

## ПРИНЦИПИ НА ГЛЕДНАТА ТОЧКА НА РАЗКАЗВАЧА

*Розалия Ликова*

Въпросът за гледната точка се трактува от различни автори различно. Това е невралгичен възел, около който се очертават различни изходни естетически позиции относно нравствено-идеологическото съдържание и художествената структура на творбата. Гледната точка — това са позициите, от които се води повествованието. Тя може да бъде гледна точка на автора, явно или неявно представена в произведението, на разказвача, на някои от действащите лица, в който случай може да не съвпада с гледната точка на автора. Структурата на художествения текст, както правилно твърди Б. А. Успенски,<sup>1</sup> може да се опише, ако се изследват различните гледни точки в творбата и отношението между тях.

Гледната точка не е само въпрос на стил, на техника: тя обхваща идейни и морални ценности, зависи от обществените и естетически позиции на съответния литературен субект, обуславя структурата на творбата. „Ако гледната точка — пише Роберт Вайман<sup>2</sup> — е основана на отношението на автора разказвач към природата и обществото като предмет на творчеството, то това отношение не може да се тълкува като технически повествователен похват. Самият подбор и разположение на материала на повествованието или на сценическото изображение необходимо предполага оценъчната позиция, чийто критерий има в последна сметка социален и етически характер.“

Гледната точка, дълбоко субективна по същество, това е подходът и позицията, която поражда индивидуалното откритие на автора, която определя характера на подбора на явленията, духовния и естетически ъгъл на зрение на писателя, осмисля и оцветява рисуваната действителност, решава характера на художествената визия. В тоя смисъл тя е колкото субективна, толкова и зависеща от редица конкретно-исторически, философски и психологически причини и фактори, обясняващи изменящото се отношение на писателя към обществото.

Целият процес на социално, историческо и идеологическо обусловено отстранение на всезнаещия автор, преходът към перспективата на действащото лице (заместване на автора с изявата на субекта-герой) и накрая „смъртта на разказвача“ — това са етапи на развитие и на гледната точка. „В действителност — твърди Вайман — „гледната точка“ може да бъде правилно разбрана в процеса на нейните исторически изменения само като израз в пове-

<sup>1</sup> Б. А. Успенский, Поэтика композиции, М., 1970.

<sup>2</sup> Роберт Вейман, Новая критика и развитие буржуазного литературоведения, М., 1965.

ствование на изменящото се отношение на писателя към обществото като материал на творчеството.“

В този смисъл както Вайман, така и редица други автори оспорват формалистичните схващания за гледната точка. Така например Вайман спори с формалистичното разбиране на Любок, според който драматичният метод на повествование отхвърля гледната точка на автора.

Изхвърлянето на гледната точка на автора се забелязва в изследванията на редица американски, английски и други европейски литературоведи. Според Carlos Lyles<sup>1</sup> основното при гледната точка е формата на повествование. Опирайки се на Хенри Джеймс и Перси Любок, проблемите, които Lyles разглежда, са чисто формални и засягат същите принципи за прякото повествование и строгото драматично представяне, както и за типовете повествование, лежащи между тези две крайни точки.

Критично отношение към подобни схващания заема и М. Гловински,<sup>2</sup> според който епическият разказвач разказва за представения свят от определена точка на виждане. Не може никога да се избегне заемаването на някакво становище спрямо това, за което се разказва, дори и тогава, когато разказвачът се държи така като че ли освобождава протичането на съдбата на героя от собствените мнения и интерпретации.

Специално внимание в полемиката си срещу едностранчивото разбиране на гледната точка отделя Вайман и на възкресяването на натуралистичните теории в редица съвременни автори и теории. Стесняването и едностранчивостта идва както от формалистичните, така и от натуралистичните трактовки. Критерий за различните форми на гледната точка у различни съвременни автори служи „обективизацията“, т. е. създаването на илюзия за действителността. Според литературоведи като Норман Фройдемен<sup>3</sup> отстранението на „всезнаещия автор“ е „крачка към обективизация“, прогрес по пътя на прякото показване. Такъв подход към гледната точка служи като показател и оправдание за отстранение на разказвача. По този начин в аспектите на натуралистическата концепция имаме отново стесняване на естетическата категория „гледна точка“ при едно погрешно разбиране на изкуството, като „илюзия“ за действителността.

Основен труд по проблемите на гледната точка представлява книгата на Б. А. Успенски „Поэтика композиции“, М., 1970 г. Въвеждайки в проблема, Успенски търси общото между литературата и другите изкуства. В живописа и в другите видове изобразително изкуство проблемът за гледната точка се разкрива преди всичко като проблем на перспективата. Класическата „права“ или „линейната перспектива“ предполага единна и неподвижна гледна точка, т. е. строго фиксирана зрителна позиция. Но ето че в съвременното изкуство перспективата на еднолинейността се преодолява. В киното проблемът за гледната точка е преди всичко проблем за монтажа; в съвременната литература все по-определено на мястото на еднолинейната перспектива в композицията, в развитието на сюжета и образите идва множествеността на гледните точки, подвижността и смяната на зрителния ъгъл, успоредяването на няколко гледни точки или тяхното контрапунктно съоставяне, идва сблъскването на различни гледища и позиции вътре в съзнанието на един герой, множествеността на гледните точки в съзнанието на самия автор.

<sup>1</sup> Carlos Lyles, André Gide and the problem of Form in the Novel Forms of Modern Fiction.

<sup>2</sup> M. Głowinski, Zarys teorii literatury, N, 1967.

<sup>3</sup> Норман Фройдемен, Гледната точка в художественото произведение.

Причините за преодоляването на линейната перспектива са много. Те лежат в характера на промените на общественото и естетическо съзнание на съвременния човек, на общественото и художественото мислене на епохата.

В „Zarys teorii literatury“ М. Гловински също така поставя въпроса за гледната точка във връзка с комплексността в позициите на разказвача спрямо света. Срещат се творби (и трябва да отбележим, че те все повече говорят за особеностите на съвременното виждане на твореца), в които разказвачът не заема, както в класическите реалистични произведения, еднородна позиция спрямо изображения свят. Напротив, разказвачът схваща тоя свят в различни аспекти, смесва „сериозното“ отношение с ироничното, възвишеното с героичното или се стреми да внесе различни системи на стойност при оценката на героите, да покаже многозначността на истината на техните съдби. „Тоя тип разказвач е значително по-видим в творбата, отколкото еднородния в своята позиция разказвач на реалистични творби, защото чрез факта на променливостта налага своето активно присъствие, макар и да не се показва като отделна фигура.“

Нас ни интересува в случая не видимостта или невидимостта на разказвача, а именно неговата активност, тъй като действително съществува пряка зависимост между сложността на художествения материал, комплексността на естетическото отношение на автора към него и необходимостта от по-ясно изразен команден, обединителен център, от по-активни позиции на писателя, който да се отграничи от противоречивите гледни точки на героите, от комплексността на отношенията между отделните елементи на структурата на творбата, от възможните противоречия между отделните разказвачи и неяснотата на техните гледни точки и да осмисли възможните вътрешни противоречия чрез яснотата на своята собствена гледна точка.

Значението на проблема за гледната точка расте заедно с един друг, съществен момент от промененото виждане на съвременния автор. С процесите на засилено субективно творческо отношение към действителността писателят не само по-непосредствено и активно се връзва в действителността, но и обратно, все по-определено превръща елементите на тая действителност в художествено виждане на един или друг герой, в част от определено човешко съзнание, в човешко възприятие, мисъл, чувство, реакция. Реагиращото, виждащото, възприемащо човешко съзнание все повече се превръща от обект на описание и изследване — идейно или психологическо — в субект, в съзнание, което по свой самостоятелен път възприема наблюдаваната действителност и влиза във взаимоотношение с нея.

Струва ми се, че най-правилно проблемът за гледната точка е поставен от Бахтин в „Проблемы поэтики Достоевского“. Проблемът за постановката на авторското слово, за неговата формално-художествена позиция по отношение на словото на героя лежи по-дълбоко от повърхностно-композиционното отстранение на авторското слово чрез формата на разказ от първо лице, чрез въвеждане на разказвача, чрез построение на романа със сцени и извеждане на авторското слово в проста бележка. Всички тези композиционни похвати на отстраняване или отслабване на авторското слово сами по себе си още не засягат съществуването на проблема. Те се решават с оглед на преките художествени задачи на автора. Непосредствено значение има само авторската гледна точка, лежаща в основата на построяването на творбата — всичко останало е само неин обект.

