

КЪМ СИНТЕТИЧНА ХУДОЖЕСТВЕНА ОРГАНИЗАЦИЯ

АКТУАЛНИ ПРОЦЕСИ В ЛИТЕРАТУРАТА НА РАБОТНИЧЕСКА ТЕМА

Енчо Мутафов

Доста признаци на днешната ни литература на работническа тема показват движение към нов тип художествена организация — движение, обусловено от редица фактори в днешното ни общество. Процесите в литературата на работническа тематика се отличават с чувствителна дискретност. Чрез селската тема подобни процеси се изявиха впечатляващо. Това е важна отлика между двете теми. Тя произтича от интересни механизми на художественото ни развитие. Един вдъхновен преобразовател в литературата на селска тема като Радичков създаде такъв трансформационен момент, който откри нови хоризонти пред темата. Тя варираше с неочаквани богатства, многоцветно и многопосочно в работите на Ивайло Петров, Дико Фучеджиев, Васил Попов, Димитър Вълев, Н. Хайтов, Г. Мишев, Й. Вълчев, Н. Кирилов, Д. Ярмов, Л. Петков. Неточно е да се каже „Радичков създаде този момент“ — Радичков само го изрази. Той бе подготвен от живота, наложен от обществено-политическото ни развитие.

В работническата литература не може да посочим такъв преобразовател. Тя демонстрира процесите си само от време на време, в някои „избухвания“ на отделни творби. У нея не личеше заразителен пример, който остава видима диря у много творци и е благодатен повод за задълбочени анализи на процеса. Всички бяха единодушни, че „Семейството на тъкачите“ и особено „Двама в новия град“ са значителни творби на съвременната ни литература. В основата си много от новите тенденции на работническата тема имат една отправна точка. Романите на Камен Калчев, без да имат функциите на едно тотално-преобразуващо начало, дават много от бъдещите насоки на работническата тема и разкриват своя автор като пионер в тази трудна и съдбовна тема на нашата литература.

Двата романа на Калчев (а може би и „През април“) разкриват интересни гледници за работническата класа, особено нейните противоречия и нейното самочувствие на победила класа. „Двама в новия град“ показва силата на нашето общество: то може да плати скъпо за своите грешки в миналото, но не се връща назад; неговите истински герои не деградираят морално, не изгубват вярата си в комунистическия идеал. Същото може да се каже и за много други сполучливи творби, макар и в различна степен и с различни проблеми. Те дават достатъчно основание да се каже, че промените в литературата на работническа тема имат допир с модерните процеси на световната прогресивна литература.

Показателно е, че тъкмо работническата литература дава и образци на съвременна художествена мисъл. Доскоро бяхме свикнали да гледаме с из-

вестно пренебрежение и с повече пожелания към нея; напоследък тя ни застави да говорим не само с уважение. Нейните успехи не са плод само на таланта на писателя, а са подготвени и отразяват определен обществен-исторически момент на нашето развитие, на морално-политическото състояние на работническата класа.

На някои от процесите на тази тема, на нейното движение към синтетична художествена организация ще спрем вниманието си.

Понятието синтетичност има определен смисъл: съчетаемост, обобщеност. Идеалистическата диалектика на Хегел употребяваше понятието като отражение на завършващ етап на два предходни противоречиви етапа — теза и антитеза. Синтез за нас изразява съчетаване на тенденции, които на даден етап от развитието си се оказват недостатъчни (сами по себе си) за отражение на нещата и се видоизменят, в трансформационен план съчетават нови черти на съвременността чрез образа на класата. Това видоизменение е сложен процес; у него не само отпадат или се приемат елементи, но възприетите и останалите в системата създават нова динамична връзка помежду си, нови съотношения, а това води до интересувания ни нов духовен израз на времето. Създават се опозиционни варианти на един тип отражение — нещо, което винаги е било в основата на литературния процес.

Няколко синтези, които процесите на работническата тема предлагат, ще групираме по следния начин: движение към смеховата култура на нашия народ; изграждане на нов тип изобразителна предметност (най-мъчителният и най-сложният процес на художествената организация в случая) и накрая — нова динамика между повествовател, композиция и стил.

1. КЪМ СМЕХОВАТА КУЛТУРА НА НАШИЯ НАРОД

„Смеховата култура“ ни отвежда към един от термините на Бахтин в анализа на Рабле и на мирогледната основа на ренесансовия човек.¹ Разбира се, понятията не са закотвени в едно време. Те могат да се използват и за друго време, стига да им се влее съдържанието на това друго време. В анализа на националната ни духовност понятието смехова култура може да играе съществена роля. В него може да се отразят дълбоки черти на народността ни психология. В такива случаи понятието ще напусне тесния терен на обикновения хумор; повече или по-малко обобщаващо, то се корени в българската мирогледна основа. Докосва реалистичното ни възприемане на действителността, антидогматичността на характера ни, наивното и скептично подриване на всичко авторитарно в личността, понятието или представата. В исторически план бихме могли да открием интересни процеси на смеховата ни култура, би могло да се посочи как, макар и модифицирана, бунтарската и непоколебима етническа природа на българина се съхранява после през робството. Характерно за това съхранение е вече не демонстративното невъзприемане на всичко чуждо нам, а тънката, почти дискретна ирония, характерният български подбив, пародирането на необикновеното и особено пародирането на авторитарното и гнетящото. Нашият смях, както и нашата артистичност като народ, не е демонстративен, натрапващ се, още по-малко мефистофелски и саркастичен. Това е ироничен, амбивалентен смях, в него се смесват противоречиви явления, в постоянна иронична борба на старото и новото чувствуваме динамиката на развитието.

¹ М. Бахтин, Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса, Худ. л-ра, М., 1965.

Смеховата култура в такъв аспект може да се различава от обикновения смях, от хумора не само защото е по-дълбоко по същност, но защото е по-широко понятие.

