

ХОРИЗОНТИТЕ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ОБРАЗ

М. Б. Храпченко (Москва)

1

Художественият образ е едно от най-важните вътрешни начала в изкуството — начала активни, динамични. Различните страни на образното усвояване на света са разгледани подробно в нашия печат. Публикувани са немалко книги, статии, отнасящи се и до теорията на художествения образ. Но странно нещо — за разлика от динамичния характер на самия образ неговото съвременно теоретическо осмисляне се намира в състояние на доста устойчива вътрешна инертност. Понякога, след като човек прочете отделни трудове, посветени на теорията на образното творчество, започва да му се струва, че тук всичко или почти всичко е вече изяснено, изследвано и трябва само да бъде почтително усвоено от „потребителите“ на теоретичните изследвания.

Едва ли е нужно да се доказва обстоятелствено, че нещата далеч не стоят така. Пък и това противоречи на живия процес на развитието на теорията. Представите за изчерпаност на проблема се дължат до голяма степен на следната причина — че нови идеи в тази област се появяват сравнително рядко. Разсъжденията на много автори най-често упорито се повтарят едни други, образувайки някакъв затворен кръг. Синодикът от „безпогрешни“ истини, който се е утвърдил в теорията на художествения образ, съвсем не стимулира действителното обобщение на творческата практика и затруднява сериозно придвижването на изследователската мисъл напред.

Според мен теорията на художествения образ в значителната си част е „заседнала“ в постановките, разработени от Хегел преди сто и петдесет години. Ако подходим трезво-аналитично към съвкупността от най-разпространените сега възгледи за образното творчество и ги съпоставим с естетическите възгледи на Хегел, такъв извод съвсем няма да ни се стори парадоксален. Без съмнение редица идеи на Хегел относно образното усвояване на света запазват положителното си значение и в наши дни. Обаче съвсем не можем да отречем и факта, че много неща в неговата естетическа система са изгубили живия интерес, непосредствената си стойност. Теорията на Хегел за образното творчество не е в състояние да обясни един твърде широк кръг явления в световното изкуство, особено развойните процеси на художествената култура от XIX и XX в. И в това няма нищо чудно. Освен всичко друго тези процеси не са били и не са могли да бъдат обект на теоретическо осмисляне от страна на немския философ.

Кои положения от естетическата система на Хегел се оказаха най-популярни у нас и намериха отражение в естетиката по-специално от следвоенния период? Добре е известно, че немският философ вижда в изкуството една от степените на въплъщение на абсолютната идея, на световния разум (по-малко важна обаче,

отколкото философията), възплъщение, при което тази идея се разкрива не в своето логическо развитие, не в диалектиката на понятията, силогизмите, а в непосредственото ѝ съзерцание, във вид на художествен образ, в жива, сетивна форма. Според Хегел образът представлява единство от общото и конкретното, единичното. Съгласно неговото учение „изкуството произлиза от самата абсолютна идея“, „негова цел е сетивното изображение на абсолютното“.¹ Оттук следва, че „съдържание на изкуството е идеята, а неговата форма — сетивното, образното възплъщение. Задача на изкуството е опосредстването на тези две страни, съединяването им в свободно, примирено цяло“².

Хегел подчертава, че художественото произведение „трябва да представя съдържанието не в неговата всеобщност, взета като такава, а трябва да индивидуализира тази всеобщност, да ѝ придаде сетивно единичен характер. Ако художественото произведение не се поражда от този принцип, а подчертава всеобщността с оглед да даде абстрактно поучение, то неговият образен и сетивен елемент се оказва само външно, излишно украшение, а художественото произведение е нещо разпаднало се в самото себе си — формата и съдържанието в него не произлизат едно от друго. Сетивно единичното и духовно всеобщото стават външни едно към друго.“³

Без да засягаме сега другите положения на Хегеловата естетическа теория, когато разглеждаме разсъжденията му за природата на изкуството, за особеностите на художествения образ, лесно можем да забележим органическата близост, сходството между тях и идеите, които споделят много наши естетици. „Диалектическата взаимовръзка на общото и отделното в обективната действителност — пишат В. Разумни и А. Баженова в статията си „Художественият образ“ — е реална предпоставка за разкриване в художественообразна форма същността на жизнените процеси и явления. Научното мислене отделя в понятия, закони и т. н. това общо, съществуващо реално само в отделното. За разлика от учения художникът предава общото не по пътя на абстракциите, а в конкретно-сетивната форма на единичното явление.“ Авторите отбелязват при това, че след като вземе от живота отделни черти на героя, „художникът не просто ги пренася в своето произведение, а ги доосмисля, синтезира в цялостен, жизненоорганичен образ“⁴. Същевременно авторите на статията смятат за несъмнено, че „художественият образ запазва по правило формата на единичния предмет или явление“⁵.