Промяната на гледната точка означава ново художествено виждане на а. У Достоевски тая промяна се бележи с изменената функция на героя. Достоевски се интересува от героя не като характер или тип, а от неговите позиции в дадените жизнени обстоятелства, от неговата смислова (идеологи-

ческа) позиция в света, от гледната точка върху света. За Достоевски героят е смислова и оценяща позиция на човека — по отношение на самия себе си и по отношение на окръжаващата го действителност. За Достоевски е важно не това, какво героят се явява в света, а преди всичко това, какво се явява светът за героя и какво се явява той за самия себе си. Цялата действителност при такова отношение става елемент на това самосъзнание.

Въпросът според Бахтин не е за откриване на никакви нови черти или нови типове човек, а за откриване на нов цялостен аспект на човека, което е възможно само при подход от съответно нова и цялостна авторска позиция. Достоевски мисли не с мисли, а с гледни точки, съзнания, гласове. Всяка мисъл той се стреми да възприеме и формулира така, че в нея да се изрази и зазвучи целият човек, а също и цялото негово мировъзрение. Докато при монологическия роман върху всяка гледна точка, която сам не споделя, авторът хвърля „обектна“ сянка, като в една или друга степен я овеществава, то Достоевски в своя полифоничен роман извежда всяка от спореците гледни точки до максимална сила и дълбочина, до предел на убедителността, стреми се да разкрие и разгърне всички заложи в дадената гледна точка смислови възможности. По тоя начин гледната точка може да бъде изместена от обектната сфера в сферата на принципа. В тоя случай идеологическите моменти вече не само изобразяват героя, определяйки авторската гледна точка към него, но и се изразяват от самия герой, определяйки неговата собствена гледна точка върху света. Последната неделима единица за Достоевски не е предметно-ограничената мисъл, положение, утвърждение, а цялостната гледна точка, цялата позиция на личността. Във всяка мисъл, във всяко състояние личността като че ли е дадена цяла, отразява нейното цялостно отношение към света, нейната гледна точка.

Важното в случая е не това, дали по начало е оспорима или не цялостната теза на Бахтин за полифоническа конструкция на романа. Би могло да се оспори твърдението му, че авторът (става въпрос не за Достоевски) мисли само чрез гледните точки на героите, тъй като това изключва всички останали възможни положения на пряка авторска изява, както е спорно и изискването за обезателно контрапунктния строеж на творбите. Важното за нас в случая е друго — това преминаване на човешкото съзнание и съответно на героите от едностранното обектно, вещно състояние, от едностранната детерминираност от средата в една или друга идеологическа позиция, в една или друга гледна точка, както и логическият от това извод, че структурата на творбата като цяло е резултат от съотношенията на гледните точки.

#### ГЛЕДНА ТОЧКА НА АВТОРА

Известна истина е, че „структурата на художествения модел отразява не само структурата на обекта, но и структурата на художниковото съзнание. Оттук произведението е едновременно сложен модел на два обекта: на действителността и на личността на твореца.“<sup>1</sup> Художествената творба е всякога отношение; тя не само отразява действителността, но и дълбоко се отличава от нея; тя е неразделно единство от правдивост и условност, при което, както бе вече споменато по-преди, „съзнанието на човека не само отразява обективния свят, но го и създава“. Художествената творба е не само отражение, но и „удвояване“ на действителността, т. е. едно създаване по човешки план и с човешка дейност на нова, очовечена действителност. По тоя начин така нарече-

<sup>1</sup> Кр. Горанов, Съвременни подходи към художественото творчество.

ното „обективно изобразяване на действителността е едновременно носител на авторското отношение към нея“<sup>1</sup>.

Ярък пример за осъзнаване на претворящата роля на художествения образ представлява романът на В. Катаев „Светият кладенец“ и мемоарно-есеистичната му творба „Тревата на забравата“. В „Тревата на забравата“ писателят разкрива основната си идея за единството на света и човека и тяхното взаимно проникване, подчертава способността на човека да се удвоява, да се умножава до безкрайност, да приема света в себе си и сам да се превръща в свят, в безкрайност, във вселена: „Във всеки случай — пише Катаев — всичко онова, което виждам в даден миг, на часа се превръща в мен или аз се превръщам в него, да не говорим за това, че самият аз — като такъв — непрекъснато се променям и населявам заобикалящата ме среда с огромно количество мои отражения.

По всяка вероятност — бидейки като всичко съществуващо на този свят — грубо материален, аз съм също толкова безкраен, колкото и материята, от която се състоя. Оттук иде постоянната ми взаимовръзка с всички материални частички, от които се състои светът...“

Струва ми се, че в тези думи на писателя се съдържа ключът за разрешаване на човешката драма, породена от смъртния жребий на човека — в тоя процес на осъзнаване на собствената вътрешна духовна безкрайност, в безкрайното умножаване на човека, неговото време и неговите хоризонти при творческото му взаимодействие със света.

В процеса на творческо общуване със света човекът непрекъснато ражда света в себе си, непрекъснато го преоткрива и обогатява. Чувството за единство със света населява предметите с човешкото „аз“ и ги обновява, защото се получава предмет плюс човека и човек плюс вселена. Така се раждат имената на нещата и се откриват наново: „По силата на постоянната си житейска заетост ние отдавна вече сме престанали да се учудваме на многообразието на формите на заобикалящата ни среда. Но достатъчно е да се откъснем, макар и за един ден, от земните грижи и в нас незабавно се възражда чувството за принадлежност към вселената, или, с други думи, чувството за вечната свежест и новота на битието.

Предметите се обновяват и получават нов, висш смисъл...“

Илюстрация на тоя свободен, подчертано субективен творчески подход към действителността представлява и романът на Катаев „Светият кладенец“. По форма и художествени похвати романът твърде много напомня фантастико-сатиричните приказки на Хофман, откъдето са взети и някои сюжетни детайли. Ако по форма това е интересно съчетание на фантастика, хумор, ирония и лиризм, на невъзможното и реалното, по съдържание е обществена сатира над съвременната действителност. В композиционния и сюжетния център на творбата стои едно съзнание, което движи нещата по свои, неочаквани връзки и асоциации с внезапни скокове в действието, чудновати и логично необосновани. В състояние на хипноза (героят е пред операция) той вижда образи, случки, видения от различни периоди на живота си, от сферата на реалното и нереалното. Единствен обединителен център е подвижното авторско съзнание, откъдето следва нарушението на темпоралните връзки, абсолютно свободното боравене с времето, подкрепено с теорията за неговата относителност и субективност. Писателят се надсмива над границите на съзнателното и събитията, над ограниченията на авторската свобода и въображение, одиграва се с достоверността, с повърхностната логика на фактите и сам с

<sup>1</sup> Кр. Горанов, пак там.

някакво съзнателно опиянение руши сюжетните, темпорални и пространствени граници.

Едно свободно авторско присъствие, една пълна свобода на творческия субект съчетава иронията с философския размисъл, всекидневно битовото с фантастичното, обикновеното с необикновеното, предметно-зрителното с отвлечено-логичното и с езика на символа и гротескно-пародийната хиперболизация, с езика на вълнуващата публицистика. Естетическите позиции на писателя, неговата естетическа гледна точка обуславя особеностите на стила на творбата, особеностите на нейната конструкция и език. Сам авторът засяга централния въпрос, като защитава правото на писателя да бъде верен на действителността и да я преодолява: „Мороа твърди, че не може да се живее едновременно в два свята — в действителния и въображаемия. Който иска и едното, и другото, претърпява фалит. Убеден съм, че Мороа греша: фалит претърпява оня, който живее само в единия от тези два свята; той се ограбва, защото се лишава точно от половината от красотата и мъдростта на живота.