Нашата литература отразява богато тази смехова култура, тези характерни отлики на етническата ни същина. Ако у Елин Пелин тя бушува с цялата си първична мощ, то у Йовков намираше други прояви. Вместо в спонтанния и лукав смях на шопите тя се открояваше в оня душевен „пласт“ на неговите герои, който по типичния йовковски начин може всеки миг да „избухне“, да наруши конвенционалната представа на бита и всекидневието. Да ни покаже как времето е угнетило, но не е заличило някои съкровени български черти.

Всичко това считаме за елементи на смехова култура. У Елин Пелин смяхът е в пряка връзка с тази култура, у Йовков — в непряка, като причина може би. (Това разминаване на бита и битието, изтъквано от някои умни изследователи на Йовков, като И. Мешеков, И. Панова, П. Зарев, С. Султанов, е по същество елемент на смехова култура. Разбира се, не е тук мястото да доказваме това.)

Днешната ни литература не е и не може да остане безучастна към тези прояви на художествения ни гений. Тя наследи богата традиция. Както може да се очаква, традицията първоначално се трансформираше в селската тема. На тази основа са особено очевидни разликите между селската и работническата тема. Селската литература разкрива синтезите на живота. Тя почувствува не само традиционните ни добродетели. Ако спреше дотук, щеше да бъде „метафизична“, с патриархален унес в идейните трактовки. Тя разкрива преобразованията на тези добродетели в социалистическите условия на живот. Това отражение е със средствата на нашия смях. Всяко следреволюционно време е изпълнено със смях и ирония към старото; в него има много иронично-амбивалентни тенденции. Тогава светът се прощава, без да го отрича, със своето минало.

Днешната ни селска литература се вдъхнови от тази толкова характерна черта на българския народ — смяха, ироничното обезсилване на една представа от друга. Литературата на работническата тема в ново време бе сравнително чужда на смеховите тенденции на нашата литература.

Една от причините е в неумението на доста наши писатели (а щом са доста, те определят облика на даден художествен модел) да схванат сложната и видоизменяща се работническа душевност.

„Зачисляването към класата“ от селото е дълбоко конфликтен социален феномен. Новият работник съхранява и много от старите си селски навици и жизнени норми, формирани с векове. Революционният характер на класата „изчиства“ съзнанието му от дребнобужоазните пороци и стимулира вековните му добродетели. Сред тези добродетели се запазва, макар и в променен вид, и смеховата култура на българина.

В отражението на духовния лик на класата нашата следвоенна литература не виждаше смеховата култура на българина — „пренесена“ на нова почва, обогатена с нов социално-исторически момент. За селската тема това бе далеч по-лека задача: героят е у дома си, силата на традицията тук е по-силна. В новата среда, работническата, традицията не е така силна или поне не така впечатляващо се изразява. Работническата класа решава задачи, неизвестни досега на друга класа — строителството на социализма. Нейният живот е изпълнен с напрежение, динамика, целенасоченост и непримирими конфликти в борбата за новия живот. Увлечена от това напрежение, литературата на работническа тема не се смее. Нашите писатели са благоговейно настроени спрямо монументалния характер на класата или по-вярно — виждат само монументалното. Грандиозните задачи, които човечеството възложи на ра-

ботническата класа, окрупняват нейния план в художественото творчество. Това е закономерно поне в досегашния етап. Всяко докосване до работника е „вътрешна тръпка“ у твореца, същата тръпка, която изпитваме при разкриване на нещо величествено.

В работническата ни тема съществуваше праволинейност. Както монументалността на отражението е закономерно, така и праволинейността е неизбежна в началния етап на това отражение.

Новите процеси са продължение — преобразование — на това състояние.

Иронията и смехът на Марин Масларски от „Двама в новия град“ ни изглеждаха изолирано явление или просто само за себе си, черта от образа на героя. Днес, проследявайки процесите, виждаме, че този смях е и нещо повече — той е едната страна, началото на общ дискретен процес в литературата на работническата тема. Тук смеховата култура не можеше, както посочихме по-горе, да се отрази „внезапно“, избухливо, така както дойде в литературата на селска тема. Но процесът си е процес и той постепенно наложи редица трансформационни белези в литературата на работническата тема. Те най-добре се изразяват в последните разкази на Коста Странджев от сборниците „Малък Сечко“ и „Белязани мъже“. На тях ще се спра подробно, за да установим според силите си резултатите на този процес.

Преди това ни интересува отговорът на един въпрос — кое причини това движение на литературата към селската тема. Дали социално-психологическите процеси в нашето общество и в частност в класата? Дали вътрешно-развойните насоки на цялостното ни литературно развитие или някакъв пряко адекватен израз на социално-психологически явления?

И едното, и другото.

Литературата на селска тема, макар и да отрази героя у дома му, в корена на традицията, се „засмя“ петнадесетина години след победата на революцията. Трябваше да минат години от първия етап на социализма, да спадне първоначалното напрежение от конфликтите. Ако се изразим по-грубо социологически, селската литература „се засмя“ едва когато бе извършена колективизацията и се почувствуваха нейните благодатни плодове в благосъстоянието и съзнанието на селския труженик. Смехът на литературата бе израз на „отпускане“, освобождаване от голямото напрежение. Може да се каже още — той е художествено самосъзнание за изминат етап и за вярна бъдеща посока. Това самосъзнание е важният елемент в литературния процес.