Становището, че художественият образ представлява единство между общото и единичното, получи в нашата естетика твърде широко признание. Това твърди много категорично например А. Дрьомов. Той пише: „Художественият образ като форма на опосредствувано мислене е единство между общото и единичното.“⁶ Но тъй като съотношението между общото и единичното се разкрива в различни явления в живота, в логическото мислене, то спецификата на тяхното единство в изкуството според автора се заключава в особения характер на техните връзки, които обаче така си и остават недоизяснени.

Мисълта за единичното като съществено свойство на художествения образ подчертава и С. Петров. „Всеки художествен образ застава пред нас в облика на единичното, било това образ на човек, на животно, предмет, природно явление и т. н. В този смисъл който и да е персонаж в произведението, проявявайки се като

¹ Георг Вилхелм Фридрих Гегел. Естетика в 4-х томах. Т. 1. Искусство. М., 1968, с. 75.

² Пак там.

³ Пак там, с. 57.

⁴ В. А. Разумный и А. А. Баженова. Художественный образ. — В: Вопросы марксистско-ленинской эстетики. М., 1956, с. 146—147 (курс. м., М. Х.).

⁵ Пак там, с. 143.

⁶ А. Н. Дрьомов. О художественном образе. М., 1956, с. 17.

човек, имайки индивидуален външен облик, ще носи у себе си и общото, присъщо на хората изобщо.⁷

Не представлява някаква особена трудност да приведем и немалко други мнения, сходни с току-що цитираните. Струва ми се обаче, че това не е необходимо. Широкото разпространение на такъв род възгледи, също както и генетичната им връзка с положенията у Хегел, е достатъчно очевидно. Но какво от това, какво лошо има тук? — могат да попитат някои читатели. Първо, големият брой привърженици на истината, ако тя действително е истина — е нейно достойнство, а не недостатък. Второ, марксистката естетика изобщо не се отказва от крупните завоевания на естетиката от миналото. И после, възгледите на Хегел се възприемат от нашите естетици не в тяхната непосредствена цялост, а в преработен вид.

В такива размисли, разбира се, има свой резон, но само донякъде. Той се отнася преди всичко до това, че естетическите възгледи на Хегел стават достойнство на нашата естетика в своя трансформиран облик: общото е освободено от своето религиозно съдържание, то придобива своя истинска основа в явленията на реалната действителност, с това именно се премахва разрывът между общото и конкретното. Може би в това „приземяване“ на общото, в сближаването му с отделното, конкретното, в утвърждаването на реалното като благодатна почва за изкуството се крие източникът на популярността на трансформираната Хегелова теория на художествения образ? Дали не благодарение на това може да се обясни и нейното продължително и силно влияние?

Но каквито и да са обстоятелствата, способстващи за процъфтяването на разглежданата теория и колкото и значителен да е нейният „авторитет“ в миналото и настоящето, не могат да не се видят сериозните ѝ недостатъци. Те се състоят в това, че при съприкосновението си с важни явления на изкуството тази теория се оказва неспособна да разкрие техните специфични, много съществени качества. Извън сферата на нейното „действие“ се оказват цели области на художествената култура. Наистина как могат да се различат единичното и общото в архитектурата, в какво се проявяват те тук и по какъв начин става тяхното сливане? Едното и другото, взети както отделно, така и в тясното съчетание помежду им, не са успели да ги открият в архитектурата независимо от шателните търсения; тези явления приличат на невидимките, за които твърдят, че съществуват, но същевременно за тях не се знае нищо определено.

Аналогично положение се получава и тогава, когато се насочим към симфоничната музика. Невъзможността да разграничим единичното и общото и тук изпква доста отчетливо. Тези категории по отношение на музиката не могат да се признаят за реални, значителни, позволяващи по-добре да се разбере същността, спецификата на образното творчество в този род изкуство.

