разбираща обич, превърнала се в дълг към по-слабия...

Преливане на критичното и жизнеутвърждаващо начало, на болката и на радостта от живота ще намерим и в разказа на Радой Ралин „Ще дойде детето“. Ще дойде детето — интимното, човешкото щастие, новото откриване на света и радостта, на любовта към живота, на възторга от живота след тъжното примирение или бягство в пиянството, след страшните години на безплодно опустошаване, ще дойде с намерената човешка топлота, с желанието за творчество, с вярата в окриленото, дори неразумно понякога търсителство на младостта, с дързостта на отричането, с вдъхновението на младежкия порив. . . Горчивата самоирония, болката от моралните поражения на култа преминават в парещо, интензивно жизнено начало. Героят е изправен пред смъртта и пред живота, но дори и представата за раковата операция не е така силна, както това ново от-

криване на живота, на изкуството, на хората и себе си, както това преодоляване на отчуждението. Не е ли в това повторно откривателство най-голямата сила на нашите нови белетристични произведения, които водят човека при живота? Не се ли дължи на това чувството за жизнена правдивост, чувството за непосредствен допир до човека и съвременните проблеми?

Проблемът за човешката индивидуалност и общественото съдържание на образа се поставя и в романа на Любен Дилов „Помня тази пролет“. Наистина в романа на Дилов няма тая естетическа обменност и плътност на образите, както в най-хубавите му разкази „Август загина на война“ или „Високите обуща“, където високият хуманен смисъл е заложен в самата художествена същност на образите. Напразно някои критици се изплашиха, че Дилов в тези разкази принизява образа на обикновения човек, като не разкрива (във „Високите обуща“) певческите му таланти. Наивно е да се търси хуманизъм, проблемът за стойността на човека в прякото разкриване на положителни човешки качества. Струва ми се, че слабостта на романа на Дилов е именно в известно оголване на идеите, в опростяване на връзката между идейно-политическата теза и живата художествена плът на образите.

И в последната си творба Дилов прави опит да промисли героите си, да пристъпи трезво към преценката на близкото минало, да разкрие диалектиката на времето не само в суровата класова борба, но и в огнената сплав от червено и черно в душите на хората, в противоречивото единство между патоса и ограниченото мислене, в саможертвата и в грубото пренасяне на човешкото пред олтара на революцията, в душевната закалка и в борбата с живото сърце на човека. Характерен естетически момент в романа на Дилов е стремението да се търси правдата на комуниста в различни идейно-психологически плоскости. Авторът е излязъл от традиционния социологичен конфликт и търси драмата на времето, търси конфликта между носителите на едно и също идейно-политическо явление.

Интересен момент при тая среща на еднакво вярващи и различно мислещи герои е тяхното взаимно осветление. Героите обаче говорят прекалено оценъчно и сентенциозно, нещата понякога твърде направо се казват и подчертават, без да се разчита на вътрешната обменност на образа. Все още проблемите изпъкват на преден план за сметка на по-широкото художествено осъществяване на образите, въпреки интересно замислените съотношения. Понякога нещата са повече казани, отколкото показани, набелязани, но недостатъчно разгънати. В сюжетния център на романа е залегал образът на ремсита с неговите конкретно-исторически противоречия между революционния патос и сталинската суровост, между волевата сила и грубите грешки към хората. И все пак образът на Иван живее повече в своята романтична насоченост, отколкото в своите противоречия. Авторът като че ли се е колебал между революционната монолитност на образа и неговите конкретно-исторически, драматични противоречия. Вплетен в сюжета като жив конкретен образ, Иван е осъществявал повече като образ-символ на революционния патос, на революционната пролет на едно поколение и затова при него нещата са до голяма степен обобщени, раздвоеното само набелязано. В същото време, поставен в центъра на творбата, образът не изпква със своята драма, а служи по-скоро като подставка за разрешение на други драматични конфликти, за осветляване на два притовоположно мислещи герои и преди всичко — за разрешаване на психологическата драма на Борис.

Образът на Борис е едно от постиженията на автора, носител на драматизма на творбата, макар и встрани от централната сюжетна линия. Идеино авторът не се покрива с героя си, навлиза аналитично в социологията на образа, но същевременно влага много свое в него, нещо скроено, нещо от своята душевна биография. Тая способност за артистично превъплъщаване, това търсене на човешкия център на образа, е помогнало на Дилов да види нови неща в границите на познатите социални и политически категории. По тоя художествен път са изградени редица сполучливи художествени образи в съвременната белетристика — образите на Догана от „Мъртво вълнение“ на Ив. Петров, на Костадин Джупуна от „Иван Кондарев“, на редица герои от романа на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време“, въпреки коренно различното им съдържание.

Проникнал в духовната същност на образа, Дилов е видял много чистота, умствен и душевен финес, копнеж по красотата, способност за самоанализ, за душевен размисъл, видял е чисто човешки ценности, които подсилват драмата. Писателят е дал художествен израз на социалния и идеен конфликт като среща на два свята в съзнанието на героя, като емоционално вълнуваща, изживяна мисъл. Ако Иван е на пътя между Щерев и Дряновски, то Борис води борбата със самия себе си; борбата му с Иван е борба между двете души, двете истини в самия него. По-остро от всички Борис търси своята цялостност. Героят тук не е човекът, заразен от догматизма на мисълта, който търси път към хората, нито тоя, който с изранено от грешките на своята съвременност сърце се бори да запази себе си и своята вяра; но той търси истината през сърцето си и тревожния размисъл, изстрадва своите идейно-политически колебания. По тоя начин образът се сродява с основния патос на съвременната ни белетристика, с високата представа за човека в неговата сложност и противоречивост и в неговата жажда за цялостност, за единство, за пълноценна човешка реализация.

Липсата на пълно покритие между духовното съдържание на образа и неговите идейно-политически граници довежда до драматизъм. От друга страна, самото развитие на образа е развитие на неговите идейни противоречия. Героят води през цялото време мълчалив спор с Иван, спори със самия себе си. Тоя спор продължава и вън от рамките на сюжета, защото неговият корен е не само в социалните конфликти на епохата, но и в човешкото съзнание. Тая драма — между липсата на вяра и копнежа да се вярва — се разиграва и когато липсва пряката среща с героите, и след смъртта на Иван, а това говори за художествената устойчивост на конфликта, който има свой живот, независимо от външното стечение на обстоятелствата. Смъртта на Иван дори ускорява процесите — Иван е мъртъв, но не и идеите, на които той е носител, не и обществената сила и начало, на които той е символ. Той е оная сила, от която героят напразно бяга и не може да избяга, защото тя се е превърнала в нравствен императив на епохата.

В драматизма на образа най-ясно се чувства, че освен историята на времето, на обществото има и друга — история на живия човек, драмата на ставащия човек, на падналия, устремения, колебаещия се, тъгуващия и съмняващия се, и в тоя вечен и променящ се човек най-пълно се отразяват противоречията на времето и копнежът по идеала.