По-късно поради другата трудова, материална и духовна обстановка същото настъпи и в работническата класа. Затова смехът в литературата на работническа тема според мен е едно от сериозните и особени доказателства на проблема за придобиване на ново класово самосъзнание у работника, за изграждащия се нов социален и психологически облик на класата.¹

Движението към, или по-точно обогатяването на смеховата култура на нацията, има и друго значение за литературния процес. То сближава работническата и селската литература, та в близко бъдеще бихме могли да очакваме затваряне на „веригата“ между двете главни теми на днешната ни литература, едно и типологическо единство между тях. Огрубявайки малко нещата, може да съзем и чрез литературния процес потвърждение на доказани от обществена практика движения от селото към града, заличаване на разликата между

¹ Вж. А.-В. Луначарский. Социалистический реализм (Статьи о советской литературе, стр. 178): „Кога се смее човек? Когато вътрешно е победил, когато е уверен в своята крайна победа“ (разр. м., Е. М.)

селото и града, Лениновото определение „всички трябва да станат работници“¹

Да разгледаме сега разказите на Коста Странджев.

От гледището на смеха те разкриват самочувствието на класата, нейния оптимизъм и колективизъм. Иронично-амбивалентният стил не е „просто стил“: просто стил в литературата няма, той винаги има съдържателен смисъл. Коста Странджев е първият от нашите „работнически“ писатели, които освободиха своите герои от вътрешното напрежение. Напрегнатият жест, мечтата — винаги целенасочени и донейде едностранини са иронично-амбивалентно изменени. По повод на този тип отражение ще припомним твърдението на Луначарски: „Вторият похват, нужен на пролетариата, е стилизиращият похват, в който влизат карикатурата, хиперболата, деформацията.“² Тази деформация може да бъде сатирична и тя ще бъде насочена срещу враговете на революцията и срещу недостатъците на обществото. Тя може да бъде и гротескно-пародийна, амбивалентна и нейните цели ще бъдат новите синтези на живота, показани по особен начин, през призмата на смеха.

В разказите на Странджев не надделяват конфликтите, трудностите на борбата. Не надделява напрежението. Има пълнокръвно усещане на вътрешната свобода в битието на класата. Тук не става въпрос за социално-политическа свобода — това би било закъсняло откритие на писателя. Става въпрос за онази свобода, която е сериозен признак на самочувствие и която притежава само изградената личност или колектив, превзъмнал трудностите, способен да се засмее над себе си и над прекомерното напрежение; тя е възможността да се порадваме с цялото си сърце на това, че живеем, борим се, мечтаем и че животът край нас е „прекрасен и гневен“. Това е донкихотовска черта. Странджев почувствува нови тръпки в самочувствието на класата.

Това прозрение го доведе до смеха, доближи го до типологическите белези на националната ни смехова традиция.

Авторът се усмива на наивността на своите герои. Това е наивността на красивата и вътрешно богата личност. Всеки жест на Малък Сечко, Киро или диспечера — да споменем само тези герои на разказите — е двузначен, амбивалентен. Той е духовен полет и красота, духовен полет в наивността или наивност в духовния полет. Те ни напомнят, без да ги повтарят, онези особняци и мечтатели на българската литература (пък и не само на нея), които животът лесно не може да унизи или уязви, защото срещу него те изправят най-силното оръжие — иронията и самоиронията, великодушното, вътрешното богатство. С особена сила това се проявява и в интересната документална повест на писателя „Храбростта да живееш“.

Малък Сечко иска да направи голямото си откритие и лежи след работа под захвърления и изтощен Зил. Той ще го направи, колко му е работата — амбреажният педал е халтав и скърца, защото няма пружина, и Малък Сечко ще му върже една сиджимка... Може лесно да махнем с ръка — нека героят да си върши шуротините. Но когато разберем, че у него гори любов към машината, че към нея той е привързан току като селянина към полето, че иска да овладее всичките ѝ тънкости и на теория, и на практика, виждаме, че зад наивно-комичните му постъпки стои нещо, на което не може да махнем с ръка. Когато оправя Зила, очите на Малък Сечко са отправени и към прозореца на момичето; после ще дойде един стажант и ще му го отмъкне и тук зад всичките смехории на Малък Сечко — как ще помогне на своето момиче, как ще го утеша

¹ В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 19, стр. 276.

² А. В. Луначарский, цит. съч., стр. 286.

след „измамата“ и „болката“ — изпъква пак голямото му сърце, великодушното му. Зад смеха на наивното му поведение, в същата иронична атмосфера се открива и нещо по-голямо. Когато Киро му разказва своите патила с „ония от Мерцедеса“, които смачкват едно дете, и с някакви дребнобуржоазни егоисти, Малък Сечко бива обладан от висши помисли („стискаше уста и си викаше, че не бива да изоставя тая мисъл, дето го е зайала сега“). Той ще иде на кръстовището, дето минават всички коли и хора, и ще ги сбара тия подлещи и те ще видят тогава...

Малък Сечко ще отиде на кръстовището! Това е находка. Както във всички епизоди, и тук Странджев е пародирал напрежението. Малък Сечко е като изопната струна срещу мръсниците, но в това малко смешно напрежение писателят подхранва преди всичко мисълта за неговата наивна и чиста душа. Кръстовището ще закали героя: там се кръстосват съдби и хора, пътища и мечти. Там той ще стигне до мислите, които са важното обобщение на разказите, на съдбата на всички тези наивни и красиви герои: „Стои на голямото кръстовище Малък Сечко и чака... Стиснал е юмруци в джобовете си и се вдълбочава в най-различни мисли и размисли, които сега човъркат душата му, особено най-главната от тях: каквото и да стане, той ще набара ония подлещи, ще им плати сметката на Киро. И от притеснение и грижи полека-лека дялото му чело се набръчква, защото Малък Сечко сам е стигнал до първата голяма истина в младия си живот; трябва да се научи да живее по мъжки. Трябва! Иначе за какъв дявол се е родил на тоя свят!“... Финалът на този хубав разказ — „Голямото кръстовище“ — внася обогатяващ мотив. Интересен е, че този мотив прилича на всички финални мотиви от новелите на сборника „Таран“. Прилича и на финалните мотиви на много творби за класата. Но тук той, този мотив, идва иронично, амбивалентно „преобърнат“, в една смехова художествена атмосфера, която за миг не се надсмива на героя, а показва богатствата на неговата душа, „снимайки“ героя от сферата на напрежението в един приземен, естествен облик.