Оттук, разбира се, съвсем не следва, че архитектурата и музиката се намират извън образното усвояване на действителността. Различните похвати и форми на обобщаване на живота, на духовния свят на човека са присъщи на всякакъв род изкуство. Обаче принципите на сливането на единичното и общото съвсем не са задължителни за много пътища и способности за художествено обобщение.

Очевидно е, че за тези принципи не може да се говори най-вече относно такива сфери на изкуството, за които *изображението* на процесите от действителността не е тяхна специфична особеност. Архитектурата, музиката, преди всичко инструменталната, също както и приложните изкуства принадлежат именно към такива области на художествената култура. Музиката се отличава с *изразяване* на чувства, емоции, вътрешния живот на хората. Архитектурният образ е нераз-

⁷ С. М. Петров. Реализм. М., 1964, с. 122.

ривно свързан с възплъщението на красотата, хармонията, симетрията, чието осмисляне отразява духовните стремежи на човека през различните периоди от време.

Но положението за единство между общото и единичното в художествения образ не намира потвърждение не само в произведенията на посочените по-горе изкуства, но и в различни области на литературно-художественото творчество, примери от което често се използват от поддръжниците на разглежданата теория. Писателите — класици и романтици, всяко направление по своему — клонят към възплъщението на свършеното, на идеала. И докато класиците оценяват идеалното като норма, а нормата се представя като идеално, то социалните романтици рисуват често героите си като възплъщението на онези могъщи сили, призвани да разрушат нормите, които сковават развитието на творческите способности и възможности на човечеството. На свой ред романтиците с метафизическа нагласа се стремят да проникнат в сферата на иреалното, свръхсетивното, да го изразят.

В художествените образи на класиците и романтиците и по-специално на романтиците от метафизическото направление е доста трудно поне донякъде отчетливо да се характеризира феноменът, който естетичите наричат единично в образа. Трудно е да се направи това, ако не разгледаме всеки персонаж, вкл. и персонажите с фантастичен, иреален облик, като единично явление и ги оценим единствено според това, че те се проявяват в художественото произведение отделно, самостоятелно. Останало изолирано, и общото се превръща в нещо твърде мъгляво, разлато, превръща се в явление от извънестетически характер.

2

Неясното понятие за единичното и чрез него за общото, приложено към различни области на художественото творчество, към изкуството като цяло, никак не пречи да се признае несъмненият факт, че художествените обобщения, които се съдържат вкл. и в произведенията на класиците, романтиците, притежават свое ясно изразено творческо своеобразие. Особенният облик на художествените обобщения далеч не може да се смесва с единичното като естетическо явление. Те изобщо не са тъждествени начала. Докато единичното характеризира гносеологическото отношение на изкуството към действителността, процесът на творчеството е според Хегел универсално начало, своеобразието на художествените обобщения — у всеки голям майстор „лично“, оригинално, разкрива качествата на творческата индивидуалност, чертите на вътрешната структура на художествените произведения.

Абстрахирайки се от неясните и нещо повече — илюзорни критерии и мерки, съществуващи в редица трудове по естетика, трябва ясно да кажем, че единичното в художествения образ не представлява универсална категория. За възплъщението му в произведенията на литературата и изкуството може да се говори тогава, когато художникът използва конкретен жизнен материал, разкрива в конкретни явления, в живи човешки характери типически свойства. Най-изразителен пример в това отношение са живописният и скулптурният портрет, документално-художествената литература. Същевременно индивидуалното своеобразие е присъщо на всички значителни художествени образи, вкл. и на тези, които се създават извън целеустремената ориентация към анализ на отделни конкретни явления от живота като основа на творческите обобщения.

Но тъй като в реалистичното творчество винаги в една или друга степен е налице позоваване върху истински събития и факти, върху конкретни процеси от действителността, то може би единството между общото и единичното представлява характерна черта поне на най-важните видове *реалистично* изкуство! Обаче при подробно разглеждане на въпроса се оказва, че това не отговаря на

истината. Реализмът включва, да речем, такива сфери на изкуството като фантастиката, гротеската. Но може ли плодотворно да се приложи тук схемата за общото и единичното? Мисля, че не.