Мотивът за духовната цялост на човека има своите особености в нашата съвременна литература. Той още не е получил своето пълно идейно и художествено разрешение. Но в различни аспекти пред нашия писател

стои проблемът за кръстосването на ветровете на епохата в съзнанието на днешния човек, за душевната устойчивост в борбата с резигнацията, за душевното умъдряване в процеса на изживените страдания, за противоречивото връщане на човека към себе си по пътя на приближаването към хората, за възстановяване на идейните и нравствени ценности по пътя на преосмисляне на понятията. Писателят се бори срещу естетическите шампи, възстановява социалистическия хуманизъм и конкретните духовни измерения на човека; и същевременно заедно с очовечаването на природата се разкрива и един друг процес — на уедряване на представите за човека на фона на разширени духовни измерения, на фона на нов полет и шумр срещу пространство и време.

Така се роди образът на мислещия, търсещия, преценяващ и самоанализиращ се герой, онова разчленяване на идейните понятия, онова по-тънко детайлиране на проблемите, ония различни идейно-философски и психологически оттенъци в разрешаването на общи проблеми, които създадоха коренно различни художествени образи на един и същ обществено-политически и исторически терен. Тоя герой съсредоточава не само социалните проблеми на времето; той разрешава не само най-общия проблем за щастието в светлината на класовата борба, на най-общата идейна и философска ориентация; той разрешава не само проблема за етиката, за любовта в светлината на революционната обществено-политическа определеност на понятията. В тоя герой има нещо ново. Върху общия идейно-философски терен той търси промяната, трансформацията на промяната, следи техните исторически изменения; той отново е изправен пред въпроса за пътя към хората, пред проблема за разпадане или консолидиране на личността, но той идва към тези проблеми с нов душевен опит, извървял дълъг и мъчителен път на душевно познание. Тоя герой знае идейните и философски жалони на своя път, но той търси голямото и общото пред лабиринта на една усложнена душевност, изправен пред преоценката на различни идейни и етични ценности. Открил законите на диалектиката, писателят търси и отразява новите срещи на човека с действителността, новите връзки и отношения между човека и средата, конфликтите, които произтичат от тая среща и ония обогатени представи за човешката вяра, дълг и обич към хората, които се раждат в процесите на тези стълкновения. Тръгнали от погрешни представи за дълг към обществото, много от тези герои изживяват дълг и мъчителен път, въпреки илюзията, че са се движили в своето общество и време (героят на Гуляшки, Иван Кондарев на Ем. Станев); други, без да са се отделяли от себе си и от хората (какъвто е случаят с героя на Калчев), надживяват своята болка и огорчение, достигайки до онова умъдряване на сърцето, когато нещата променят своите измерения, следствие уедрените вътрешни мащаби на личността.

Нови художествени идеи за човека търсят неговото разкритие на един по-широк философско-исторически фон, на фона на широките измерения на времето. Общата естетическа основа на произведения със съвременна и историческа тематика поражда естествено утвърждаване на историчността като художествен ъгъл на зрение, а не само като външно-тематичен белег. Съвременният писател, потърсил многоизмеримостта на нещата, гледа на тяхната история като на зародиш на настоящето, като предпоставка за тяхното развитие. Човекът и времето с еднаква сила се разкриват както в настоящето, така и в миналото.

Тоя конкретно-исторически поглед, това съзнание за драматичната среща между човека и времето се разкрива с особена сила в най-хубавите исторически романи, излезли напоследък. По свой път разрешава проблема за съотношението между общочовешкото и историческото, за социално-историческото съдържание на образа и непокриващото се с него неповторимо индивидуално човешко съзнание Вера Мутафчиева в историческия роман „Летопис на смутното време“.

При отражението на страшната епоха на кърджалии и еничари, на вътрешно разложение на феодалната турска империя, Мутафчиева се движи по широката река на събитията, разказва с широк епичен стил спокойно, обстоятелствено, подробно. Но в нейния метод няма описателност и илюстративност. Илюстративността не е в композицията, в хронологията на историческите събития; илюстративността на някои наши исторически романи е в подхода към явленията. Основното тук, въпреки че сюжетът се гради върху разгръщането на историческите събития (за сюжет в строг смисъл на думата не би могло и да се говори), е драматизмът на образите, срещането на човешката и историческата правда в героите на заложена човешка красота и социално-политическа обреченост, на пориви и исторически безсилия.

В основата на образите лежи социално-психологическото обобщение, което осмисля познатите исторически факти с нова дълбочина; историята е превърната в човешка история, в история на човешки съдби. На събитията Мутафчиева гледа не само като историк, с нужното широко познание и историческа достоверност, но преди всичко като художник, който е видял по-широко и всестранно нещата, открил е нови истини за хората и събитията, почувствувал е драмата на хората, понесени от историческите събития, вникнал е в психологическите форми и прояви на обществено историческото.

При изображенията на героите, при изграждането на образите авторката си служи не с елементарно-етични характеристики и определения, не с елементарно деление на героите на положителни и отрицателни, а с историко-психологически и психологическо-социологични измерения в основата на които лежи широка художествена концепция за човешката история, просмукала историческия поглед и погледа върху човека. Отчитайки основната сила на историческите закономерности, писателката не е обединила човека като духовна единица, като човек. Разрушавайки констативността, тя търси социалния и психологически корен на явленията, конкретно-историческото в неговите идейни, социално-психологически и чисто човешки измерения.

По тоя начин кърджалийството се разглежда като дело на разбунтувани хора, на разбунени човешки духове. Извадени от елементарните исторически категоризации, образите придобиват обобщителна сила, героите се превръщат в синове на времето, в деца на бунта, на страшната мъст, на човешката гордост и воля, независимо от тяхната градивна или разрушителна историческа роля. Вън от конкретната морална присъда, вън дори от историческата обреченост и присъдата на времето, тя е видяла дивата сила, своеобразното величие на волята за свобода, на човешката мъка и обида, превърнати в жажда за мъст, в разрушителна стихия, в необузdana волност. В образа на кърджалийския главатар е показан преди всичко дълбоко спотаената обида и омраза на ратая, жаждата за отплата на потурченото, обидено и отхвърлено от турци и българи момчета. През целия образ преминава трагичният конфликт на нереализираната

човешка красота, горчивото и гордо озлобление на отхвърления, самотния, непримиримия и по своему честен и справедлив човек, верен на своята потъпкана гордост и кървава идея за отмъщение. Писателката е показала умение да разгръща човешката душа на широки вълни, с поетична широта и непринуденост. Унижението е породило своя отпор — разрушителната стихия и жестокостта. Но авторката е почувствувала човешки възел на тая драма, своеобразния бунт срещу живота в образа на отращия глътатар, когото куршум го не лови и който трябва да крие своята човешка уязвимост и самотност. Жаждата за волност на поробения, който се опива от свистенето на вятъра, когато лети на коня, и умората на човека, почувствувал нуждата да забие корени в земята, да има своя обич и свое дете, историческата обреченост на героя и неговата необузdana сила се срещат в трагични, неразрешими възли, в трагичните и неразрешими човешки възли на историята. Човешката правда не се покрива с историческата и социалната, макар и да ги отразява и съдържа в себе си. Всеки герой е носител на конкретна-психологическа драма; на своя истина. Така се раждат сцени с дълбока обемност и мащабност, отразяващи драматизма на времето. Поискал обич от жената, „трудна от размирието“, като я моли да роди детето си заради него, Фейзи се среща очи с очи с душата на размирието, което опустошава себе си, като го обрича на безплодие, на разруха.