При подобно виждане на героя конфликтът се смаява, за да даде път на неща, дошли в резултат на конфликта и напрежението. В няколко разказа ние чувствуваме трудностите на работническото всекидневие. Срещаме се и с подлещи, които могат да убият едно дете, с хора, които робуват на дребнобуржоазни инстинкти, с неразбории в работническото всекидневие, с изтощителния труд и безсънните нощи на диспечера, с битовите несгоди на Малък Сечко, с любовната му мъка и подигравките на монтьорите за неговите изобретения. Но смеховата организация (не фейлетонно-хумористичната) на творбите ни извежда над тях и ни посвещава във вътрешната бодрост, оптимизма и свободата у героите на класата, в класовото им самочувствие на господар и увереността им в красотата на живота.

Впросът е интересен: само в селската и работническата тема ли се открива този процес?

Не. Мисля, че това е всеобщ процес на съвременната ни литература, както е може би във всяка литература на обновението. Същото явление наблюдаваме и в антифашистката тема. Формулата на тази тема — пак поради новия социално-исторически момент — се измени. Създадената непосредно след Девети септември антифашистка литература разкриваше героя у човека. Днес тя разкрива човека у героя. Формулната разлика се дължи и на обновените смехови традиции на нашата култура. В антифашистката тема амбивалентното отношение към нещата се изрази в смешението на героичното с комичното, на „висшата“ представа с „низката“ представа, на висшите помисли с всекидневни битови елементи.¹ Антифашистката тема потърси комунисти-

¹ Може да се каже, че и тук изворът на насоки идва от „Записките“ на Захари Стоянов — тази българска „библия“, тази невероятно „раждаща“ книга на нашата литература.

ческият идеал сред вътрешното богатство и противоречията на човека. Антифашизмът бе разкрит в неговия земен човешки вид, а не като безпогрешен свръхчовек или полубог. С доста свои черти героите на новите антифашистки творби се родят и с героите на Радичков, Вълев, а, както видяхме, и на Странджев. Тази тенденция особено силно се почувствува в средата на шестдесетте години, пак след една дистанция от събитията — главно в разказите на Кольо Георгиев, романите на Васил Акъов, „Софийски разкази“ на Камен Калчев, „Август, август“ на Давид Овадия, „Барутен буквар“ на Йордан Радичков — все високо-идейни художествени творби.

Почти по същото време започна да назрява процес на смехово-амбивалентно изображение и в литературата на работническата тема. Началото му бе поставено от „Двама в новия град“. Иронията, смехът са характерни черти на това произведение. Но те — да се предпазим от прибиързани изводи — нямат характер на интересувашото ни отношение към света. В повествованието отсъствуват паралелните преплетени взаимопародиращи се движения на „високата“ и „ниската“ представа, на големия порив и наивното красиво поведение. Иронията в този роман е едно начало на процеса; тя е завидно качество на емоционалния строй на Марин Масларски. Изобретена е в героично съпротивление срещу ударите на живота, една от причините (макар и не главната) за подвига на героя в съхраняването на идеала, нравствените добродетели и вярата. По-късно със „Софийски разкази“ Калчев встъпи в стихията на смеховата ни култура, но „Двама в новия град“ е само начало на интересувашия ни процес в литературата на работническата тема. Не само защото нямаше още образци, а просто защото съдбата на героя не предполага още такава „донкихотщина“. Масларски като тип не е изживял силата на общественото напрежение.

Друга сериозна крачка в тези насоки направи Дончо Цончев. Неговите всеотдайни геолози и инженери, неговите обикновени хора на класата, надмогнали трудностите на своята професия, се отнасят с подобно иронично отношение към всичко, което неестествено и грозно съществува на този свят, към мъчнотите на живота, към самите себе си. Ако инженерката от „Червените слонове“ изцяло е овладяна от напрежението на своята борба с житейските трудности и със самата себе си, то геологът от „Не ми е студено“ показва признаци на амбивалентно-смехово отношение към света.

Усвояване на този типично народен смях забелязваме и в някои разкази на Радослав Михайлов от „На видело“, на Атанас Мандаджиев от „Отмъщението“ (особено „Изповедта на баш-майстора“).

Синтетичното усвояване на българската смехова култура, нейното изразяване чрез нови социални явления е доказателство за единството на нейните процеси. То показва единството на нашата литература като процес. Едно от гледищата на прогнозирането би тръгнало оттук. То би могло да ни подсказва, както се изтъкна, едно обединяване на двете основни теми на съвременната ни литература.

Този процес има съответствие в световните процеси в литературата. В тях има очевидно и все по-налагащо се обогатяване (или сблъскване) на съвременна чувствителност с традиционна, търсене духа на съвременника в историческия корен на неговото битие. Тези процеси имат, разбира се, различни идеологически интереси, но това е друга тема. Съвременните творби се обогатяват все повече с духа, с изразните средства и сюжетите на легендите, фолклора, митологията. Така е и в американската литература, и в славянските литератури, в някои западноевропейски литератури и може би най-добре в латиноамериканските. Настойчив стана този процес напоследък и в светските литератури. Да не се впускаме в подробности. Искам само да отбележа интересните наблюдения на съветски литературоведи по проблемите на младописме-