Във фантастическата повест на Гогол „Нос“, както е известно, събитията се развиват около изчезналия нос на колежкия асесор Ковальов, тази част от лицето, превърнала се в страшно импозантен статски съветник. Би било смешно, ако някой, да речем, млад изследовател би започнал съобразно с посочената схема да анализира единичните и общите качества на Носа като персонаж. Изследователят би достигнал съмнителни резултати и ако разгледа в същия аспект действащите лица от повестта „Машина на времето“ от Х. Уелс, неговите елои и морлоки. И съвсем неутешителни биха се оказали изводите, които той би трябвало да направи, ако оперира с формулата за единството на общото и единичното при анализа, да речем, на „Война със саламандрите“ на К. Чапек. Можем да се позовем и на много други факти от аналогичен или подобен характер, които решително противоречат на посочената теория.

Сериозните съмнения в универсалността на единичното като свойство на явленията на изкуството никак не разколебават основното положение, че художниците-реалисти се опират в творчеството си върху анализ на процесите на живота, които те схващат широко и обемно.

Същността на въпроса се заключава в това, че самото реалистическо изкуство познава много, съвсем различни пътища за художествено обобщение на явленията от действителността. Има немалко талантливи писатели, художници, които при създаването на художествени образи — често значителни и ярки — изхождат непосредствено от описанието на реалните събития, на живота на реалните хора. Незаличими примери на този способ на обобщение показва по-специално изображението в литературата и изкуството на героите от гражданската и Великата отечествена война.

За другите художници реалният жизнен материал, прототиповете са отправна точка за широки художествени обобщения. Съвременното много крупни художници създават произведения, като се опират не на отделни явления от живота и върху прототипове, а върху своя многостранен жизнен опит, и се доверяват на своето силно и проникателно въображение. Те постъпват като смели конструктори и експериментатори. Резултат от техния творчески труд са често художествени образи с огромна сила.

На въпроса на една от своите кореспондентки, кой му е послужил за прототип на Андрей Болконски, Толстой отговаря: „Андрей Болконски — той е никой, както и всяко лице на романист, а не писател на личности или мемоари. Бих се срамувал да ме печатат, ако целият ми труд се състоеше в това да опиша портрет, да разузная, да запомня.“⁸

Когато става дума за единичното и общото в художествените образи, чието създаване до голяма степен се дължи на творческата фантазия на автора, се изпуска пред вид следното доста важно обстоятелство: единичното със своите безброй много белези, особености не може да бъде възпроизведено в художественото произведение поради неговите неизчерпаеми „белези“, качества. Всяка имитация на единичното в този случай ще бъде фалшива, антихудожествена. Превръщането на единичното в някаква разновидност на общото разрушава самата база на сакраменталната формула. Едно е да се изобрази единичното явление като изходно начало на творческото обобщение. Тук единичното в своята динамична връзка с характерното изпъква не като форма, а като съдържание на художествения образ. И нещо съвсем друго е преобразуването на единичното във форма. Именно в такъв вид то често се и разглежда от много естетици. Но

⁸ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Т. 61, с. 80.

единичното като форма—това е своего рода подпоручик Кижe, явление, „лишено от фигура“. Нещо се смята за съществуващо, изпълняващо определена функция, докато това нещо е чисто и просто само видимост, самоизмама на теоретическата мисъл. Както вече се посочи, и общото в този случай губи своята естетическа определеност.

В естетическата система на Хегел, която той е разработвал усилено през 20-те години на миналия век, през последния период от живота си — Хегел умира в 1831 г., — голямо значение имат мислите на философа за епическото творчество и за отношенията на изкуството и обикновения живот. В главата, в която е изложена романтическата форма на изкуството, Хегел отбелязва как редица художници обръшат поглед към ежедневната действителност. „Така например у Шекспир — пише той — наред с изображението на възвишени области и много важни сфери срещаме изображение на най-незначителни и второстепенни явления, защото при него действията на персонажите достигат до жизненни връзки, раздробяват се и се разсейват, като преминават в кръга на случайностите, където всичко има своето значение.“⁹

Според Хегел архитектурата, скулптурата, музиката никак не са подходящи да възплътят в художествени произведения ежедневно, но затова пък в литературата обикновеният домашен живот, моралът на днешния ден нерядко се изобразяват в своите обикновени еснафски перипетии. „От французите особено Дидро настоява за естественост и подражание на живота. У немците по подобен път (но в по-висок смисъл) вървят на младини Гьоте и Шилер. Вътре в тази жива естественост на изображението и своеобразие на изобразяваното те търсят по-дълбоко съдържание и основни, интересни конфликти.“¹⁰ Същевременно такива художници като Коцебу и Ифланд „описват ежедневиия живот на своето време в неговите прозаични връзки, показвайки недостатъчен усет към истинска поезия“¹¹.