„Не винаги да умреш означава да загубиш и не винаги да живееш означава да спечелиш — казва Омер. — Едно решава всичко: това, дали си живял или умрял според своята правда. Само то.“ На фона на историята идеите звучат съвременно. Осман Пазвантооглу, който иска да победи, да живее със своето време, а не с историята, не с бъдещето, сам се осъжда на гибел. Две истини се сблъскват между него и баща му: „Ще оживея на всяка цена“ — заявява Осман и „Нищо на всяка цена“ — като истина на неговия баща Омер.

Всичко това прави от романа една богата и интересна творба, която хвърля мост между историята и съвременността, между традиционния, широк, епичен исторически роман и дълбокото, широко естетическо и философско звучение на съвременната художествена мисъл.

Последната част на романа на Емилиан Станев „Иван Кондарев“ наново поставя някои проблеми от естетически характер. Много са линиите, които свързват тоя роман с проблемите на нашата съвременна белетристика. Но едно се налага преди всичко — подчертаната изява на субективното начало, упоритото желание на автора да излезе от традиционното тъпчене по елементарни социологични връзки между социология и характер, желание да се преодолее илюстративността в историческия роман, която го превръща в помощно средство, в илюстрация на историята; желанието да се потърсят философските корени на явленията, да се осмислят историческите явления в едно по-високо философско обобщение. Романът „Иван Кондарев“ още веднъж показва, че въпросът за съвременността се свежда не до обекта на отражение, не и до особеностите на стила на писателя, а до неговите естетически позиции, до особеностите на неговото естетическо отношение към действителността.

Много верни неща (и неверни, разбира се) се писаха за този роман и все пак последната част наново ни изправя пред образа на Кондарев, като до известна степен хвърля ретроспективно нова светлина върху него. В първите части на романа в образа се чувствуваше известен трагизъм. В дневника на Кондарев прозира бездните на неверието, разо-

чарованието, отчаянието и озлоблението, родени в мизерията, в излъгните илюзии, в потъпканата светлина на душата, nihilизмът, в който се удавя първоначалната вяра, съмнението в нравствените ценности и в смисъла на човека и живота. По този начин идеята за развитието на образа, основният проблем за идейното развитие на героя, за развитието и преосмислянето на вярата, на представите за красота и морални ценности са заложили в самото начало. Целият по-нататъшен път на Кондарев е борба със себе си, желание да потисне сърцето по железните пътища на разума и логиката, на решителната преоценка. Тая суровост към самия себе си, това духовно стягане и живеене със стиснати зъби и юмруци, това съзнателно самоограничение на личността в името на революцията го правят суров към хората. Кондарев вярва в народа като революционна сила, но му е чужд по душа. Той разбира ленинската тактика в революцията, но му липсва чувствуването, светоусещането на новия човек, поезията и вдъхновението. Отрицанието е по-силно от творческия момент, омразата към еснафщината (в духовните и идейно-политически проявление) — по-силна от любовта.

Кондарев е заложен като мислещ герой. Под неговия остър поглед се различава анархизмът на Сиров и неговата идейна и жизнена несъстоятелност, в сблъскването му с Христатиев се очертава становището му за красотата — възвишеното, красивото, това е новото, промяната, революцията, докато за Христатиев красотата е бог, нямащ нищо общо с нравствените закони. През съзнанието на този мислещ герой много проблеми, много понятия придобиват своята дълбочина, подигат въпроси, непоставени досега в литературната история на този период.

Образът на Кондарев е сериозен опит да се създаде нов художествен образ, носещ белезите на резките идейни преломи, с белезите на сектантското чувствуване, с горчивините на изживените трагедии (социални и идейни), с проявите на едно мислене, което насочва героя по рационалните пътища, на един характер, който не е напълно в съгласие със себе си, защото търси истината, на една желязна воля и самоотрицание, които довеждат до противоречия между разума и сърцето. Зарядът на образа е рационален. Една силна воля и съзнание се стремят към истината, потъпквайки всичко излишно, всичко, което няма практически смисъл. Писателят е потърсил и съответната рационална форма на образа, без да успее да разгърне напълно драматизма на характера в неговото пълно художествено осъществяване.

Върху книгата лежи отпечатъка на една философска мисъл, на един философски подход към явленията. Останалите образи на романа се срещат с образа на Кондарев върху тая идейно-философска плоскост — търсенето на верния път, на истината. Сблъскването със Сиров, с Христатиев, с учителя Георгиев, с морала и мисленето на Константин Джулуна — това са различни плоскости, които осветляват общия проблем, основен идеен носител на който е Кондарев — проблема за пътя, за истината, за хармонията със себе си. По този начин Кондарев живее не само като индивидуален образ, а като един проблем, като една идея, която се отразява и пречупва в останалите образи. Тая особена среща обяснява много от композицията на романа, която, както и самият образ, буди известни недоумения.

Последната част на романа е разрешение на душевния възел на идейните търсения на героя — идеен и душевен прелом, узрял в дните на въстанието, когато Кондарев кръстосва планините и селата и отблизо

се среща с хората. Героят се изправя пред ново премисляне на идейните и морални истини под знака на действащата революция, пред едно възвръщане към красотата, пред едно разчупване на опростителското отношение към живота и намира себе си, душевното си равновесие в любовта към народа, която го озарява и просветлява. На мястото на умствените рефлексии идва вдъхновената поезия, разтварянето на сърцето, чувство за земята и за хората. Героят намира (макар и авторът да е избрал малко романтичен път за това просветление) опорна точка в правдата на народа.

Макар до известна степен да намалява философския заряд на творбата, и тук писателят търси душевната сложност на нещата. За да дойде до истината, Кондарев преминава през мъката от убийството, през прео-смислянето на досегашните мисли, макар че много неща се изживяват в съзнанието на автора и чувството, че те се абсорбират наготово от образа, не ни напушта.

Има нещо общо между идейно-философското развитие на Кондарев и на Емилиян Киров на Гуляшки. Макар и представители на две различни епохи, на идеи с различно конкретно-историческо съдържание, това са герои, които извървяват дълъг път на развитие в търсенето на истината. Героят на Гуляшки не влиза в такива драматични противоречия със себе си, както героят на Ем. Станев, неговото развитие е в много по-общ план, но и двамата изживяват сблъскването на своите илюзии с действителността; и двамата принасят в жертва на голямата революционна мечта живия човек (Кондарев преди всичко самия себе си), за да намерят и себе си, и пълнотата на своя идеал в близостта си с хората, с народа, с човека.

Съвременното звучение в образа на Кондарев и на цялата творба е не само в основния проблем, но и в търсенето на историческите корени на редица съвременни явления, в чувството за съвременност, което притежава авторът в подхода към историческите явления. В образа на Кондарев той е потърсил корените на оная твърдост, рационална психическа нагласа, душевно закаляване и стягане, онези морални и идейни преоценки, характерни за няколко десетилетия борба с фашизма. В образа на Кондарев са залегнали много от конкретно-историческите черти на революционера, който по пътя на преодоляване на вътрешните противоречия поведе борба със сантиментализма, с празната романтика, със самия себе си; показани са пътищата, по които се роди духовният стоицизъм в борба с христакиевци, със света на Джупуните и с дребнобуржоазната стихия.

Съвременното в романа е и в това, че се търсят философските източници на явленията, съвременно е отношението, виждането на писателя, който не се задоволи с елементарните социални връзки, а търси корените на революцията в промените на човешкото съзнание под въздействието на историческите условия, търси историята, отразена във философските и етични категории, в пътищата на човешкото съзнание, в една по-висока област на обобщението.