ните литератури: „Литературите, идващи от легендите, някак включват в своите естетически концепции и старокнижовни, и фолклорни системи. Реализмът избира бъдещето от дълбините на вековете. Романът подава ръка на сказка и сега границата между тях е почти неразличима. Оттук и широтата и естетическото многообразие на търсенията в сферата на прозата: те се водят в диапазон, обхващащ приказката и притчата, епопеята и историко-социалното изследване, епическата поема и летописа... Майсторството на Чингиз Айтматов се състои в умението да съвмести многохиляден пласт с най-актуална съвременност... „В младото изкуство се съчетават различни епохи и различни типове съзнания... При такъв подход самият принцип на историзъм придобива нова естетическа съдържателност.“ „Литературата вече по-малко се бои от всекидневното, обикновеното. Човекът, какъвто и да е той, влиза в литературата в своя действителен вид... Това, което се появи в „Моя Дагестан“ на Расул Гамзатов — склонността към романтически „блясъци“ (всплески) и тяхното смесване с анекдота, с комичната новела — почти напълно определя маниера на А. Абу-Бакар.“¹

2. УСЛОВНО-СИМВОЛНА ПРЕДМЕТНОСТ

Детайлът е единството на художествената творба с материално-предметната култура на народа. Литературата на работническа тема бе сравнително бедна на детайли. Причините са почти същите, които изложихме преди малко.

Предметният художествен детайл съществува при наличието на наивна хармония на човека със света, с космоса.²

Тази хармония се гради с векове. Със своите бурни обществено-икономически процеси социалистическата революция създава предпоставки за нов тип хармония. Самата хармония не съществува. Работникът не чувства единение със заобикалящата го предметна среда. Предметите на труда и на битата не са негово битие. Той ги обича и живее с тях, защото са му всекидневие, от което не е отчужден икономически, но те още не са „попили“ неговите мечти и мъки, така както полето, дворът и средствата за труд са отколешни наивни символи за битието на селянина.

Творбите на литературата на работническа тема най-често отразяват работника преселник. А зачисляването към класата, лесно е да се схване, предлага един по-различен тип детайл.

Героят не чувства напълно наивно-хармоничното единство с предметната среда и писателят не може да го разкрие. Затова детайлът на тази литература не бе синтетичен. Той служи най-много като „указание“ за средата, за завода, за вида труд, а в лошите произведения той е просто декорация, често помпозна и винаги нефункционална.

Характерен е примерът на „Двама в новия град“. Романът е беден на детайли от материално-предметната култура. Би било пресилено да виним Камен Калчев в липса на чувство за детайл. Достатъчно е да се обърнем към

¹ Вопросы литературы, кн. 9, 1971.

² По въпроса за наивното единство на човека със света и космоса и съответното литературно изображение бихме могли да се позовем на известните анализи, които направи Шилер в книгата си „За наивната и сантименталната поезия“, но не бихме могли да се съгласим с разграничения по време и с доста обобщаващи изводи. (Вж. Фр. Шилер, Собр. соч., ГИХудожественная литература, М., 1957, т. 6.) Интересни частни наблюдения съдържа и теорията на Херберд Рид за хуманистичната и абстрактната форма, като „органичното съзнание“ разкрива наивно хармонично отношение на човека и предметната среда. (Вж. Herberd Read, Art and Industry цит. по: „Sztuka a przemysł“, PWN, Warszawa, 1964, стр. 28.)

„При извора на живота“ — излязла по едно време с „Двама в новия град“. Разликата, не, а контрастът е очевиден: „При извора на живота“ е поетично видение от детския свят, където наивното единство със света е подчертано. Творбата е изпълнена със свежи и органични детайли. Те са битие. В „Двама в новия град“ Калчев за разлика от доста наши писатели не насилваше себе си и нещата: отсъствието на органични предмети (пластични) бе едно особено доказателство за неговата психологическо-социологическа проникателност.

Друг пример. Генчо Стоев притежава може би най-силно чувство за модериран условно-символен детайл. Една съпоставка между „Лош ден“ и „Наричаха го хербицидът“, между първата и последната му творба на работническа тема показва, че в романа детайлът е твърде абстрактен, без това да е беда на писателя. В новелата той е по-функционален. При стремителните обществени процеси на социализма не десетилетията, а и няколко години играят роля за художествените отражения.

И в това отношение литературата на работническа тема има синтетични аспекти. Тя показва несъмнено обогатяване с детайли: новите работи на Генчо Стоев, Радослав Михайлов, Андрей Гуляшки, Тодор Монов, Дончо Кончев, Емил Калчев, Коста Странджев, Атанас Мандаджиев, Герчо Атанасов, Антон Кафезчиев, Банко Банков и други дават материал за анализ.

Става дума, както и в предишния случай, не само за обогатяване пластично на художествената организация, а за по-сложни динамично-композиционни съотношения на предметния детайл с останалите съставки на творбата. Ще напомня един цитат от разказ на Димитър Гулев: „В тишината и полуздрача цехът му се струваше огромен, а тежките лъскави машини изглеждаха като прикленали, полуизправени и легнали животни, уморени и потни след изтощителната дневна работа.“ Хубави детайли несъмнено. Но те не са синтетични, както показва целият текст на разказа. Те са аналитични. Такива детайли не свързват мига-възприятие с другите мигове-възприятия на произведението. Те функционират само в единството си с епизода и се изчерпват вътре в него. Синтетичният детайл не изчерпва функциите си в епизода, неговият миг е „многократен“. Той е композиционно осмислящо ядро. За писател, който цени словото, аналитичният детайл в литературата на двадесети век е излишен лукс. Новата тенденция започва не от двадесети век. Тя бе подготвена много отдавна — още от Стендал (а може би и преди него с назряването на „кинематографични“ сцеления на епизодите и на гледните точки, дало великолепни резултати у автора на „Пармският манастир“) и най-силно подчертана в прозата на Чехов. Виктор Шкловски направи интересен анализ на композиционните съотношения на предметните детайли в един Чехов разказ — „Спать хочется“.¹

Самият Чехов има знаменита реплика по този въпрос: ако в началото на разказа окачиш пушка на стената, до края на разказа тя трябва да гръмне. Това е синтетична функционалност на детайла поради динамичното нееднократно развитие в цялата композиция. Малко по-късно с нови и свежи композиционни функции същата употреба на детайла виждаме у Йовков.