Хегел се отнася с нескриван скептицизъм към нахлуването на обикновения живот в „голямата литература“ и отбелязва, че то нерядко се съчетава с пряко снизяване на поезията до натурализъм и филистерски морал. Същевременно според Хегел огромното въздействие на ежедневно върху литературата и изкуството съвсем не е случайно явление, той го свързва с все по-нарастващото господство на прозаичното в социалното и индивидуалното битие на хората.

Немският философ е бил прав в това отношение, че новата историческа епоха — XIX в. — носи със себе си стремително нарастване на меркантилизма, на комерческите отношения, които релефно се открояват в цялото устройство на обществения живот, в неговото духовно съдържание. Оттук Хегел прави извода: „... Нашето време по своето общо състояние е неблагоприятно за изкуството.“¹² Обаче този извод — при цялото си относително значение — се оказва, както това потвърди по-нататъшното развитие на изкуството, едностранчив. Оценката на Хегел за ролята на ежедневно, на околната действителност за художественото творчество в много отношения не отговаря на истината, на реалните факти от историята на художествената култура.

Съгласно концепцията на немския философ в историята се наблюдават епохи на героическо състояние на света и периоди на прозаическо битие. Героичните епохи притежават тази особеност, че личността, героичният характер в своите стремежи, постъпки изразяват общите принципи на правото, обичая, законността, присъщи на обществото, в което живеят. Съществено е и нещо

⁹ Георг Вилхелм Фридрих Гегелъ. Естетика в 4-х тома. Т. 2, с. 306.

¹⁰ Пак там, с. 308.

¹¹ Пак там.

¹² Пак там. Т. 1, с. 17.

друго. „В героичното състояние на обществото субектът, оставайки в непосредствена връзка с цялата сфера на своята воля, своите действия и постъпки, изцяло отговаря за всички последствия от своите действия.“¹³ Те са продиктувани от нормите и идеалите на социалната среда.

На прозаичните епохи е присъщ разнотой между личността и обществото, подчинено положение на човешката индивидуалност. Личността в своето частно битие не се вдъхновява от големи цели, тя не се стреми да поеме върху себе си отговорността за извършващото се в света. Решаващо значение в тези епохи имат широко развитите държавни форми на живот. Най-ярък пример на героично състояние на света Хегел смята гръцкото общество. Прозаичното състояние на света според немския философ най-отчетливо се разкрива в съвременния му исторически период.

Хегел подчертава: в героичните епохи се развива, процъфтява високо епическо изкуство, преди всичко епопеята. Прозаичните епохи се характеризират с общо значително снижаване равнището на художественото творчество. От тази гледна точка немският философ разглежда и романа на новото време, който той нарича „съвременна *буржоазна* епопея“¹⁴. „Тук — пише Хегел, — от една страна, отново изпъкват с цялата си пълнота богатите и разнообразни интереси, състояния, характери, жизнени условия, широкият фон на цялостния свят, а също епическото изображение на събитията. Но тук отсъства *изначалното* поетическо състояние на света, от който израства истинският епос. Романът в съвременен смисъл предполага вече *прозаически* устроена действителност, върху почвата на която той в своя кръг отново завоюва за поезията, доколкото това е възможно при такава предпоставка, нейните загубени права — както от гледна точка на жизнеността на събитията, така и от гледна точка на индивидите и техните съдби. Ето защо една от най-обикновените и подходящи за романа колизии — това е конфликтът между поезията на сърцето и противостоящата ѝ проза на житейските отношения, а също и случайността на външните обстоятелства.“¹⁵ За Хегел съвременният му роман не е истинско епическо творчество, не е звено в настъпателното развитие на голямото изкуство, по-точно той характеризира неговия упадък.