Немалко се е писало и върху композицията на романа. Будеше известно недоумение фактът, че Кондарев не заема в първите две части на романа централно място. Но цялостното развитие на образа показва, че като носител на основния проблем той съществува и се пречупва в цялата система от образи, в основната идейна насоченост на действието, в идейните сблъсъци между героите, вътрешните конфликти и развитие на отделните герои, като становище, отношение, което до голяма степен

се слива с идейно-политическото и философско мислене на самия автор. Той се явява в отделни мигове от живота на героите, но хвърля обилна светлина върху тяхната същност. В тоя смисъл не може да се говори за пренаселяване на романа с герои, за композиционна децентрираност с оглед на прекалено образно натрупване. Напротив, силата на творбата е в тая вътрешна идейно-философска връзка между образите, в тоя единен идейно-философски център на творбата, в тая основна насоченост, която се обединява от Кондарев и разпръсква в отделните образи, като осветлява проблема за идейната цялост, за идейната последователност в нейните различни художествени отражения. В тая многостранност на аспектите се крие една от най-съвременните страни на естетическото виждане и подход на писателя. По тоя начин второстепенни по отношение на сюжета, образите престават да бъдат второстепенни в разчленяването на основния проблем, придавайки плътност на идеите, осветлявайки проблемите отвътре, чрез драматизма на различни човешки преживявания. Основното, което определя тая образна пъстрота на героите, е стремението да се види проблема за революцията в много аспекти, през различни човешки съдби и различни идейни търсения. Наистина душевната дълбочина и драма на Кондарев няма тая жизнена и психологическа непосредственост, каквато носи драмата на Анастаси Сиров, на Корфоновоз или душевния живот на Колю Рачика, с неговата малко смешна за суровите условия на живот поетичност и младежки сантиментализъм. Но неправилно е да се гледа на всички тези образи като на живописен сбор от провинциални сенки, използвани не като връзка, а единствено за да се противопоставят художествено на образа на Кондарев.

Силата на романа е в това единство на толстоевското и достоевско начало, в това желание на автора да обедини мисловното обобщение, философската стихия на образите, с тяхната човешка неповторимост и живописност, а слабостта му в това, че не напълно, не навсякъде е успял да постигне това единство в образа на самия Кондарев.

Има обаче неща, които недостатъчно оценихме в подхода, в естетическите позиции на писателя. Вгледаме ли се в отделните части на творбата налага се впечатлението, че основното във всяка част, това е развитието на образите, на един или няколко образа. И в това отношение авторът не върви по схематично набелязани пътища. Във втората част на романа читателят се изправя пред идейния крах на Костадин Джулуна, пред социалното развенчаване на образа и удавянето в кръв на света на неговата поезия, на патриархалната му чистота и любов към природата. Неговата човечност, неговата самотност на човек, чужд всред своите, чужд на обществено-политическия живот на времето, се удавя в жестокостите на усмиряването. Но ето че в последната част героят, макар и да застава в смъртна, решителна и непосредствена борба с разбунтуваното селячество, макар и да пада в смъртен двубой с ратая си, наново се издига до своята човешка сложност и в справедливата присъда на автора зазвучава тънката струна на човешко съчувствие. Може би най-силно в образа на Костадин авторът е намерил пълна художествена реализация на своя естетически принцип — да търси човешкото ядро във всеки образ — еднакво в поетичния мир на Колю Рачика, в болезненото търсене на красота и духовна независимост на Анастаси, в личната обίδα на Корфоновоз от живота, дори в нитчанското естетствуване на Христатиев. Чрез всеки от героите писателят е разкрил по някаква пролука за човека и живота, защото неговите неспокойни, търсещи, мятаци се в потока на

революцията герои, са преди всичко драматични звена, своеобразна среща между красотата и неверните пътища, по които героят я търси. Оптимистичната идея за неотменното революционно развитие се осъществява по пътя на мъчителното търсене на истината, в сложната среща между техния душевен строй и революцията — среща, която ражда драматизма на образите и осъжда на гибел техните илюзии и заедно с тях — заложената в тях човешка красота. Между двете страни на барикадата се блъскат човешки съдби и характери, загива неосъществена човешка красота, между отсам и отвъд стоят нереализирани човешки възможности, трагични срещи между личността и историята, между неограничеността на човешкия дух, жажда за полет и социалната, класова ограниченост в мисленето на героите и търсенето на пътя, между полета към красотата и идейните заблуди.

Ето, тая широта в естетическите позиции на писателя, в неговия художествен поглед, не е разбрал В. Колевски, за да напише статията си „Иван Кондарев и проблемите на социалистическия реализъм“, („Септември“, 1965 г. кн. 5). Изтъквайки новото в „Иван Кондарев“ — социалистическо-реалистическия метод на писателя, Колевски несправедливо принизява дотогавашното творчество на Ем. Станев като „сива, безцветна дейност на дореволюционен писател“. Неразбирайки новите художествени тенденции в разказите на Ем. Станев, отразили художествените и естетически тенденции в края на тридесетте и началото на четиридесетте години, Колевски пише: „В повечето случаи критико-реалистичните произведения на Станев са едно талантливо повторение на вече открити художествени истини, образи, конфликти. . . Само социалистическият реализъм даде възможност на писателя да излезе от коловоза на традицията, превърнала се вече в традиционализъм.“ Това твърдение е само отчасти вярно, доколкото наистина подчертава новаторската същност на романа, но то не е вярно, когато се забравят онези моменти, заложен в разказите, които обусловиха появата на „Иван Кондарев“, когато се елиминират редица елементи от художественото виждане на писателя и художествения образ, които създават художествената неповторимост на разказите на Емилян Станев.

По-нататък критиката на Колевски се свежда до образа на Кондарев. Колевски търси пряката, механична връзка между патоса на времето и така наречения „положителен герой“, робувайки на остарели естетически тези. Той разбира и приема само един тип положителни герои — от типа на Бойчо Огнянов, Павел Власов и Корчагин. Рефлектиращи личности Колевски допуска само в периода на натрупване и трансформиране на енергията, а не в периоди на революционно действие. Излишно е да се обяснява, че такива изисквания възвръщат към преодолените състояния на естетическата мисъл, че водят до схематизъм, до познатите готови идейни и художествени щампи, които съвременната белетристика вече успешно преодолява. Спорът, който води Колевски е отминал спор. Още преди близо тридесет години О. Василев в „Хайдутин майка не храни“ преодоля тая схематична представа за положителния герой и тласна образа на хайдутиня Страхил по пътя на мъчително изкачване и самосъздаване, а остави в сянка образа на завършения хайдутин Горан. Но сигурно тогава не е имало кой да му даде необходимите напътствия.

Тази елементарна политико-социологична връзка Колевски търси и при образа на Анастаси Сиров, считайки го за тезисен, предпоставен образ, неотговарящ на действителността. Елементарната сверка на образа с действителността води автора до изисквания за еднотипни по душевен

и идеен строй герои, пречейки му да види богатството на образа, идейното съдържание в образа на един младеж, който в анархистичната си мечта по свободата, нарушавайки законите на човешката нравственост, остава сам и загива трагично излишен.