По-рано аз винаги живеях в двете измерения. Едното без другото за мен би било немислимо. Тяхното разделяне веднага би превърнало изкуството или в абстракция, или в плосък протокол. Само сливането на тези две стихии може да създаде действително прекрасно изкуство.“

Този своеобразен бунт срещу традиционното художествено мислене още през тридесетте години характеризираше художествената гледна точка, естетическите позиции на Св. Минков. Не на едно място писателят защитава правото си да създава своя композиция, да използва най-различни начини за контакт с читателя, да взема материал от която си иска географска част на земното кълбо. Така в „Алхимия на любовта“ той въвлеча читателя в своята творческа лаборатория, като се подиграва с художествената шампа, с узаконените правила и „литературна геометрия“, с традиционната постройка на творбите с „увод, изложение и заключение“, с традиционния психологически анализ и непрекъснатото чоплене на героите „във всевъзможни положения и осветления“.

В борбата си за създаване на съвременна художествена визия нашата литература дължи на Св. Минков много. С разказите си от „Автомати“, „Дамата с рентгеновите очи“, „Разкази в таралежова кожа“ той сложи начало на едно съвременно интелектуално изкуство, на едно усложнено авторско присъствие, на преображенията в художествения образ на автора, на един опосредствуван авторски образ, който влизаше в сложна, многопластова понякога игра с читателя. Едно свободно творческо съзнание разлагаше неограничено действителността, играеше си с комбинациите на реалистичните детайли и фантастиката, твореше свободно нови, невероятни и неочаквани форми, издълбаваше с невероятното зад всеки ъгъл на обикновеното и вероятното. Школовката при немските романтици и диабolistи даваше своите плодове, оплодена с трезв, аналитичен обществен поглед. Гледната точка на автора се оказваше решаваща. Тя даваше на читателя правото на творческото господство над жизнения материал, рушеше правилата на композицията, на психологичното майсторство, на сюжет и изграждане на образите, създавайки нов тип художествена конструкция, с интелектуално авторско присъствие и свобода на сюжета.

Тая гледна точка на господство над суровите форми на действителността като момент на съзнателна авторска позиция се поддържа в най-новата ни литература от писателите със съвсем различни стилистични похвати, като П. Вежинов и Радичков.

В един от фантастичните разкази на сборника „Сините пеперуди“ („В един есенен ден по шосето“) Вежинов развива мисълта, че изкуството не е копиране

на действителността, а обогатена действителност. „Няма по-съвършена и по-висша действителност от изкуството, защото тя е едновременно и реална, и осмислена действителност, такава, каквато в природата не съществува.“

От тая творческа позиция, насочена по същество срещу натуралистичното господство на реалността, позиция, подчертаваща значението на разумния, осмислящия момент, Вежинов пристъпва и към образите на своите творби. В самите образи той търси ефекта на първооткривателството, а не на копирането. Така в „Моят пръв ден“ той избира срещата между хора от различни планети, за да погледне отстрани на човешкия живот, на човека, за да постигне ефекта на „първия ден“, на първооткривателството на света и нещата.

Самият жанр на фантастиката дава възможност на писателя за изменение на зрителната гледна точка, за преценка на явленията от нов, необикновен зрителен ъгъл и за извеждане на нещата от техния жизнен стереотип, за промяна на мащабите, за неограничени пространствени и темпорални изменения, за смяна на разказвачите и гледните точки, за неочаквана игра с действието. Фантастичният сюжет, който разкрива условността на сюжета и създава интрига от елементите на невероятното, изисква свободен творчески полет на фантазията и суверенност на авторското съзнание спрямо жизнения материал. По своя начин авторската гледна точка е намерила реализация в художествената тъкан на творбите, просмукала е тяхната идейна и естетическа насоченост. В разкази като „В един есенен ден по шосето“ писателят внушава идеята за активизация на човешкото мислене, подтиква самостоятелността на човешкото съзнание в търсене на собствени пътища. В сюжетната основа на разказа лежи фантастичната среща и разговор с нечовешко същество; но точно тая фантастична рамка придава смисъл, откроява диалога, осмисля думите, като изнася мислите на едни по-широки временно-пространствени плоскости, на плоскостта на всемира, вън от техния трафаретно-житейски смисъл. Диалозите с човек от друга цивилизация правят стабилни истини относителни, показват, че има и други ъгли на зрение, и други измерения.

Цялото творчество на Радичков е плод на това засилено, разкрепостено естетически и художествено, творческо отношение към действителността, плод на една нова творческа позиция. В „Неосветените дворове“ тоя креациен поглед върху изкуството е на места и есеистично оформен. Основното в тоя странен пътепис е творческото претворяване на наблюдаваните факти и явления. В основата на това субективно претворяване лежи осъзнатото чувство за единство на човек и природа. В целия пътепис трепти едно голямо съпричастие с природата. В песента на едно пеещо парче лед писателят възстановява поетичната жива картина на минали епохи, чува музиката на предисторическите времена, усеща мелодията на цялата земя. Само едно въображение за цялото, за живота като хармонична мелодия с много звуци, може да възстанови от детайла живота в безконечното пространство и време.

Писателят е непрекъснато слух и зрение, една тънка обтегната струна, долавяща и отразяваща всичко. И същевременно, усещайки скритите прояви на живота, той населява нещата със себе си, като прави техните физически, предметни рамки подвижни и лесно разрушими. И тук, както в „Обърнато небе“, небето слиза на земята, луната и северното сияние ходят по земята и „шумят“ върху снега. В тоя процес на претворяване на природата в друг, субективен план, писателят използва смелото разместване и игра с пространствените и темпорални гледни точки, виденията наяве, образите на съня. Неговите сънища са населени от живи хора и реални неща; в странни съотношения през тях преминават живи и мъртви, хора и животни — плод на една художествена игра, на една нужда на съзнанието да руши и размества, да сътворява наново — по своя прищявка и своя логика — нов, собствен свят,

да промени темпото на движението, да завъртват с шеметна бързина кинолентата на образите, да допира несъвместими точки във времето и пространството, да доведе докрай художествения принцип на рушимите граници, на подвижните форми, на странните смесици от субективното и обективното.

Повече от всякъде другаде тук се усеща, че писателят не само отразява, но и твори живота. Може би, защото се докосва не до измислени, а до предложени от самата действителност предмети, неща, явления. Художникът рисува факти, но смисълът, дълбочината, багрите, душата на тези факти зависят от съзнанието и художественото виждане на автора. Под тоя сътворяващ поглед фактите, както и художествената измислица, могат да пораждаат асоциации, да раздвижват полета от светлина, да пораждаат усещания и мисли. Писателят осмисля явленията, разкривайки скрития в тях живот, а много често — самия себе си.

В същност деструкцията на класическия сюжет, композиция и образност у Радичков идва от особеностите на неговите художествени позиции, от тая едновременност на ъглите на зрение, от комплицираността на гледната точка на автора, от смесването и пресичането на различни естетически плоскости, от особеностите на централното, реагиращо съзнание, като естетически и художествен фокус на творбата. Но тая деструкция би останала неразбрана, ако не се види другата страна на процеса — пресътворяването на света, създаването на нова хармония, способността на писателя да свърже с невидими нишки тоя „разпокъсан хаотичен свят“, за да направи невидимото видимо и да потърси вътрешната хармония на живота, да свърже нишките на живота в едно съзнание, установяващо хармония сред противоречията.

Един основен творчески поглед към действителността търси и вижда вътрешните пространства на човешката личност, разкрива субективната, духовната съизмеримост на света и човека, основана върху способността на личността да разширява духовните си граници и да приема мащабите на безкрайността: „Човек може да уголемява и да разширява себе си безкрайно, чак до звездите и да удари чело в тавана им, а после да се спусне пак по невидимата спирала и да почне да се събира в себе си, в своята малка кожа. Когато огромната работа на мисълта замре, тогава ние отваряме собствените си врати, за да навлезе и ни залее наносът на света...“

Идеята за човека-микрокосмос със свои звезди, свое време, свой живот осмисля тая творческа връзка между субекта-творец и жизнените явления. Човекът-микроsvят има способността да поглъща, да пречупва външния свят, да създава сам огромен свят, наречен поезия. Тоя процес на обмяна между света и човека е собствено и творческият процес на Радичков. Веднъж погълнал в съзнанието си образите на нещата, писателят след това се разпорежда с тях свободно, пренася ги свободно в пространството и времето, винаги с една или друга конкретна черта и детайл и винаги като част от едно вътрешно видение, от една мисъл и чувство. Идеята на Ханчев за вътрешното пространство, за изминатите вътрешни разстояния у Радичков е придобила представата за човека-творец със свое време, със свое небе, със способността да създава нови звезди и да срива чрез една огромна илюминация дотогавашните истини, с цената на най-страшната човешка пустота и самотност: „Понякога си мислех, че всеки човек в същност е полярна звезда и върти неизменно около себе си своя живот, своето време, своите спомени, цялото си житие-битие, населява го с нови звезди, някои от старите падат — едни с блясък, други в тъмнина и безшумно...“