Немският философ гледа доста песимистично на бъдещето на изкуството. Струва му се, че то е изчерпало своите сили и възможности във възплъщението на абсолютното. „Нито Омир, Софокъл и т. н., нито Данте, Ариосто или Шекспир — пише Хегел — не могат да се появят в наше време. Онова, което така значително беше възпято, което така свободно беше изказано — е изказано докрай; всичко това са материали, способи за тяхното съзерцание и разбиране, които са изпети докрай.“¹⁶ Същността на това изказване на немския философ се заключава не само в обстоятелството, че не могат да се появят отново такива неповторими творчески индивидуалности като Данте, Ариосто, Шекспир, но и в решителното утвърждаване на мисълта, че е невъзможно да се родят в настоящето и бъдещето нови, действително крупни, велики художници на словото. И това е била една дълбоко драматична жертва на изтъкнатия философ и естетик пред някои неверни идеи на неговата система.

¹³ Георг Вилхелм Фридрих Гегел. Естетика в 4-х томах. Т. 1, с. 196.

¹⁴ Пак там. Т. 3, с. 474 (курс. м., М. Х.).

¹⁵ Пак там. Т. 2, с. 474—475.

¹⁶ Пак там, с. 319.

Две години преди смъртта на Хегел Балзак напечатал своя исторически роман „Шуаните“, който не направил силно впечатление на читателската публика. Но на това съчинение е било съдено да стане отправна точка на голяма серия романи и повести, състояща се от няколко десетки произведения, които осветляват нашироко различни страни от живота на съвременното общество, серия, на която Балзак дава общото заглавие „Човешка комедия“. Романите и повестите на Балзак са важно звено в развитието на голямото епическо изкуство на новата епоха, започнала в края на XVIII и XIX в. Ярък израз това изкуство получава в произведенията на Дикенс, Гогол, Толстой и други видни майстори на XIX в., а след това на XX в. Песимистичните прогнози на Хегел относно бъдещето на изкуството за щастие не се оправдават. Времето, което той нарича епоха на прозаическо състояние на света, епоха, неблагоприятна за изкуството, създава велики майстори, забележителни художествени творби, вкл. и в епическите жанрове.

Едностраничността на Хегеловата оценка на времето се заключава по-специално в това, че немският философ му приписва някои общи качества, като изпуска от вниманието си противоборстващите тенденции. Несъмнено прозаизмът на живота, на човешките стремежи и действия налагат своя силен отпечатък върху епохата, но вътре в обществото веднага се появява съпротива на тези господстващи начала, протест срещу тях. Това обществено настроение се проявява релефно в литературата и изкуството. Романът на XIX в. в своите най-добри образци не само не създава буржоазната епопея, но въпреки мнението на Хегел по своята същност е антибуржоазен — и това е важно да се подчертае, — антибуржоазен в този дълбок смисъл — в него е показано, че буржоазните принципи и норми на живот не се приемат и се осъждат.

Очевидно е, че епическото творчество на XIX в. се различава съществено от епоса на други исторически периоди, по-специално от епоса в античния свят. Същевременно е несъмнено, че то представлява най-значителното явление в историята на световното изкуство, което разкрива нови черти в художественото усвояване на света. Това явление е нееднородно, в него намират израз различни начала. И това е напълно естествено, като се имат пред вид сложността, многообразните процеси на социалната действителност в тази епоха. Многообразието и сложността на живота пораждат и други — отличаващи се от епическите — похвати на нейното образно претворяване и обобщение.

Нямам намерение тук дори отчасти широко да разглеждам новите качества на литературата от XIX в. В рамките на настоящата работа това е и невъзможно.¹⁷ Обаче ми се иска да се спра на някои забележителни особености на художествения анализ и синтез в реалистическата литература през този период — от гледна точка на същественото обогатяване на нейния творчески арсенал, което ми се струва много важно не само за историческото, но и за теоретическото осмисляне на естетическото усвояване на света, за разбиране спецификата на художествения образ, на неговите функции.

При оценяването на крупните епически творби нерядко се отбелязва ролята на важното историческо събитие, залегнало в основата на едно или друго произведение, или — при липса на такова събитие — се подчертава решаващото значение на художествената концепция на автора. Реално (в творческата практика) често се наблюдава съчетаване на едното с другото. На пръв поглед в структурата на „Човешка комедия“ от Балзак събитията с исторически харак-

¹⁷ Относно характеристиката на развитието на способите и формите на реалистическото обобщение в литературата виж моята книга „Художественное творчество, действительность, человек“, гл. 2. М., 1978.