На трето място Колевски обвинява Ем. Станев в абсолютизиране на „многообразието“ на героя и отново апелира за цялостни, монолитни характери, препоръчвайки на Ем. Станев не достоевското, а толстоевско начало. Наистина на писателя не му остава нищо друго, освен да си избере някой от препоръчваните му стилове. Основна грешка на Колевски е, че той не е разбрал задачата на писателя да излезе вън от елементарния патос и познати черти на положителния герой. Ем. Станев е потърсил пътищата, които е изминала вярата, зигзагите и увлеченията на Кондарев в борбата със старото и драматизма на вътрешното формиране, постепенното узряване на една богата мисловна личност и не се е задоволил с образа на готов, завършен ентузиаст, който му препоръчва критикът. И в това е голямата естетическа заслуга на автора, независимо от известни слабости в художествената реализация на образа.

Неоснователна и обидна е препоръката на критика, да се натика писателя в някакъв веднъж завинаги даден стил, като сетивно-възприемаща, а не мислеща личност, да се правят изводи, че философията в „Иван Кондарев“ не се извисява над тая на Колю Рачика. Интересно как при това положение критикът дава все пак висока оценка на романа, забравяйки, че все повече съвременният писател се превръща в мислеща личност, независимо от особеностите на своя стил и че все по-трудно става да се търси някакъв чист, херметически затворен стил на писателя.

Наивно звучи и изискването на епичен, а не философски край на романа. Касае се за срещата между Кондарев и Христатиев, която играе ролята на идейна развръзка в спора между двата идейни политически антипода; в нея е съсредоточен оптимистичният патос на творбата, моралната и идейна победа над врага, въпреки смъртта; в нея образът на Кондарев достига до своята пълна консолидация. Тая среща е крайният диалог — философски и исторически — между два свята, между две философски системи, между два мирогледа, и тук тя достига до своята кулминация, до своята развръзка. А предписанието за открит революционен патос и обязательна епичност води до познати трафаретни положения, до шаблони, които писателят съзнателно е избегнал. Излишно е да се повтаря, че постиженията, които отбелязаха редица белетристични творби напоследък, са резултат не на готови предписания, а на преодоляване на шаблоните, на самостоятелни идейни и художествени търсения, на разкрепостяване на естетическия поглед на писателя от сковавачи рецепти и предписания.

IV

Безспорно явление в съвременната ни белетристика е все по-определеното оформяне на творческата физиономия на писателя, все по-настойчивото търсене на свое художествено разрешение на проблемите, които времето поставя пред него. Постепенното разгромяване на скритите натуралистично-механистични концепции за човека, обществото и литературата, които за известен период от време бяха взели връх в представите за реализма, доведе естествено до нови художествени търсения.

Да се говори за определен стил на епохата при наличието на оформени вече различни творчески индивидуалности и индивидуални стилове е неправилно. Увлеченията в търсене на задължителен, общовалиден модерен стил са почти изживени. На всички е вече ясно, че да се обявяват определени художествени средства за универсални, единствено съвременни, като всички други се считат за несъвременни, остарели — е нова проява на догматизъм. Всяко предписание, всяка рецепта в областта на стила води до сковаване, до опростителство и еднообразие, ако и да са направени в името на най-революционни изисквания.

И все пак има нещо в разнообразието от коренно противоположни стилове, по което може да се открие съвременният писател. Колкото и да са различни по стил творбите, колкото и зачатъчни да са някои от безелите на новото, не можем да не забележим редица промени, каквито са например радикалното изменение на представата за фабулата, за сюжета, опитите за полифонична структура на творбите, успешното на места използване на многоплановост на гледните точки, по-широкото използване на вътрешния монолог като форма на разкриване на потока на съзнанието и пр. Това общо не е резултат на механическо приложение на техническите постижения на епохата, въпреки че „чисто техническите достижения на века“ не са без значение за художествения поглед на писателя. Въпросът, мисля, трябва да се постави по-широко.

При цялото разнообразие от художествени стилове не можем да не почувствуваме, че художественият образ се е приближил до читателя, че той е излязъл от сферата на своята скрита самоцелност, на самоцелното социологично или психологическо познание, на самоцелната описателност, излязъл е от сферите на своята статичност и от образ за самия себе си е станал образ за нас. Потърсим ли най-общия художествен принцип на епохата, ще открием многообразието. Заедно с разширяването на идейния и естетически поглед на съвременния човек и на писателя чувствуваме цялата многостранност на истината за съвременния човек, за неговата душевност. И знаем — един стил, едни художествени тенденции не могат да отразят неговата душевна сложност, цялата многопосочност на неговото съзнание и душевен живот. Но в търсенето на истината, на пътищата за приближаване до нея тоя образ все по-плътно се приближава до читателя — ту в сферите на човешкото всекидневие, ту в едрите линии на идейно-философското обобщение. А всичко това налага още веднъж да се върнем към въпроса за засиленото субективно начало в съвременната белетристика, което не е само в характера на проблемите, но и в новите художествени измерения, в новите отношения между мисълта и чувството, между общото и конкретното, между конкретния миг и вечността.

В непретенциозния си роман „При извора на живота“ Камен Калчев се връща към образи от детството. Съкровеният, лиричен тон на тая книга идва от преживяното, от смътното докосване до познати, обикновени неща, до съкровеният, наслаган в душата от годините на детството, чии томири си, цветове, чувства човек несъзнателно търси отразени в заобикалящата го действителност цял живот, така както търси своята непосредствена реализация и цялостност. Тоя лиризм обаче идва не само от обекта на художественото отражение. Той е резултат и на едно по-цялостно осъществяване на творческата личност, на едно преодоляване на езиковата и емоционална скованост, на едно разковаване на художествения поглед, на по-богато художествено виждане.

Авторът не описва, той е вътре — във вещите и в хората, в човешките образи и характери, в потока на човешките преживявания и съдби. Интимното тук не е само в интригата, в характера на събитията, засягащи личните отношения на героите — то е в художественото отношение на писателя, който търси в познатата селска действителност, в изживените неща тяхната художествена неповторимост. Писателят разказва не само правдиво, но създава и интересни, свежи образи, със свой живот и скрита поезия.

Излязъл от пелените на задушаващата социологичност, на идейната преднамереност, на фразеологичната и емоционална скованост, авторът се възвръща не само към своето детство, но и към самия себе си. Едно непосредствено участие на личността в творческото усвояване на живота е довело до преодоляване на грубата достоверност на образа, въпреки поплътното приближаване до живота, до едно засилено субективно начало в претворяването на действителността.

Това приближаване до нещата, това изменен душевен и художествен ракурс, от който се гледа, създава нова художествена перспективност в образа. В рамките понякога на традиционен сюжет и действие съвременният писател разбива традиционното виждане по същество, чрез ново художествено разрешение на образите. По този начин се ликвидират безплодните спорове около стила на епохата, около въпроса за динамиката, експресивността и пр., които се превръщат от елементи на формата, на стила сам за себе си, във въпрос за промени в естетическия поглед на писателя, за ново естетическо отношение към действителността, във въпрос за вътрешната обемност на образа.