След едно плахо и аналитично боравене с детайла литературата на работническа тема постига и синтетично боравене. Ще разгледаме два примера на композиционна вариантност на един или една система от детайли в новелите „Мидите“ на Кафезчиев и „Случаят Ставрев“ на Гуляшки. В тях добре се вижда как този тип оспорва предходния (аналитичния) и как това дава отражение не само във формалната област, но по диалектичката им връзка и в тематичната област.

¹ В. Шкловский, Повести о прозе, т. 22, Художественная л-ра, М., 1967.

Антон Кафезчиев смело, бих казал новаторски (в едно произведение, което е далеч над равнището на неговата книга „Апасионата на свечеряване“), е използвал трикратно вариране на един мотив и неговото обогатяване — все определен. Мотивът е свързан с професионалната и мисловната дейност на инженера-геолог. Това е мотивът за мидите. В началото на новелата той е символ на потиснато, угнетено самочувствие; геологът на морския бряг на почивка (вариантът с детския спомен); после обратният смисъл — повишеното самочувствие (мотивът за мидите в контекста на професионалните размисли за земните ери и пластове); накрая — мотивът на победата и дръзновението (търсеният мидест пласт в рудника е открит въпреки неверието на други ръководители). Само заради това ли е написана новелата? Ако беше така, последният епизод изчерпва темата. Новелата щеше да бъде едно от многото произведения на съвременна тема, в които дръзновението на социалистическия човек побеждава в трудностите. С новото сюжетно и композиционно решение тази тема прозвучава в общочовешкия мотив за вечното обновление на земята, на диалектиката на смъртта и раждането. С единно действие и вездесъщ повествовател този материал не можеше да се организира поне в този вид: детски спомен — плажът на морето, — далечният рудник, всички мотиви, пронизани от една обща тема, от единно развитие.

Случаят Ставрев разкрива важен обществен механизъм: социално-икономическия скок и болките в последица на резкия преход. За да разкрие диалектическото противоречие, авторът си е послужил с интересно композиране на детайлите. Новелата започва със съня на генералния директор Ставрев, пред края в нов вариант идва пак съновидение. И в двата случая това е кошмарен сън: героят е преследван от пушеците на комбината, причинили нездравата атмосфера на материално и икономически успяващия град; първият сън е последван от прецизно композиционно съотношение на детайлите: завода, нарастващ към града — града, нарастващ към завода с новите си работнически квартали — „ничието пространство“ — пушеците — слънцето. Ще цитирам един по-дълъг, характерен пасаж:

„Излезеше ли източният вятър, а той надуваше почти всяка заран, духавицата погваше пушеците, те се устремяваха като многоглави змейове на запад и най-напред врхлитаха върху новия градски квартал. До преди няколко години разстоянието между химическите заводи и градските окрайнини надхвърляше три километра. Пушилката рядко стигаше до сградите и дворовете, беше слаба и се усещаше повече като миризма. Но напоследък градът се разшири на изток с няколко жилищни комплекса, а и заводите се разшириха на запад — въпреки запрещенията и протестите на градския съвет — с няколко нови корпуса, та сега мястото, което отделяше Източния квартал от химкомбината, беше толкова, че ако куче се появяше пред жилищните комплекси, откъм западния вход на заводите щяха непременно да го забележат. Тази „ничия“ земя беше около седем-осемстотин разкрача, пушилките я прехвърляха за минутка, две, за да скочат като ламп върху новия квартал.“

Цитираното е като тънък социологически „трактат“ в предметни символи: съотношението между индустрията и хората (града) преди и после, тяхното неизменно приближаване, конфликта им след внезапно съюзяване. Символните описания се преплитат с описания на състоянието на героя — пак символно: чрез старовремските влакове и пушеци в съня, чрез отпадналите движения на Ставрев. Следва хубаво предметно сравнение: „То (слънцето) светеше без блясък между двата комина на асфалтовия цех, беше обвито с черни пушеци и приличаше на много възпалено око, налято с кръв.“ Този мотив прозвучава зловещо. Авторът не изпуска неговата сила и проследява възприятието му в съзнанието на директора: „Но и да насочеше вниманието си към него, щеше

да подигне снизходително рамене: какво искате вие? Слънце над индустриален град — червеникаво и опушено, каквото е навсякъде по света, където се издигат много фабрични комини! Той наблягаше върху сериозната дума „индустриален“, защото тя определя положението... И после: „Сега слънцето му напомняше уморената светлина на ония жалки файтонджийски фенери. Тъмните камари облаци, дето прииждаха откъм комбината като апокалиптични реки, излезли от коритата си, вече не бяха за него „неизбежни спътници“ на голямата химия, а предвестници на тъжен размисъл, които никога и в ничия душа не са дохождали за добро.“ Това възприятие съвсем очевидно е продължение както на символно-предметния смисъл на съня, така и на пушеците.

В първата част на новелата всичко изглежда страшно, дори трагично. Но смисълът ѝ не е такъв или по-вярно: не е само такъв. Авторът акцентува потиснатите състояния на героя, обществената обстановка, но те, тези състояния, не са всичко. Заводите и пространствената символика имат и други значения, които после се доразгръщат. Комбинатът е променил социалния статут на града, изменил е и психологията на хората, символизирано е едно ново движение на човека към завода и на завода към човека. (Досега литературата ни показваше само първото движение.) Това двупосочно движение обогатява и материално, и духовно човека, то е същността на нашето съвремие; то ни носи и болки, неизбежни.