Книгата на Радичков „Неосветените дворове“, както и цялото му творчество, поставя друг важен и съществен проблем, засягащ гледната точка на съвременния писател — въпросът за все по-определеното настаняване на маркси-

ческото диалектично мислене в процеса на художественото творчество. Не става дума просто за марксистически комунистически подход към подбора на сюжета и темата, към определянето на основните движещи сили и конфликти или характеристиката на персонажа. Всичко това, разбира се, е необходимо условие за всяко партийно, социалистическо-реалистично произведение на литературата и изкуството. Авторската концепция, организацията на повествователния материал или реализацията на творческия субект в най-добрите творби, създадени през последните години, все повече преодоляват едностранното, едноплоскостно тълкуване на сюжет и образи, на характери и ситуации, на емоции и преживявания. Все повече творци вместо традиционното, класическо описание на действия и чувства анализират героите в тяхното отношение сами към себе си, към собствените им смисъл и към заобикалящата ги обективна среда; все повече отделният битов факт или сътъкновение се осмисля художествено не като окончателна етична или идеологична класификация, а като приложна точка, като резултат от действието и влиянието на разноразлични и противоречиви сили и тенденции, като резултат от противопоставянето на няколко различни по своя произход и характер процеси, заложи в трактувания житейски факт. Все повече обикновената, привидна, извънхудожествения обект каузалност отстъпва място на самодвижението, саморазвитие на обекта, в резултат на взаимодействието между разноразлични, взаимноизключващи се в последна сметка противоречия, което най-плътено се покрива и обяснява с посоченото от Ленин основно, най-важно качество на диалектическото мислене — разглеждане на развитието като единство на противоположности, като раздвояване на единството на взаимноизключващи се противоречия и взаимоотношения между тях.

Едно от големите открития на най-новата ни белетристика е разглеждането на света и живота, на човека и природата като процес, като непрекъснато движение и промяна. На мястото на представата за неподатимия, неизменен, готов, завършен и неподвижен свят идва представа за човека и битието като незавършен процес, като непрекъснато „ставане“, като ежеминутно умиране и раждане, като самодвижение и непрекъснато преодоляване на собствените си рамки.

Светът на Радичковите превъплъщения — на художествения образ на автора, на автора в нещата и на нещата едно в друго — е именно тоя свят на непрекъснато движение, на непрекъсната промяна и преминаване на явленията едно в друго. Радичков действително вижда природата и нещата всякога в повече измерения, отколкото в едно повърхностно, едноплоскостно и еднолинейно. Потърсим ли отправната точка на мисълта му и на основната му естетическа позиция в „Неосветените дворове“, идваме до представата за движението като основен принцип, като форма на съществуване на света и съзнанието. В същност сам авторът разкрива гледната точка, движението като основен закон на битието и осъзнат закон за човека. Пътят на човешкия дух — навън от себе си и вътре в себе си — е едно непрекъснато и динамично движение, взаимно превръщане и преминаване между малкото и голямото, между индивидуалното и всемира. Човекът-движение, човекът-упорство и отстояване, измержва света със себе си, за да устои на мъртвилото и пустотата: „Предай се, дребно човече! Замри в моята бяла постеля! Това е постоянният вик, който бие с тишината в ушите ти... Предай се, казва човекът на птицата, и праща въртящия се куршум на своята пушка, за да пречупи крилото на птицата. Човекът не се предава на тази пустош. Тя чувства неговата непокореност и неговото движение, само по себе си оскърбително за околната неподвижност. Ако светът стои, движението е оскърбление; ако светът се движи, застоят е оскърбление и предизвикателство...”

Жизнеутвърдителният поглед на Радичков предполага сложността и противоречивостта на явленията: едно непрекъснато противопоставяне между движението и спрялата сивота, едно допускане на поражението, падането и умората, но недопускане на застоя, на спрялата мисъл, която ще продължи да тича и когато човекът падне; едно чувство за вечно недоволство и вънрност към живота, една външна противоречивост и едно съзнание за противоречивостта, в основата на което лежи страстното утвърждение на живота и на човешкото отношение към него. Неслучайно в разказите от „Барутен буквар“ почти няма смърт, дори и тогава, когато тя фактически съществува. Така например бай Флоро мисли за изчупените грънци, когато умира, и за това, че ще направи нови, а фурнаджията, превърнат в сажид, разговаря с Милойко за хляба, и замислен, не забелязва колко точно са ударите на градския часовник. Смъртта е чужда на човека, той говори и мисли в смъртта си, след своята смърт. Радичков се стреми като че ли всякога не само към антипода на дадена естетическа категория, но и към единството на такива явления като живота и смъртта, към преминаването на представата за смъртта в представи за живота.

„Там, дето има човек — пише Радичков, — все има неосветени места, все има тъмни дворове и сред тях играеща светлина...“ Един светъл, жизнерадостен поглед предполага едновременно сложността и духовната съпротива на човека. Самата художествена мисъл на Радичков се движи по нейните вътрешни закони за преминаване на границите на нещата, за съединяване на привидно несъвместимото и за цялостност в сложността и противоречията.

Писателят, който разчупи фабулата, сюжета, описателността, епичното извайване на характерите, който създаде композиция на основата на асоциативните връзки и неочакваните преходи, който шаржира с играта на думите, с внезапността на своите собствени авторски мимикри и дебне иззад лиричния пасаж за внезапния скок на иронията; писател, който се смее със смъртта и минира със своя смях познатото, установеното, неподвижното, който застава над елементарните категоризации за добро и зло, за да разкрие техните относителни граници — той писател ся, премахна и строгите граници на естетическите категории не за да демонстрира, че може да си играе с формата, а за да даде една друга художествена визия на света — да представи света като нещо ставащо и непрекъснато оформящо се в процесите на неговата хармония и дисхармония, на вечно протичане и движение.

В този смисъл творчеството на Радичков има своя философия. Писателят, който никъде не постави направо философски въпроси, е диалектик по своя начин на виждане на света. Представата за живота, с красивото и тъмното, с хармонията и дисхармонията, е представа за живота-чудо, една прекрасна човешка проза и една поезия. И може би в това е магията на неговия свят — и много реален, и безкрайно чудесен.

Чудесното не е вън от живота, чудесното е самият живот: „Светъл и мрачен, опитомен или див, благороден или жесток, този свят е най-прекрасната проза и дори не е човешка проза, а е по-скоро човешко чудо.“ По този начин и животът, и неговият художествен образ се превръща в някакво диалектическо противоречие и синтез — на реалност и нереалност, на действителност и отрицание на действителността, на това, че съществува и че е едно човешко чудо.

Извървяла процеса на утвърждаване на човешката личност, на пътуването към себе си и очовечаване на големите идейни проблеми, съвременната литература тръгва чрез редица свои произведения, по пътя на едно философско утвърждаване на законите на човешкото битие, на човечеството спрямо битието, на най-общите закони на човешкото съществуване. Ако се обърнем

отново към „Сините пеперуди“ на Вежинов, ще видим, че човешките проблеми тук са изнесени на широката плоскост на целта и смисъла на живота, на времето и движението.

Щастието в този аспект на вечното движение не е само пътуване към другите; то е същевременно процес, търсене, самопознание на цялото човечество и на човека изобщо. В разказа „Когато си в лодката“ светът се разкрива като нещо още непознато, като материя със странни, неизчерпаеми свойства. Пътуването към света е пътуване към неизвестното. На грубия прагматизъм, на идейното самодоволство писателят противопостави откривателския дух, правото на търсене, риска, големите цели, противопоставя вечното движение към големите цели, вечното търсене като същност на човека и в този смисъл по-голямо от постигането на целта. С мярката за безкрайност се измерва не само вселената, но и човешкият дух, вечното движение се превръща в същност не само на света, но и на човека. По този начин представата за движението се свързва с мислещия човек, със съзнанието на съвременника, който се съмнява и търси, който мисли.