Напоследък все по-често се поставя един друг въпрос във връзка със стила — за интелектуалното или емоционално начало в съвременната литература. Теоретически този спор не е основателен, тъй като едно от своеобразието на художествения образ е това, че той се явява единство от емоционалното и рационалното и при липсата на един от тези елементи се получава разпадане на художествения образ. В образа идеята е всякога емоционална, художествена идея, облечена в човешки мисли и чувства, в човешки преживявания. Същевременно обаче историческият опит показва, че в трансформациите на обществото по-голямо значение може да придобие единият или другият елемент на изкуството. Това важи не само за отделни периоди, важи и за отделни писатели, за отделните видове художествени темпераменти, обуславя се от индивидуалните особености на творческата личност.

Не мога да не приема постановката, която дава на въпроса М. Николов. Според автора на статията, повишеното субективно начало в литературата ражда и двата момента — засилен интелектуален разрез върху живота, наред със засилване на лиричното начало, като „форма на обобщение, като емоционално осмисляне на собствения опит“. И двата момента, и двете основни начала намират своето единство в синтетичното художествено изображение, във вътрешната интензивност на образа, която еднакво предполага и по-дълбокото вникване във връзките между явленията, разкриването на нова проблематика, на по-изяснени и задълбочени обяснения и оценки, на по-определено аналитично и синтетично мислене и, от друга страна, една по-непосредствена (което не значи обезателно открита, външно

изразена), по-пълна емоционална изява на творческата личност, едно по-пълно присъствие на личността на автора, скрита зад различни форми и отношения. Усилията на автора да вникне в същността на явленията, да преодолее описателността, предполага не само повишена умствена енергия, но и повишена емоционална отзивчивост за нещата, способност за претопяване в тяхната емоционална стихия. Тоя момент е хубаво разкрит от Горки, който в доклада пред I-я конгрес на писателите заявява, във връзка с образите от народното творчество: „Това са образи, в чието създаване хармонически са съчетани рацио- и интуиция, мисъл и чувство. . . Такова съчетание е възможно само при непосредствено участие на създателя в творческата работа на действителността, в борбата за обновлението на живота.“

В резултат на дългото влачене по инерцията, на отказа за известен период от време от по-самостоятелно мислене, от собствено откривателство се породи необходимостта от повишаването на ролята на интелектуалното начало в съвременната литература. Нужна е наистина огромна работа на мисълта, за да се обобщи натрупаният опит, да се даде една по-трезва и всестранна оценка на миналото, да се издигне на по-висока степен душевният опит, да не се загуби перспективата за изменението, за новото, без което е невъзможно никакво естетическо отношение. Все повече в съвременната белетристика се появяват герои, които сами търсят отговор на поставените въпроси, които филтрират истините за живота през своето аз. Без задълбочен философски поглед към живота не могат да се открият онези по-сложни промени, настъпили в съзнанието на съвременния човек, който си служи с нови пространствени и временни измерения за нещата, чиято духовност се проецира вече на неизмеримия фон на безкрая. Изменят се отношенията между микрокосмоса и макрокосмоса и в индивидуалното съзнание на човека, който все по-определено търси реализацията на своята личност на широкия идеен фон на колектива, на фона на развиващата се действителност, на фона на времето. Творби като „Седемте дни на нашия живот“ на Гуляшки, „Иван Кондарев“ на Ем. Станев, „Гневно пътуване“ на Фучеджиев и др. разкриват особеностите на една напрегната мисъл, на едно определено мисловно начало, при което автор и герой се стремят да обхванат истината през криволиченията и заблужденията на мисълта на героите, чрез едно извисяване на човешкия, жизнения опит до сферите на идейното, философско обобщение, търсейки промените на живота, на общественото развитие в съзнанието на героя. Емоциите на героя, неговото жизнено поведение се определят от степените и особеностите на неговото мислене, душевният строй на герои като Кондарев зависи от противоречията и развитието на неговата мисъл; последната равностетка на герои като Кондарев и Емилиян Киров е не само житейски драматична, но и идейно-философска равностетка, отговор на едно голямо търсене, обобщение, издигнато до идейна категоричност. Така се роди определената художествена тенденция да се създават творби, в които на преден план са етичните и философски търсения на времето, в които образите се явяват преди всичко като носители на проблеми. Създадоха се автори, които се стремят не към жизнената многостранност на образа и пълнотата на индивидуализацията, а към улавяне на основни черти, основна идейна и художествена атмосфера, основни проблеми и тенденции в развитието на съвременността.

Това обуславя и художествената структура на подобни образи и творби. Първата проява на интензивно, интелектуално обогатено чув-

ствуване беше романа на Г. Марков „Мъже“. Интелектуалният монтаж на този роман разкрива едно енергично, напрегнато драматично поставяне на проблемите, едно волево и емоционално горение при тяхното разрешение, едно изживяване на идеите, което не търсеше пълното разгръщане на характерите, пълната достоверност на образите и само набелязваше пътищата на тяхното душевно развитие. В момент, когато пътищата на самостоятелната мисъл се проправят в съзнанието на съвременника, писателят все още акцентува повече върху интелектуалните контури на образа, стреми се към разкриване на драматичните звена в пътя на неговата мисъл, търси отражението на жизнената сложност преди всичко върху формите на неговата мисъл. В много отношения пътят за изграждане на човешкия образ се движи от мисълта, от идеите, от съзнанието на автора към подробностите, от напрежението на мисълта към жизненото многообразие и индивидуално възплъщение на идеята.

В една своя статия Гуляшки говори за развитието на изобразителните средства в съвременната литература, за по-широкото разтваряне на границите, за средствата на символиката, алегорията и импресията, за особения начин на обобщено чрез абстрахиране изображение. Подобен начин на широко обобщено изображение на образа на съвременника той е постигнал в образа на Ем. Киров от „Седемте дни на нашия живот“. Романтичният и критично-анализаторски подход, представата за грандиозния образ на съвременника, мъжествен и изключителен, и съзнанието за страшните исторически противоречия, пречупени в съзнанието му, вървят при изграждането на тоя образ ръка за ръка. Мит и действителност се срещат в сложно и драматично противоречие. Действителният образ на съвременника е там, в оня драматичен възел, където голямото и красивото се преплитат с историческите грешки, с противоречието на епохата. И затова художникът, който се стреми да нарисова образа на съвременника в лицето на героя, не може да го улови изведнъж и затова авторът съчетава романтиката на образа с противоречията на неговото развитие, като набелязва само идейните и нравствени пунктове на това развитие, улавяйки неговите контури. По тоя начин героят живее и със своето романтично обаяние на събирателен герой на епохата и с пунктирания път на неговите идейни противоречия.

Героят е обрисуван в широк план, като образ-идея. Авторът илюстрира характера на героя в отделни случаи, спомени, мисли, като се движи по контурите на неговото идейно развитие, като търси обобщеното отражение на живота в духовния живот, в мислите на героя, без да е необходимо да разгръща подробно неговия характер. Не може да се определи като художествена слабост, че самите изживявания на героя носят определена интелектуална обогатеност, заряда на обобщителната мисъл. В това е до известна степен спецификата и силата на тая творба. Това, което не достига на образа, е като че ли в характера на неговите връзки със заобикалящата го среда. Писателят е проследил вярно и задълбочено проявите на духовния живот, по-точно на идеите на героя, върху фона на заобикалящата го действителност, екранизирал е, така да се каже, неговият характер, илюстрирал го е в епизоди и отношения, без с това да е засегнал по-пълно взаимните връзки на героя със средата, без да е разкрил достатъчно обществените източници за формиране на характера. В тоя смисъл авторът само замъглява същността на образа, като се опира

на семейното възпитание и наследственост, като превръща средата в пасивен екран, а не в компонент от сложното взаимодействие с характера на героя. Оттук идва и чувството за известна статичност на изображението, за илюстративно-подчинения характер на разказваните случки. Както бе вече изтъкнато, силата на образа е в неговата широка обобщителност и проблемност, в неговата вътрешна диалектика, в заложения в него потенциал на идейно и духовно развитие.