Вклинил във варираща предметна символика личния и обществения мотив, писателят разказва историята на комбината и съдбата на директора, неговата комунистическа всеотдайност и увлеченията му, неговата вина и беда.

Ценното в новелата е това, че писателят не се зае да морализаторствува, опасявайки се от сложните обществени проблеми, и да тълкува своята социална предметна символика, а разчита на интелигентността на своите читатели.

3. ПОВЕСТВОВАТЕЛ, КОМПОЗИЦИЯ И СТИЛ

В трансформационните процеси на епичното повествователят е една от крайгълните художествени категории: според нейното участие в творбата до голяма степен може да се разкрие типът художествена структура.

Аналитичният повествовател¹ се оказва неподходящ за възприятията на нашия съвременник. Динамично-синтетичните композиционни съотношения преобразиха неговите функции. Повествователят се свързва в по-сложни съотношения с останалите елементи. Вместо да описва, писателят днес показва; вместо да проследява с абстрактния си речник душевни състояния, предпочита да разгръща самата драма сюжетно-символно. Вместо да налага личността си в категорията повествовател, писателят проектира днес повече от всякога субективните вкусове и позиция в съотношенията на художествените елементи, както се казва, в тъканта на творбата. Авторът търси онази художествена организация, при която жестът, репликата и детайлът не са приоритет на отделния епизод: те са условно-символни елементи, чиято многозначност надхвърля епизода и „кореспондира“ по сложен начин с всички или с повечето елементи и равнина на творбата. На това вече се спряхм. Искам сега да изтъкна основната му придобивка — частта и цялото измениха съотношението си, частта вече не е така „единична“ (относително,

¹ Тези мисли, разбира се, имат стойност само при необходимата теоретическа разлика между повествовател и автор — един проблем, на който напоследък се обръща сериозно внимание.

разбира се) и подчинена. Аналитичният писател се наслаждаваше много на отделната част, на мига, на епизода; при синтетичния писател мигът (епизодът) „изразяват“ цялото, фокусират го в микроструктура, т. е. „изразяват се“ с него, не му се подчиняват.¹

В една подробна статия за творчеството на Генчо Стоев² се опитам да анализирам неговите синтетични изразни средства. Сега ще използвам някои от тамошните наблюдения за сегашната тема.

Романът „Лош ден“ е изграден върху паралелен монтаж — едно от композиционните средства, което масово вдъхновява като че ли и снобските спекулации, и позата, и същевременно едно от най-обогатяващите изразни средства, стига да попадне в ръцете на творец, а не на бездарник.

Монтажът на „Лош ден“ е изграден новаторски. При него не личат бележите на онова (банализирано вече) ретроспективно-асоциативно начало: при статичен герой на принципа на психомонтажа да се „навързват“ спомени, асоциации, преоценки, анализи, въображаеми неща. В този роман всичко е действие, динамика и драма. В такива случаи монтажът може да се удаде само на върховно драматизирани и сплетени мотиви. Отделя се малко място на баналната последователност и причинност на събитията. Композицията и фабулата са се разминали чувствително. Съвсем разнородни действия и състояния композиционно си съдействуват и влияят. В началото на даден отрязък (глава или друга композиционна единица) Г. Стоев подсказва някакъв афект лаконично и стегнато и спира дотук. Афектът е превъзходна база за проява на аналитичния повествовател и избира друг изразен път. Афектът се последва от действия или размисли, които (от какъвто и характер да са) се намират под силното влияние на този афект. Получава се силна конфронтация на разнородни елементи, които композиционно, обединени от обща идея, се съчетават. Загатнал достатъчно афекта, изопнал ни в очакване, авторът пресова всички последвали епизоди (до разрешаване на афекта). Последвалите епизоди стават знак не само за себе си, но и за афекта, за друго състояние и настрояние; те добиват условно символен смисъл, излизат от сферата на един миг, на едно време и се съюзяват в по-сложна и по-динамична връзка с друго време; изгубват подчинителната (хипотактичната) си връзка спрямо цялото и стават негов „фокус“.

Стремителното разиграване на конфликта в романа започва с изчезването на Мичоната. В осма и девета глава напрежението у Чико се изостря много. В началото е сигнализирано лаконично, сякаш мимоходом: „Няма ли я там... в девическото? — пита Чико и някакъв страх, много стар, забравен и отново оживял, преминава по него като лек земертърс.“ За Чико Мичоната е чист и непоковрен приятел. Във върха на действията той разбира, че тя е подмамена от циника Флори. У него всичко се обтяга — размисълът за собствената нерадостна съдба, за потискащата атмосфера в града, ненавистта към карриеристи и подлеци, наивните съждения за ред неща в живота, спомените му... Не се говори за пресоващия афект, а той е навсякъде. Едва в края на девета глава разбираме защо Чико е толкова афектиран. Това не е ревност. То е болка за човека, любов към човека, чистия и неопетнения човек, който е капиталът на нашето общество. Разбираме този афект от първата среща между Чико и Мичона. Ако този епизод дойде веднага след началния сигнал на

¹ Ред наблюдения в интересувания ни аспект се съдържат в статията на В. В. Кожинев „Сюжет, фабула, композиция“ в Теория литературы, Наука, М., 1964; Искра Панова, Майстори на разказа (откъса за Йовков и обобщенията за модерната литература); Проблеми художественной формы социалистического реализма, Наука, М., 1971 (особено студията на Н. Драгомирецкая, С. Г. Бочаров и Н. Гей).

² Пламък, кн. 19, 1970.

афекта, злобата и напрежението у Чико сякаш да получат банално обяснение, мигът щеше да натежи сам за себе си, нямаше да получи това сложно композиционно пресоване на ред постъпки и настроения. Целият диалог между Флори и Мичона преминава под знака на сигнализираното Чиково напрежение. Диалогът се прекъсва от размислите и реакциите на Чико, от неговите тягостни състояния. Сякаш преди да дойде до читателя, диалогът е минал през Чико — или обратното — е пресован от Чиковите състояния. Епизодът е фактически един диалог между Чико и диалога на Флори и Мичона.