В романа „Звездите над нас“ героят разказвач заявява: „Аз исках да имам ключ, а не очила или оръжие.“ Авторът наистина не се отъждествява с разказвача, но това търсещ поглед, повече наблюдаващ, анализиращ, преценяващ, отколкото самоопределящ се, носи нещо от съкровения поглед на художника. Ключа, за който говори докторът разказвач, ключа, с който авторът подхожда към героите и проблемите, това е човешката мисъл, погледът, изследващ човека на фона на философския проблем за времето, на фона на битието и генералните жизнени проблеми, поглед, който поставя въпроси и гледа на човека не като нещо готово и дадено, а като търсене и процес.

Интересното в композицията на творбата е, че гледната точка на автора се разкрива чрез гледната точка на отделните герои, чрез разрешаване на основния проблем за човека и живота, в съзнанието и поведението на всеки един от героите, който се превръща в отделна мисъл и чувстваща система. По този начин гледната точка на автора се разкрива във всеки централен, възлов момент, в който се разрешава жизнено важен момент от живота на отделните герои. Така в един от кулминационните пунктове на романа — сцената със смъртта на Виктор — се разкрива идейната философска гледна точка не само на героите, но и на автора, гледната точка спрямо смъртта, живота и човека. В предсмъртния си час Виктор гледа звездите, гледа вечността, която не притежаваме. Неговата предсмъртна мисъл търси отговор. Ако Докторът се стреми да го утеши „научно“, с мисълта за единствената даденост на немумиращата материя, от която ние сме неделима част, Виктор поставя други, духовни измерения на вечността в човека: „Можеш ли да си представиш небе без звезди?... Не можеш, разбира се ... Звездите са в нас, в съдбата ни...“ Виктор вижда смисъла на човешкия живот във вътрешната безкрайност на човека, в духовните измерения на безкрайността, която човекът носи в себе си. „Трудно е да се отдели крайното от безкрайното, мимолетното от вечното... В края на краищата, те трябва да бъдат едно и също...“ В това е и смисълът, основната идея на творбата като цяло: теорията за относителността на времето и пространството, за различните гледни точки, от които зависят измеренията на нещата, засяга представата и за човека, за относителността на човешката крайност, лежи в основата на представата за човека-вселена, за вътрешните измерения на човека, оспорващи безкрая и вечността. По този начин в диалектичната връзка между малкото и голямото се разкриват не само противоречията между смъртния човек и безсмъртната природа, не само болката на човека под студения блясък на звездите и вечността, но и диалектичната

съизмеримост на човешката крайност с безкрайността, единството на човек и природа, пренесено в сферата на вътрешните духовни измерения на човека.

Различни по натюрел писатели, с различно индивидуално художествено виждане и проблеми се приближават в тая своя най-обща, философска гледна точка, разглеждайки героя като една позиция спрямо света — позиция на съвременния човек, който търси и мисли, който е една незавършена, още реализираща се и нереализирана окончателно личност, човек, който никога не е равен, никога не е тъждествен със себе си, макар и да се стреми към това тъждество, който е всеки миг едно диалектично отрицание на това, което е бил, и една нереализирана още възможност на това, което ще бъде, който е самият той и вече не е той, прекриващ границите на мига.

Своята собствена позиция спрямо света и човека Дико Фучеджиев разкрива чрез гледната точка на едно движещо се съзнание в новелата „Гневно пътуване“. Изхождайки от гледната точка на героя, от неговото неспокойно, търсещо и недовършено съзнание, писателят създава мащабите на търсенето, внушава мащабите на идеала, който е „нещо неосъзнато докрай, неясно докрай, далечно и примамливо...“ Водейки повествованието от името на личност, която търси себе си и иска да бъде вярна на себе си, Фучеджиев изостря конфликтите, отнема на повествованието характера на идейна и психологическа констатация на завършени вече факти. Тоя подход отрича представата за готовите истини. Човешкият мозък е кълбо от страсти: мозък, който анализира и се самоанализира, мозък-вселена: „Човешкият мозък е една миниатюрна вселена. Или може би не дори миниатюрна, а истинска.“ На автора му е нужна тая противоречива, вулканична вселена, за да тръгне от нея в търсенето и отричането, в защитата на идеалите и духовните хоризонти.

Редица герои на най-новата ни литература са герои търсещи, в процес на осъзнаване на истината, осъзнаващи движението и сами вътре, в процесите на това движение.

Нравственият проблем, който поставя в „Пътища за никъде“ Богомил Райнов, се разрешава не като общо морално пожелание и констатация, а като трагичен въпрос, като съдба на героя: монологът, на който композиционно се крепи повестта, се е превърнал във въпрос, в диалог на героя със света и със себе си. Нещо повече — писателят пристъпва към своя герой от определени естетически позиции за човека като процес и следователно като незавършен, неполучил последната дума и окончателното решение проблем, от позициите на незавършеност на жизнения процес, на движението. Героят на повестта умира с нерешени въпроси и нерешена жизнена ситуация, но завършен като идейно, етично отношение към света. Самата форма на житейски-битова нерешеност и нравствено-етично разрешение на образа е вече едно определено художествено решение на творбата, едно указание за диалектическото мислене и позиции на писателя.

Много субективна по израз, по екстремизъм на чувството, по интензивност на вътрешните въпроси и преценки, в постановката си за времето, в романа „Страшният съд“ Бл. Димитрова изхожда от едно широко възприемане на света и човека. Авторското присъствие в тая творба се разкрива като философска и като психологическа, дълбоко лична гледна точка, като субективен начин на изживяване на събитията. Дълбоко личните реакции са заменили описанието на нещата с тяхното поетично, психологическо, философско възприятие, с техния осмислен душевен образ. Действителността, изведена от своята художествена „обектност“, се е превърнала в част от едно съзнание, превърнала се е в човешко състояние, в което се съдържа преценката, присъдата, причината на явлението. Една действителност, която е вече чо-

вешко явление, отношение, която е премахнала границата между субект и обект, между човек и действителност.

Два субекта присъствуват и се допълват в книгата: събитията, които крещат, които се налагат, дават власт на творбата, водят авторката и тя се стреми да догони тоя глас, и богатото „лирическо аз“ на писателката, това естествено сливане на лирика, публициста, мислителя, ранимото сърце на жената и авторката, която усеща присъствието на времето с многобройните му гласове и посоки, която задава въпроси, която се съмнява, която се сблъсква със самата себе си и върви срещу ветровете, за да попита: „Загубеното време загубено ли е?“

В тая интензивна връзка между човек и действителност, в това заличаване на границите между субективното и обективното лежи едно съзнание за сложната, диалектична зависимост и противоречивост на явленията. Едно подвижно съзнание непрекъснато преминава от един полюс към друг, от крайните философски питання до спомена за загубените налъми на майката в скривалището. Всеки конкретен поглед, всеки отделен въпрос може да опре и опира до едно диалектично мислене, до схващане на живота в неговата противоречивост: „Няма един отговор, няма една постоянна истина за всеки отделен миг от живота ни. Отговорите са разнопосочни, самоизключващи се. Изглежда, истината е по-обемна, по-разностранны, по-многоизмерна, отколкото се рисува в ограниченото ни съзнание. Тя може да се движи точно в обратната посока на самата себе си. Защото всичко, а най-вече истината, се движи, не стои на едно място. Ако я търсиш само в една посока, застинала в една точка, ще я изпуснеш и загубиш. Светът се върти, може ли истината да застане и да го чака все на едно място, докато той се извърти до нея?“

Една екстремност на съзнанието, на чувствата, един особен максимализъм тласка от конкретното към обобщението, от началото и зараждането на чувството към мисълта за края, от изблика към болката и усилено за преодоляването ѝ. Но в тоя особен духовен максимализъм и особена интензивност на чувствата (въпреки тяхната интелектуализация) присъствува винаги едно питане към себе си и към живота: „Как трябва да живея? Как?“, което осмисля конкретното и индивидуалното и изнася преживяванията на плоскостта на генерално философски и етични проблеми. Една множественост на гледната точка разглежда явленията в сферата на дълбоко личното, философското и общественото.

По различен начин съвременният писател реализира многоизмерността на явленията. Блага Димитрова е избрала своя позиция, свое усещане за времето, което съгласява противоречията, допира полюсните състояния, вижда най-естественото в бързата смяна на зрителните ъгли, единството на различните гледни точки, на различни духовни плоскости — философски, обществено-публицистични, импресивно емоционални.