Това акцентуване не върху жизнените подробности, а върху тяхното интелектуално осмисляне се забелязва и в „Гневно пътуване“ на Фучеджиев. В своята повест Фучеджиев не се стреми към подробно индивидуализирани герои, не създава сбор от човешки характерологии, а жив, динамичен образ на цялото. Идейното съдържание на повестта се носи не само от един или няколко характери, а преди всичко от цялостната атмосфера, в която участва и самият автор. Героите са обхванати експресивно — с духа на образа, с най-характерното, с това, което определя отношението им към живота, с тяхната основна истина. Дори и главният герой — младежът, упътен към живота, е не толкова неповторима индивидуалност, колкото мисъл и чувство, едно развиващо се отношение, едно реагиращо човешко съзнание, което съсредоточава в себе си жизнените впечатления, възприемайки живота през размисъла и самонаблюдението, в съкровен, интимен план.

Фучеджиев е постигнал стегнатост и целенасоченост на композицията — всеки епизодичен герой е строго включен в идейната и емоционална система на образа като цяло. Но, струва ми се, че при това стягане авторът е загубил нещо от оная артистична широта, която се забелязваше в „Небето на Велека“, от романтичния полъх и асоциативност на образите.

Единството на интелектуалното и емоционалното като две страни на едно и също явление, на едно и също непосредствено отношение към действителността, характеризира и такива родени романтици като Радичков. В основата на психологическия монтаж на Радичков лежи не само емоционалната непосредственост на асоциацията, но и една тънка, неуловима мисловност, която обуславя непрекъснатото изтегляне на впечатленията, на образите, в една по-висока духовна сфера на обобщението. По конкретно-сетивен път неговите образи извеждат до друг свят — по-голям, по-широк, по-богат от света на непосредствените усещания и предметна видимост на нещата.

Безспорен е успехът на някои наши автори да създадат една условна, лирико-романтична художествена действителност, където жизнените факти, лишени от конкретните си битово-графични координати са едновременно верни и неверни, пластични и прозорни и тяхната единственагносеологическа натовареност е да събудят у читателя мисълта, съзнанието за многоизмеримостта и диалектическата сложност на заобикалящия го свят.

Във връзка с разказите на Радичков Г. Цанев пише:¹ „Човешките въпроси в изкуството не винаги се решават по логиката на външните, материалните връзки между нещата. . . Нарушавайки външната правдоподобност, авторът е постигнал убедително, художествено внушаване на социалистическия хуманизъм.“ Тази мисъл едва ли се нуждае от защита. Безспорен факт е, че грубата сверка на художествения образ с действи-

Г. Цанев, Традиция и новаторство в българската литература, Литературна мисъл, 1965, кн. 1.

телността, невярното определяне на реализма като проста аналогия с действителността доведе редица автори и критици до натуралистично копиране и регистраторство, до безкрил натурализъм, който напразно се мъчи да си наметне дрехата на социалистически реализъм. Няма сериозен литературен теоретик, който да не приема, че представлявайки отражение на действителността, мисълът и съдържанието на художественото произведение не се изчерпва със сходството с изобразявания предмет. Интересна е мисълта на В. В. Кожевников¹, който твърди: „Художникът твори не „както в живота“, а „като живота“, подражавайки на неговото творчество, създавайки безконечно многообразие на форми и вещи... не копие, снимка, не описание, но жива предметност, която външно може и да не прилича на тези или онези форми на живота, но същевременно да диша и трепти от живот. Художникът подражава на движението на живота, създаващ многообразни форми, а не самите тези форми.“

Такова чувство за създаване на живот, на нова художествена действителност, внушават и образите на Радичков. Вгледайте се в една от най-характерните му повести „Горещо пладнѐ“. В центъра на повестта е поставена една голяма хуманна идея — за войната и цената на човешкия живот. В основата на тая идея е залегнал по-ясно от всякъде другаде принципът за активната връзка между човека и света, за човешката воля и обич; едно ново извисяване на човека, на човешката воля, един нов художествен поглед свободно се движи от конкретното усещане до обобщаващата мисъл, от поезията до публицистиката. Сред една обстановка и действие колкото реални, толкова и условни, сред едно избликлало напрежение на воля за действие, на действена активна обич, хуманизмът на писателя придобива естетическа формулираност и определеност: „Движение, движение! Страшно е да се стон, страшно е ръцете да стоят отпуснати! Сташно е очите да гледат неподвижно неподвижното петно върху водата! Ако е сън всичко това, то е страшен сънят на този мост! Събудете се! Събудете се! Нужно е движение, дело, защото статичността и бездействието са скромен ужас за човека!“

Напоследък все по-настоятелно се говори за въздействието на филмовата техника върху художествения образ. Тая техника дава възможност не само за фиксиране, но и за деформиране на реалния свят, за разнородни обхвати на пластове — синтетични и аналитични, за разбиване на действителността на фрагменти и същевременно за обединяване на хора и епизоди в единно динамично цяло, в основата на което лежи неувимото развитие. Подобно въздействие забелязваме и в творбите на Радичков. Нещата излизат от границите на своята грубо-житейска достоверност, за да прераснат в мисъл, идея, обобщение. Разбиват се конкретните рамки на образа, мени се ъгълът на зрение и картината около моста прераства в нещо друго — пред нас е не конкретният образ на майката, която плаче за своето дете, а майката на фона на цялото човечество; нуждата от конкретно действие за спасение на детето се превръща в повик към движение, в бунт срещу тишината и застойа.

Авторът е едновременно вътре в обекта, в душата на образите, в тяхната фина, прозира на условност и в способността да се отдръпва от страни, да отмерва с кинематографична точност разположението на образите във времето и в тяхната пространствена перспективност, да насочва обективна

¹ В. В. Кожевников, Художественный образ и действительность, Вопросы литературы, 1962.

си в различни посоки, да улавя моментни снимки и отношения и да монтира с пределна артистичност. Неуловимото и поетичното е съчетано в неговите творби с особена декоративна изпъкналост на образите, с едно чувство за съизмеримост, с чувство за пространство и време, макар и смело, художествено-произволно разчупени, с една чистота на линиите и усет за хармония. Наред с единството на място и време на действието, наред с вътрешната идеяна целеносоченост, той непрекъснато разбива плавното течение на времето и мести действието в широки, много широки граници. Защото действието е малко, но границите на човешкото съзнание са широки и побират и минало, и настояще, и човекът е едновременно и тук, и там, където се разгръща страна от неговата психика и се отразява в случки или образ неговият поглед за живота.

Една от особеностите на образите на Радичков е все по-нерезривното единство на романтичното и реалистичното, между материалната стихия на нещата и тяхната неуловима поетична същност, в това единство между земя и небе, което едва в съвременната литература намери своя пълен идеен и естетически завършек. В не един разказ Радичков се връща към всекидневното, към обикновения човек, което на практика се оказва не само връщане към всекидневното, а едно обогатено връщане към човека, откриване на малките тайни на човешкия живот и превръщането им в чуждо. Не случайно в края на повестта „Неделя“ той размества нещата в някаква причудлива, гротескна форма, защото в цялото негово творчество има една такава скрита тенденция — преминаването на реалността във феерия, в чудо — идея за скритата магия на нещата, за чудото на живота.