На същия принцип са изградени например и епизодите с посрещането на певицата — с очакването ѝ нещата да не се повтарят все така тягостно, лениво и еднообразно. Паралелните повторения (един лирически похват) на едни и същи прилагателни, на цели езикови конструкции са доказателство тъкмо на този начален сигнал-преса на последвалите епизоди; те изразяват страха от повторно уязвяване.

„Той погледна още веднъж малката, тъжна, пренебрегната станчка, чистото, тъжно, пренебрегнато легло, слабото крехко момиче — жена със сребърни коси, чиито устни трепереха, чиято овална матова брадичка също трепереше, чиито раменца също се готвеха да треперят, и заслиза надолу.“

Пресоващият афект е в основата на композиционните сцепления. От само себе си се разбира, че не само афектът пресова, но и той самият на принципа на обратната връзка (особено интересно действащ в художественото творчество) бива пресован и видоизменен. Това е съществено положение в поетиката на Генчо Стоев. То се проявява както в отделни епизоди и образи, така и при разкриване отношението на един герой спрямо друг. Така е изграден например Гачевски, който се явява само два пъти в романа.

В аналитичната творба би бил петостепенен герой. В синтетичната художествена организация може да бъде първостепенен.

Уилям Фолкнер си позволи да вмъкне само няколко пъти в романа „Селцето“ главния герой Флем Сноупс. Това не попречи образът да бъде основна движеща сила. В „През чумавото“ — един шедьовър на късият разказ — Йовков само веднъж споменава главния си герой Величко, но от последната сцена в черквата между Тиха и Величко се разбира, че всичко предходно е било само функция и подготовка на тази сцена, обобщение на човешката любов и състрадание.

Нещо подобно се чувства и в романа на Генчо Стоев, ако спазим мащабите, както се казва в такива случаи. Гачевски се появява само в началото (в размисъл и видения) и сетне в най-голямото напрежение, в един разговор с журналиста Ремс. Така е композиран образът му, че целият роман сякаш минава под негов знак. Гачевски е една от движещите сили на конфликтите. Той и Чико изобщо не се срещат, не се познават, но мисля, че романът е написан заради техния конфликт. Конфликт между един пробуден активен дух на млад съвременник и един всеотдаен в миналото и деградиран днес комунист.

От взаимоотношенията между работниците се градира само конкретното напрежение, вътрешният афект на героите. По-широкият — идеологическият — конфликт на романа произтича от всичките взаимоотношения. Никак не е случайно, че тъкмо когато Чико с нарастваща тревога търси Мичона, Ремс, този обаятелен образ на непримирим комунист, със сходна тревога и напрежение търси причините за несгодите в града, за многото конфликти, за пречките в нашето развитие. Чико пресича циничния патос на Флори; Ремс поставя своите трудни въпроси на Гачевски. Генчо Стоев прекъсва едната кулминация и ни пренася в другата. Конкретната кулминация се трансформира в идеологическата. Вместо петостепенен образ Гачевски се оказва първостепенен. Той е едно пресоващо начало в интересувания ни композиционен сми-

съл. Диалогът на Гачевски и Ремс се свързва с всичките епизоди, без двамата герои да участвуват в тях.

Разгледаният принцип ни връща и убеждава в конфронтацията на разнородни елементи по вътрешна логика в творбата. Ще го срещнем демонстриран по същия начин в изобразителните средства, в метафората, метонимията — използването на частта вместо цялото; в лаконичното, необходимото и достатъчното слово; във взаимодействието на конкретното и абстрактното (така характерно за този белетрист); в противоречието между формалния смисъл на изречението и неговата информация (между граматическия и логическия акцент) и др. Може да направим извода. Конфронтацията на разнородни елементи по композиционна, не по сюжетна логика, използването на пресоващия афект, създаването на условно-символни значения на епизода, героите, образите и др. е основен организиращ белег на прозата на Генчо Стоев. Това е негов стил, синтетичен стил — нещо многократно (и витиевато) посочвано, но рядко анализирано.

Показателен е случаят и с новелата на Дончо Цончев „Червените слонове“. Тя е един интересен момент в процесите на литературата на работническа тема. Нейните композиционни решения са трансформационни в процеса. Те влизат в спор с други композиционни решения, изградени на основата на сходен житейски материал. Този спор завършва с трактовка, в доста отношения обратна на опонираната. „Оспорените“ произведения са „По протоара“ на Милчо Радев и „Гневно пътуване“ на Дико Фучеджиев.

Трите произведения разработват тема, съществена за нашата литература: готовността на младия специалист да се отзове на повика на живота. И трите творби защитават героичното начало в нашето съвремие, но Дончо Цончев избира свое композиционно решение: неговата формула е обратна. В първия случай авторите разработват формулата: големи трудности изживяват тези млади хора, но затова са герои. Във втория случай формулата е: инженерката е героичен характер, затова изживява много трудности в живота. В първия случай героизмът е следствие-утешение, във втория — предпоставка. По-вънлюващо пък и по-реалистично е второто решение. Затова мисля, че Дончо Цончев успя да създаде в малка новела тип — многозначен, събирателен образ.

*

Съв своите синтетични аспекти съвременната литература на работническа тема оспорва доскоро снизходителните мнения и посочва, че в нея се извършват интересни процеси. Тя създаде върхове на съвременната ни проза. Тази литература не само преодолява изоставането си от живота. Тя споделя основните процеси на българската и световната литература. Нейните процеси се подготвят повече от десетина години от първокласни писатели. Не трябва ли да говорим за завършен етап в литературата на работническа тема?