тер не играят никаква съществена роля. Но такъв род впечатления трябва да се признаят за повърхностни. „Човешка комедия“ като цяло е много тясно свързана с най-големите събития на епохата — със смяната на начина на живот, с дълбоки изменения в социалните, човешките отношения, промени в духовния облик на хората.

Творческият замисъл на епопеята на Балзак е обусловен от пламенния стремеж да се разберат тези промени, и то не в техния частен израз, а в най-разнообразните им прояви, във всеобщото им значение. Глобалният замисъл на „Човешка комедия“ изпква ясно в нейното вътрешно разчленение. Епопеята включва сцени от частния, провинциалния, от парижкия живот, сцени от военния, политическия, селския живот, философски и аналитични етюди. Писателят изследва внимателно различните страни на социалното и частното битие на хората, психологията на действащите лица с различно обществено положение, движещите тенденции на времето. Хегел подчертава мисълта, че епопеята включва в себе си „духа на епохата, духа на нацията“¹⁸. И тази вярна мисъл се отнася изцяло до „Човешка комедия“.

Очевидно е, че в мащабно образното разкриване на действителността, направено в романите и повестите на Балзак, важна роля играе също творческата концепция за света, оформила се до известна степен у писателя още в началния период на работата му над „Човешка комедия“. Бурните и дълбоко противоречиви процеси на своя съвременен живот Балзак разглежда не като трудно поддаващ се на разбиране хаос, а като съвкупност от сложни явления, спелението и изменението на които е обусловено от определени закони, които оказват влияние върху формирането на характерите, постъпките, стремежите на хората.

Придавайки голямо значение на анализа на човешките страсти, писателят внимателно изучава тяхното скрито течение и откритите буйни прояви, техните неочаквани преплитания и резки зигзаги в тясна връзка с конкретните обстоятелства на социалното битие на неговите герои. Фактът, че в широкото движение на живота се разкриват неговите вътрешни закони, според Балзак изобщо не изключва съществената роля на случая в съдбата на отделните хора, не пречи на това, че той може и трябва да стане звено в сюжетната постройка на литературното произведение. „Случаят — пише Балзак — е най-великият романист на света; за да бъдем плодотворни, трябва да го изучаваме.“¹⁹

Забележителна черта в художествения свят на Балзак е ясно показаната в неговите произведения ориентация към социално-типологическите обобщения, които са част от широката епическа картина на действителността. Тези творчески амбиции на писателя са намерили израз естествено най-вече в създаването на психологически наситени образи-типове, които имат своя обществена, жизнена, битова определеност. Вследствие на това, че в тях се разкриват дълбоки начала от живота, на Балзаковите образи е присъща голяма вътрешна обемност, която обуславя техния интензивен живот извън границите на тяхната епоха.

Ориентирането към социалната, епическата типология у Балзак не се ограничава с обрисовката на типическите черти на отделни действащи лица. Тя отчетливо се отразява също и в това, че в неговите произведения нерядко определена социална среда, в която живее героят или навлиза в нея, се изобразява като своеобразен спектър от психологически родствено действащи лица, призвани да покажат особеностите на тази среда. Да си спомним в тази връзка навлезането на провинциалиста Люсиен Шардон в света на продажната парижка преса, изразително нарисуваните фигури на журналистите, които обучават

¹⁸ Георг В. Ф. Гегелъ. Естетика в 4-х тома. Т. 3, с. 431.

¹⁹ Оноре Бальзак. Собр. соч. в 24-х тома. Т. 1. М., 1960, с. 26.

Люсиен в умението да прави кариера. Епически картини от аналогичен характер се срещат доста често в произведенията на Балзак.

Тази тенденция намира и по-широк израз. Понякога писателят се стреми изведнъж да очертае облика на цял социален слой, като изобразява обширна галерия от действащи лица, принадлежащи към него и характеризиращи неговите особености. Такива са например „Чиновници“, „Селяни“ — романи, в които влечението към социално-епическата типология се е отразило особено силно.