За меката лирична атмосфера на Радичков се е писало неведнъж. Трудно е да се каже къде се крие тайната на тоя лиризъм — дали в навлизането на първичната, детска, неподправена свежест на нещата, в това особено приобщаване към света на детето, към първичната магия на нещата или в художествената условност на образите, в особеното им извисяване, в поразителната способност на автора да твори, да създава свой свят, да съперничи на природата. Съчетания на романтика и сензуалност, чувство за физически допир до нещата в основата на най-смела асоциативност, лекота, непринуденост на асоциативните връзки характеризират повечето от тези образи. Достатъчен е само образът на реката в „Горещо пладнѐ“, за да се види, че и природата у Радичков е престанала да бъде просто пейзаж, описание, а образ за човека, част от човека, от неговите усещания, чувства и мисли. Налице е едно възвръщане към одухотворения, поетичен образ на природата, едно смело прекрачване на реалността, което не само оживява, но твори нов самостоятелен образ от природата; едно възвръщане към душата на вещите, особено важно, тъй като не само хората, но и природата през периода на култа бяха лишени от душа, от собствен живот. Радичков одухотворява чрез създаването на художествено условни образи, образи в движение, които побират миналото на нещата, тяхното протичане, ставане, тяхната история; одухотворява, без да гони копието на нещата, тяхната предметна достоверност, издига ги до тяхното човешко звучене. Като поет той търси с неподправен усет кристалната поезия на първичната чистота, отражението на девствени минове в човека и в природата, създава усещания по-богати от точните възприятия. Образите на Радичков са съчетание на романтично изящество, детска непринуденост и дълбочина, в която се отразява миналото на нещата, оглежда се животът в отделните си мигове, в движение и статичност. Писателят умее с меки пръсти да улови мига, да се докосне до отли-

тащите състояния и мигове, да усети и поезията, и физическия допир до нещата. И заедно с това едно хубаво чувство за комичното, един топъл и непринуден, непрестанен хумор преминава през сложните амалгами на мисълта и чувството, като добродушна ирония, като светло, радостно възприемане на света, като дистанция, от която авторът съзерцава света с усмивка, като една от формите на художествена условност, когато зад усмивката се крие една мисъл, едно скрито зад наивна форма обобщение.

Освобождаването на писателя от робската зависимост от действителността, преодоляването на констативността и описателството се извършват обаче не само с помощта на динамичната асоциативност. Повишената роля на монолога, следването на скрития поток на съзнанието, елементите на психологическия монтаж, повествованието в първо лице, използването на някое кино-похвати ще срещнем и у автори като Гуляшки, К. Калчев, П. Вежинов и др., които изграждат по други начини своите образи.

Голяма е жизнената правдивост на П. Вежинов в разказите му от книгата „Момчето с цигулката“, където обикнат похват е съпоставката между образи и положения, между героите, уловени в различни състояния, в различни идейни и художествени аспекти, където основен естетически принцип е търсенето на многостранността на явленията, различните плоскости, в които те се пречупват, различните ъгли, от които ги осветлява писателят. Но Вежинов нито изписва героите, нито пък ги художествено деформира. Динамиката на образите, вътрешното драматично напрежение на разказа той постига чрез жизнени ситуации, правдиви подробности и изживявания. Подробностите, художествените детайли в неговите разкази, взети от съвременната действителност, винаги от определена конкретна среда, не са художествен похват, не са само средство за изграждане на образите, а самата тъкан на съвременния живот, времето, което нахлува в отношенията между хората, формите, в които се изливат техните отношения.

Едно живо, интензивно чувство за съвременност, за съвременния човек, се разкрива в тези малки действия и прояви на средата и постъпките на героите, в които се пречупва голямото, социалното и общочовешкото. В тях съвременният човек се оглежда неразкрасен, неподправен, в жив конкретен вид, в конкретни естествени връзки и отношения. В правдивите подробности от разказа „Дъх на бадеми“ („Литературен фронт“, 1965, бр. 23), се разкриват идейните, социални и морални контрасти, срещат се различни обществени кръгове, сблъскват се тесногърдият, разсъдлив, жизнено-практичен поглед върху живота и трагичния, хуманен, повик за чистота и доверие в човека.

В подобни разкази Вежинов се връща към най-добрите моменти, заложи в „Дни и вечери“, към виждането на автор с богата наблюдателност и изобразителен дар, майстор на жизнените детайли и неуловимото интелектуално начало, на спокойното повествование и скрит драматичен рисунък, на смелата образност и остро критично отношение към живота. Завърнал се отново при себе си, Вежинов е вече друг — леко скептичната усмивка от „Дни и вечери“, лиричният драматизъм от „Втора рота“ са отстъпили на една жизнена зрялост, на едно ново критично начало, когато образите са по-многостранни и обемни, когато болката и гневът на писателя са съчетани не само с естетически бунт, но и с естетическа широта, когато авторът не само щедро пилее образите, но и кондензира, синтезира обществените драми в една плътна, сгъстена художествена реалност.

Писателят е използвал външно спокоен рисунък, всекидневен битов разговор, в който са се излели трагичната динамика и напрежение на човешките конфликти. Останал в рамките на правдивия детайл, на битово достоверния образ, Вежинов е постигнал гъстота на действието, на конфликта, пределен драматизъм на изживяванията. Въпреки жизнените подробности и благодарение на тях той е постигнал пълно преодоляване на описателността, целенасоченост, идейна гъстота и обемност на образите.

Всичко това доказва още веднъж, че въпросът за съвременния стил не се свежда до търсената асоциативност и недоизказаност, до маниерно насечения език или свръхпсихологическа натовареност на монолога, а до вътрешната обемност на образите, до интензивността на съпоставките, до вътрешния драматизъм. Свежда се до чувството за новото, до усета за прекрасното, до естетическите позиции на писателя, до границите на неговия естетически идеал и неговата творческа способност да преодолява художествено реалността и да чувства живота, да съперничи като творец с живота и да го благославя с всеки ред от творбите си, да чувства жизненото многообразие на смешното и трагичното, на възвишеното и грозното, да бъде реалист и поет, който мечтае, лирик, който мисли, общава, чертае пътищата на нашия съвременник.

Последните разкази на Вежинов, както и редица други съвременни творби напомнят и за оня процес на възвръщане на писателя към себе си, когато не само намира най-хубавото от своето творчество, за да го развие и обогати на по-висока степен на знанието, но и когато все по-определено възплъщава себе си, своето собствено откритие за света в творбите си, когато в диалектичното единство на субект и обект разкъса механистичните представи за съзнанието на твореца и в името на една висока гражданска отговорност се опита да възстанови не само законните права на човека, но и на художника. Възвръщането към себе си означава не субективен произвол, не индивидуалистично и пасивно затваряне в своето „аз“, а освобождаване на творческото аз на писателя в името на един по-широк обмен със света, в името на една реална диалектика, на едно ново, ренесансово разгръщане на хуманизма, на вярата в творческите възможности на човека.