Позициите на писателя в редица случаи определят художествената структура на героя. В „Седемте дни на нашия живот“ както авторът, така и разказвачът отбягват окончателните, крайни преценки за героя и явленията. Авторът върви в своето знание за героя успоредно с преценките, с процеса на неговото опознаване от двамата разказвачи. Докрай той избягва позата на всезнаещ автор, гледа през очите на други лица разказвачи, косвено пречупва своето отношение през тяхната оценка, а във втората част дава думата на своя герой и се скрива зад самия него.

В образа на Емилиян Киров писателят е разкрил и силата, и слабостите на епохата. Той е видял диалектичното преминаване на ценностите в техните противоположности, психологическите причини за грешките, заряда

на иденте, носещи и своя отрицателен знак, в младостта на епохата. Един широк обективен критерий движи автор и разказвачи в техните преценки за героя и за човека изобщо. Самият разказвач не е строг съдник и едновременно корн героя и чувствава силата му, порива, мъжеството, мащабите на неговия идеал. Оponent в спора, той е не толкова съдник, колкото разказвач за един необикновен човек и характер.

Разказвач и автор се срещат в общите си позиции срещу догматичните оценки за човека, срещу лепенето на етикети и готови квалификации за хората, срещу готовите и завършени представи и определения. Както авторът, така и разказвачът не дават крайната преценка. Героят разказвач съобщава само неща, на които е очевидец. Той заявява, че няма сведения как Ем. Киров се е държал с други хора, в друга среда, че неговите впечатления са наблюдения само от срещата на Емилиян с някон хора. Задава се въпросът, как и защо Емилиян е станал такъв, „в него самия ли е вината или вината трябва да се търси навън от него?“ Но на този въпрос отговорът не се дава направо и сам разказвачът заявява, че не е в състояние да даде отговор. Отговорът се получава не наготово, не в елементарното „да“ или „не“ на автор или разказвач, а от съотношенията на всички разказвачи и форми на съобщение и разкриване на поведението на героя, от съотношението на всички части на творбата като цяло, при активното участие на съзнанието на читателя.

Подчертаното диалектично мислене, марксистко-диалектичният поглед върху историята разшири възможностите на историческия жанр. Творби като историческата епопея на Г. Караславов, романите на Д. Димов „Осъдени души“ и „Тютюн“, романите на Д. Талев са немислими вън от сложната диалектика не само на социалните противоречия, но и от вътрешния диалектичен строеж на образите. Образите на Тъкачев, Пинтата и Станка, на Султана и Рафе Клинче, на Ирина и Борис Морев са едно сложно единство от остри съткновения между личното и обществено, от срещата на различни пластове на времето в душата на героя, от драматични срещи между социални определители и трайни национални и индивидуални ценности в човешкото съзнание.

Между най-новите произведения показателен е романът „Антихрист“ на Емилиян Станев. Последният роман на Ем. Станев развива много от основните идеи, заложени в „Легенда за Сибин“ — идеята за непокорния и търсец човешки дух, за диалектическите противоречия на човека и природата, противопоставени на еднопосочното догматично мислене, за жизнеутвърждението и единството на човека и природата. Както в образа на Сибин, така и в образа на Теофил писателят е вложил много свое и без да се отъждествява с художествения образ, е разкрил много от нравствено-философските си възгледи.

Както и в „Легенда за Сибин“, той използва историята като средство за разгръщане на съвременни проблеми. Героят разказвач, описвайки своето минало, се обръща към един фиктивен читател — своя съвременник, но истинският кореспондент е нашият съвременник, от позициите на чиято сложна, драматична, противоречива психика авторът дълбае времето. В книгата се забелязва едно взаимно оплождане на времената — оплождане на миналото с иденте на съвременността и което е в същност естетическият смисъл на творбата — едно осветление на сегашното, на съвременния човек през дълбочината на вековете, едно извикване на помощ вечността и безвремието, по-точно безкрайното протичане на времето като видение за човешкия дух, за човека-кентавър, който плува през времето със своето съмнение, жажда, тревога и болка, смъртно ранен, идва от хаоса на миналото като ек, като стон и се носи напред, устремен към безконечното, сподирян от хаоса на нищото, заплелен от голямата идея, на която той е единствен творец.

С образа на монаха, на еретика, на отрицателя и залюбения в истината Теофил писателят си е сложил огромната и трудна задача да разкрие собствените си позиции за човека, да създаде образ от висотата на своето мислене и своите собствени душевни открития, да възплъти в един образ полюсите на човешкия дух, да съедини творческите висини и бездните на отчаянието и падението, тревогата на противоречията и жаждата на човешкия дух за цялостност, за единство в противоречията, да съедини огромното страдание с радост от усещането на твореца в себе си, от чувството за единство с природата, от откриването на своята човешка сила и на отговорността пред себе си. Там, където историческото се е сляло с общочовешкото, авторът е извел образа до себе си, до своята съвременност, до своето собствено мислене. Защото „общочовешкото“ също не е извънвременна категория и всяка епоха от позициите на своето мислене и открития — психологически и философски — трактува представите за общочовешкото и всеки автор от нивото на своите собствени прозрения внася различни степени на дълбочина в своите пробиви към дълбините на човешкия дух.

Погледнато по същество, както във всички случаи на философско извеждане на образите и проблемите, Теофил е една облечена в исторически контури еманация на човешкото, една сплав между конкретно-историческите форми на мислене и език, между авторските прозрения и проблеми, като проблеми на съвременността и човека изобщо. От позициите на съвременността писателят търси диалектичната противоречивост и сложност в природата и в човека. Идеята за единството на живота в различните му противоречия прониква противоречиво и сложността на човешките чувства, посложни от любов и омраза, защото са странна смесица от всичко: „Погледнете как се е сляло в човека божие и дяволско, трепне сърцето — не знае обича ли или се надсмива, прощава ли или презира. Светът ми се представя в духове и образи предвечни и ту ме хвърля в черно отчаяние, ту в ангелско безумие, с което се наслаждавах в ония дни, отминали с монаха Теофил и с хубавото момченце в Търновград. То беше и в поразяващата Тавърска, и в погребания Исус в трапа на лозето ни. И Арма бе в него, и цветето, що цъфти, и небесната вис виждах чрез него.“

В тези думи се съчетава философията на сложното преливане на нещата, която идва не като евтин релативизъм, а като синтез на изминатия път, като чувство за единство, в което човекът влиза с всичко изживяно, с висините и бездните на душата си, с падения и ликувания на духа.

Теофил, това е творческата стихия, която не търпи ограниченията, раздвоеното между душа и тяло, между земното и небесното: това е творецът, вечният човек, в чиято душа се борят богът и дяволът, човекът, който търси и се съмнява, в който е будно бдящото око на търсенето и съмнението. В душата на героя живее копнежът по непохватната цялостност и вяра, но живее и една друга, съвременна транскрипция на сатаната — символ на вечния живот, чиято сила е в кръвта на човека и в окото човешко „що бди, алчно за тайни“; Сатанаил — отрицател на неподвижното и канонизираното, символ на духовната жажда, бог на сетивата, земен дух и дух на съмнението, основа и същност на битието.

Мотивът за творчеството и мотивът за духовния бунт са неразривно свързани в образа на Теофил. В превъплъщенията на неговия дух има една основна жажда за познание и претворяване, за улавяне на истината и за сливане със света — сливане с природата, с дървото, което расте, с листото и с мъртвия еж, с всичко, което буди в него възторг и жалост. И само от позициите на това творческо възприемане на света човекът в дрехите на инок може да познае бездните на съмнението и падението, да достигне до другия полюс в

амплитудата на търсенето — да познае отчаянието, падението, страшното непримирение и загубването на себе си, когато в най-страшното страдание — страданието от изневярат на самия себе си — достигне до най-голямата болка, за да запита: „Кой си? Поетът или еретикът и убиецът? Безумието е най-достоверно, понеже е безсмислено.“

В своята творческа стихия и същност вечният и историческият човек опира крилете на своя полет в стената на догматизма, в жестокостта и безчовечието на силните от мира сега. Срещу порива на търсенето се изправя мисленето с „да“ и „не“, непоклатимостта на догмите, жестокостта на силния и фанатика. Пред вида на отрязаните езици и локви кръв осъденият заклеявява светците и убийците. И писателят се слива с думите на своя герой, излезли от дъното на сърцето, и заедно с него протестира в името на поруганата изтерзана човечност: „Просветителю, наставниче, светецо, ти и твоят учител Теодосий, как ще влезете сега в дома господен да учите на милосърдие? И ти, църковен притч, как ще отдаваш слава на Христос? Или е отсъдено на човека да живее в поругания, понеже недостъпният мрак на боговидението изисква да се създават закони и с тях да се преследва всеки, който се опитва да надникне в тоя мрак?..“

Самата художествена същност на образа, изтъкан от взривявания на мисълта и сърцето, отрича представата за насилие над духа, за правото да съдиш от неизменни и непоклатими позиции, внушава относителността на истината, която зависи от човешката ситуация, от формите на човешката екзистенция. Срещу фалшивата святост и непоклатимостта на догмите се противопоставя живата изстрада на човешка истина. Истина е това, през което си минал, което си изживял и изпробвал, което си прозрял с цената на собственото страдание и вътрешно откривателство. По тоя начин се ражда проблемът за личността, който в същност е основният проблем в романа. Отговорът на въпросите за лъжата и истината човекът се научава да търси в себе си. Като начало на търсенето и като разрешение на отчаянието, на адския възел от противоречия идва съзнанието за нравствената отговорност пред самия себе си. Загубило вярата си в бога, разбунтуваното съзнание търси опора в самото себе си: „Ти си бога, когото търсиш. Не си ли разбрал, че няма закон вън от твоята воля да те предпази от злото в тебе, освен закона, който ти сам ще си наложиш? В тебе е светецът и убиецът, горният и долният свят. Кого ще предпочетеш? Само в този избор ти си свободен...“

Въпросът за личността придобива своята широка трактовка и в края на романа. Тоя край е едно многопосочно разрешение. Хващайки с две ръце ножа, преди да замахне, Теофил с лице, обезобразено от палачите, вижда пред себе си образа на Евтимий, нарича го „великият мъж“ и прошепва: „В името на горния Ерусалим и в твоё име благослови владико!“ И тръгва към остатъка от свободна българска земя, като подгонен звяр с думите: „Къде бързаш, звяро? Кой ви зове, кой ви води и накъде? Къде отиваш ти, човече?..“

В последното действие от своята и народната трагедия човекът влиза целия — със своя копнеж по цялостната непоклатима истина на горния Ерусалим, с копнежа по духовна чистота и свежест, влиза с отчаянието си, с болката от поруганието, влиза незавършен, със съмненията си, защото е още жив човек и следователно не може да каже „край“, да изрече последна и замръзнала истина. Човекът е пред нас, със своя незавършен път, и следователно самият той жив и незавършен.

И в същност това е основната гледна точка, позицията на автора — идеята за противоречивия, търсещ, незавършен, вечно устремен към истината човек, заплащащ всяка истина с цената на себе си, на собственото страдание; идеята за истината като вечно движение и промяна, като вечно раждане и

умиране, многолика и противоречива като света; и неотменността на човешкото движение и неговия жребий — да се носи от истина към истина, да превръща истината в заблуда и пак да я търси, да носи светлина и да ражда в нея мрака, да излиза от всяка бездна към ново познание.

Авторът в тая книга не присъствува пряко. Но той е вътре, във философските позиции на творбата, представляваща като цяло една философска парабола; той е в образа на Сатанаил от „Легенда за Сибин“ и от „Антихрист“, той е в образа-символ на княз Сибин и в образа на Теофил, изграден едновременно в конкретен исторически план и синтез на човешкия дух, на търсещата човечност, едно единство от конкретен индивидуален път на човешкото съзнание и на човешкия дух въобще.

Писателят е в гледната точка, в позицията, в енергичната мисъл и преценка, в търсенията и заблудите, в откритията на своя герой, дори в тона на житието, в който звучат библейските нотки на духовното подвижничество и прозрението; той е еднакво в идеята за отстояване на личността и индивидуалното откриване на истината, и в пътя на личността, който отвежда към дълба и към другите, към активната защита на правдата; в идеята за човека-творец, който заплаща за своя творчески порив и своята светлина с ада.

В езика на героя се преплита дълбочината на философската мисъл на автора с наивитета на религиозното мислене на инока и еретика, с историческата форма на религиозното клише на житието. Думите на героя, изразяващи гърчовите и търсенето на едно индивидуално съзнание, съществуват и в едно друго битие, което надхвърля обема на индивидуалното, надраства сферата на религиозните понятия и търсения, надхвърля умствените кръгозори на монаха-търсител. Това е битието на авторското съзнание, сферата, в която се осъществява художественият образ на автора, който използва конкретно-историческите форми, за да вдъхне отново душа в редица понятия, да възкреси свежестта на много думи и да осмисли редица психологически предпостави на базата на диалектичното мислене. Редица човешки понятия, като свобода, сила, власт, закони, истина, милосърдие, зазвняват на фона на вековете, с резонанса на духовните търсения на съвременния човек.

Условният, житиен език дава възможност за художествени преходи, улеснява преминаването между наивност, простота и риторика, между религиозна ограниченост и пряко назоваване и обобщение, между житийна витневатост и емоционална неподправеност и философска дълбочина.

Авторът е вътре в героя и същевременно чрез един по-късен период от живота на разказвача, от едни по-отдалечени позиции запазва дистанцията да не се отъждествява напълно с него, с етапите на неговото развитие. Писателят подхожда от една двойна гледна точка към проблемите — от позициите на героя в непосредственото лутане по пътя на истината, търсейки изхода заедно със своя герой и същевременно от дистанцията на времето, на извървения душевен път. Но, както при всички подобни творби, където конкретното и индивидуалното е само средство за философско обобщение, писател и герой се срещат преди всичко при поставянето и решението на проблемите, в непрекъснатото оплождане на историята с проблемите на съвременността, на героя — с авторското присъствие.

Позицията на диалектичното мислене и една по същество философска гледна точка движи образи и събития и в последния роман на Мутафчиева „Рицарски роман“. В познатия традиционен конфликт — среща между човешкото съзнание и действителността, при която среща съзнанието търпи пораженията на жизнените обстоятелства и се променя, Мутафчиева е вложила напълно съвременно съдържание. Отново историческата творба се явява не само отражение на дадена обществена среда и време, а преди всичко израз

на съвременна изходна позиция, една концепция за живота и човека, развита с материал от историята. Рицарят Роже тръгва от един свят на непокланни истини и порядък — „светът, в който всичко си тежеше на мястото, а нещата твърдо се деляха на допустими и недопустими; където — за бога! — имаше ред!“ Цялото развитие на сюжет и герои е една форма на отричане на този непроменлив, стабилен в неподвижността си свят, в който всичко е предварително ясно и нещата неотменно протичат едно от друго в непокланни йерархически ред и строга каузалност. Светът на установените истини! Светът на канонизираните порядки и неоспорими правила на съществуване, неоспоримия, дадения от бога, неотменим свят, света на готовите истини, на човешките истини, лишени от правото на търсенето и риска, от цената на човешките грешки — срещу този свят на неизменен жизнен порядък се бунтуват и „Антихристът“ на Ем. Станев, и героите на В. Мутафчиева.

Под въздействието на рационалния дух на рицаря Декарт, при живия и непосредствен допир с простия селянин Дявола, рицарят Роже проглежда, че светът не е единен. Показателен е краят на диалога между Роже и Дявола:

„Ще рече, вие, рицарю, проглеждате за света.

— За кой от световите?

— Ето, щом вече знаете, че той не е един, развитието ви е налице. . .“

Настъпва процесът на неуловимо преливане на двамата герои. Роже започва да гледа с очите на Дявола, да се чувствава „жител на един огромен свят — на своя и нетукашния, а единичкия действителен: светът на противоречието, където истините бяха прекалено много, за да бъдат обхванати и непосилно много — за да бъдат оценени“. На света на готовите истини писателят противопоставя човешкия ум, безсмъртното рациио, което се превъплъщава в образа на рицаря Декарт и на българския селянин — едно критично, иронично, неумиращо и непобедимо, трезво-реалистично и гордо рациио, непримиряващо се и неприемащо робството и човешкото унижение в никаква форма.

Основният композиционен стожер в развитието на романа е контрапунктната среща между две противоположни съзнания, две духовни системи и светоотношения, две различни представи за света. И нещо повече — две различни нравствено-философски системи. В света на установения порядък няма решение и избор: „Всяко решение или действие означават за човека напън; един истински мъж се усеща най-добре под заповед.“ Като противопоставяне на тая максима идва цялото развитие на действието на романа и на централния герой. Оказва се, че несъзнателно за самия него рицарят не предава своя приятел Дявола не от страх, а по убеждение, защото е направил своя избор. Проблемът за всекиминутния избор отново, след „Случаят Джем“, се поставя като основен: „Избор е всяко човешко действие, човешка дума.“ Проблемът за избора стои наред с проблема за човешкото щастие. Проблемът за щастieto се поставя в светлината на вътрешния духовен избор, на преодоляването на вътрешните противоречия, на борбата на човека със самия себе си: „Защо са се раздрънчали и разпердушили? — мисли Роже, — защо на мъжете им трябва игра на борба (това е в същност всяко сражение), когато нея, борбата, я има навред в истинския ѝ, суров и прекрасен вид? Борбата с бога у самия тебе, борбата на мнения, борбата за щастие. . .“

Все по-определено проблемът за вътрешния избор, за духовното самоопределение и духовна реализация на личността навлиза в най-новата ни белетристика като основен двигател на вътрешното действие на творбите. С пренасянето на действието на реалния живот в човешкото съзнание нравствено-етичната проблематика придава основна оцветеност на творбите. Проблемът за човека като възможност и реализация, като непрекъснат избор

по пътя на самоопределяне на личността има своята дълга история в съвременната ни литература. Ако в творчеството на Йовков той тръгне като представата за една въплътена душевна хармония, за една красота, намерила за пръв път своя реален носител, в писатели като К. Константинов се разкрива като едно смътно усещане и болка за нереализираната красота и хармония. В творчеството на Орлин Василев за пръв път правото, задължението на избора се постави с цялата си обществена сила, като обществено-политическа ангажираност на личността в обществото, като неминуем и задължителен избор в раздираната от социални и политически противоречия действителност. В най-новата ни литература проблемът за избора и човешката реализация прозвучава в своите нови, нравствено-философски координати в стихотворенията и поемите на Левчев, в неговото осъзнато по новому „съм“, а преди това в разкриването на вътрешните пространства на човека във философската лирика на Ханчев; и най-после, в правото на риска, в борбата с времето и утвърждаването на свое, човешко време, като мотив на цялата съвременна поезия и белетристика.

На тая основа можем да разберем и нравствено-философската тревога във „Фантастични новели“ на Геров, където писателят търси опора на своята вяра, на своето изранено сърце и съзнание в човешката същност, в законите на човешкото тъждество, във философското единство на човека и природата. Само така можем да разберем оня процес на самоанализ, страстното търсене на своето човешко единство във взаимодействието между общество и съзнание, личност и среда, оня тревожен резонанс на обществените противоречия в съзнанието на героите на „Седемте дни на нашия живот“ на А. Гуляшки и „Двама в новия град“ на К. Калчев. Стрекли се от гостови рецепти за мислене, от елементарни разрешения на конфликтите, писатели като Ем. Станев, К. Калчев, Гуляшки, Радичков, П. Вежинов, Л. Дилов, А. Геров, Г. Марков, В. Мутафчиева, Е. Манов и други търсят живия човешки център на обществените противоречия, разкриват света и човешкото съзнание не като механично завършен свят, а като свят в непрекъснато разрешение, свят и съзнание като процес, който отрича всякакви формули на неизменяемостта, на елементарната каузалност между действителност и съзнание, окончателните рецепти за идейно и нравствено усъвършенстване. Оттук и нравствената тревога, и появата на противоречиви герои с развиващо се съзнание, и стремежът към разкриване на скрити процеси на съзнанието като жива, непосредствена реакция на света.

Разглеждането на света, на живота като процес, като движение, ражда морална проблематика от нов тип, когато човешкото съзнание надраства елементарните художествени категоризации на добро и зло, морално и неморално, когато етичните придобива определени философски измерения и проблемът за частното се превръща в проблем за духовните измерения на личността. Неслучайно в „Сините пеперуди“, опрян на научните открития и хипотези, Вежинов поставя проблема за човешката реализация, за хармонията между чувство и разум, в защита на пълноценната човешка душевност. Редица творби от последните години разглеждат проблема за отчуждението на човека от себе си и обществото в кръга на една защита на пълноценния живот, като защита на духовното начало на човека, на човешката емоционалност, то едно ново утвърждаване на нравствените ценности, на единството на интелект и чувство и преди всичко на основата на проблема за реализация на личността, за освободено, пълнокръвно, жизнено възприемане на природата и света. В разказа „Сините пеперуди“ на Вежинов, в „Легенда за Синбин“ на Ем. Станев, във „Времето на героя“ на В. Попов и „Пътуване към себе си“ на Бл. Димитрова по различен начин, с различни стилове и средства

се поставя въпросът за човешката хармония, за пълнокръвното единство на човешката личност, за възпитанието на душевния живот на човека.

Във всички тези творби чувството за промяна и време се превръща в тревога за личността, за нейната цялостност, за нейната „индивидуална и неповторима определеност“, в тревога за същността на човека, оная „най-индивидуална част от личността“, която е обърната към цялото човечество. Създаването на движението и промяната като основни двигатели на живота тласка писателите към търсене на същностното, към борба със смъртта и преди всичко с духовната смърт. Така например в новелата „Жените на Варшава“ на Г. Марков проблемът за човешката реализация е пречупен през процеса на разбуждане на едно примитивно съзнание, като глад за неосъществена любов, като душевен копнеж по чудесното. Потърсим ли основата на скрития лиризм на тая творба, ще я намерим в нарушената душевна хармония, в настигнатата душевна драма, която носи аромата на внезапно избликналата, събудена дълбока жажда по неизживяната красота.

По друг начин живее нравственият проблем в разказа „Асансьорът“. Към психологическите реакции на героите Марков е пристъпил тук от позициите на проблема за решителния избор, за решително, човешко време, срещу безличното време на навика и външната детерминираност на човешките действия и решения.

Писателят е използвал метода на вътрешния поглед, при който героите в кратък отрязък от време се разкриват с минало и бъдеще, докосват се в драматичен възел, изправени пред решително действие. Авторът се е освободил от естествените пространствено-темпорални граници. Физическото пространство е стеснено до тясната площ в неподвижния асансьор, времето трае една нощ, героите се срещат случайно и се разделят при тръгването на повредения асансьор, външното действие се свежда до разговора между двамата. Писателят рисува не развитие на характери, а развитие на чувства, състояния, на самоосъзнаване на себе си и нещата, при което няма външна детерминираност, а незабележими психологически скокове, на които е способна човешката психика. При това вътрешно психологическо действие героите не се променят, не достигат до нищо, а само като искра пламва и се осветлява същностното, дълбокото в човешката личност, проблясналата за миг потребност от обич, от човешко самоопределяне и решителност, потънали отново под пелената на навика и всекидневните.

В малката, незначителна случка писателят е скрил проблема за цялостното поведение на човешката личност, за основното отношение към себе си и света, проблема за решителния избор, изправящ героите пред основно решение. В тоя вътрешен, психологически план на действието „асансьорът“ е само една случайност, която разбива външната каузалност, спрялото време, за да може човекът да се огледа, да извърши преоценката, да излезе от инерцията, от навика на всекидневните форми, да погледне към себе си и истинските стойности на нещата. Спрелият асансьор — това е спрялото всекидневно време, миговете, в които героите са излезли вън от сивия поток на навика и външната, механична необходимост на съществуването, за да се върнат към любовта и към себе си. Откъсът време между спирането на асансьора и тръгването — това е време човешко, време на разкриване на човешките стойности. Така случайното се е превърнало във врата за разкриване на същностното.

По тоя начин проблемът за гледната точка на автора се превръща в проблем за подбора на материала, за художественото разрешаване на образите, за характера на конфликтите, за степента, в която конкретните образи и колизии се издигат до голямото и същностното, превръща се в проблем за вътрешната обемност на образите.