В предисловието към „Човешка комедия“ Балзак пише: „Не само хората, но и най-главните събития се отливат в типични образи.“²⁰ Писателят отбелязва тук не само обстоятелствата, в които действуват героите на неговите произведения, колкото онова ново явление в литературата, когато най-значителните явления в живота стават съдържание на художествения образ. Може да се предполага, че думите на писателя се отнасят и за неговите собствени художествени обобщения на най-важните социално-психологически процеси на епохата, на крупните промени, станали в действителността.

Социалната, епико-реалистическата типология е представена в литературата на XIX в. в различни, нерядко много своеобразни разновидности. Тя е разкрита много изразително в „Мъртви души“ и „Тарас Булба“ на Гогол. Стремжът да се разкрият определящите начала на живота, да се запечатат характерите-типове в техния релефно открит външен и вътрешен облик, е безспорно най-важното качество на Гоголевата поема. Както и да се оценява определението на жанра на „Мъртви души“ от техния автор, несъмнен ни се струва стремжът на писателя в самото наименование „поема“ да подчертае мащабността на епическия замисъл на произведението. Добре е известно, че този замисъл включва осветляването не само на битието на мъртвите, инертни души, но и психологията, действията на активните живи души. При тази вътрешна разчлененост, която, както можем да съдим, е била присъща на замисъла на поемата, нейният първи том още от самото начало е бил създаден като цялостно произведение, отличаващо се със своя оригинална художествена концепция.

Докато в „Човешка комедия“ чертите на новата епоха се изобразяват посредством избухването на бурни конфликти, остри стълкновения, в накала на страстите, в „Мъртви души“ нейните характерни свойства се разкриват посредством обрисовката на дребнавостта, нищожеството, бездуховността на ежедневно съществуване на героите, техния меркантилизъм и вътрешно скудоумие. Докато у Балзак историята на човешките съдби се свързва с описанието на човешките драми, потреси, катастрофи, то у Гогол изображението на дребнавото битие на героите, както и комерческата предприемчивост е пронизано от хумор, прерастващ в сатира. Към тях се присъединява чувството на трагизъм, предизвикано от явленията на духовното обедняване на човека, угасването у него на всички истински човешки качества. Съвършено естествено ни се струва, че дълбокото вътрешно съпротивление на духа на времето се изразява не само като критическо, обвено с драматизъм изображение на явленията от действителността, но и като сатирико-хумористическо осветление на прозаизма на живота, на меркантилизма, хищничеството. В този смисъл е несъмнена известната творческа близост между Гогол, от една страна, и Дикенс, Текери, Флобер — от друга.

Художественият опит на най-големите писатели от XIX в., вкл. и на Гогол, показва, че „усвояването“ от тяхна страна на обикновения живот не само не пречи за зараждането на широко епическо творчество, но често е негова основа.

²⁰ Оноре Балзак. Собр. соч. в 24-х томах. Т. 1, с. 35—36.

Изучаването на „Мъртви души“ в контекста на европейската, световната литература позволява да се види пълната необоснованост на изказваното понякога в наши дни мнение, според което „Мъртви души“ било романтично произведение, своего рода социална утопия. Дълбоките връзки на поемата с действителността са толкова очевидни, нейната роля и значение в общото движение на руската и световната реалистична литература са толкова ясни, че всякакви опити да се тълкуват, да се оценят „Мъртви души“ извън и независимо от тези връзки се оказват съвършено безплодни. Не можем да признаем за справедливо мнението за Гоголевата поема като явление на сатирическият епос и не можем да направим това, тъй като художествената структура на „Мъртви души“ е твърде сложна. Без да говорим за това, че хуморът и сатирата далеч не са тъждествени начала, съвсем неправомерно е да се игнорира извънредно важната роля на лирическата стихия за поемата, също както и трагедийните начала, изразени в нея.

Своеобразието на епико-драматическата типология на „Мъртви души“ е тясно свързано с онзи народно-национален критерий в осветляването на жизнените явления, който ясно изпъква в поемата. За разлика от Балзак, който малко вярва в народната мъдрост и е дал в „Селяни“ един, общо взето, непривлекателен образ на селските обитатели, Гогол високо цени историческата роля на народа като съзидател и пазител на националните духовни качества независимо от днешното му бедствено положение. Вярата в човека, в народа, в неговото бъдеще предпрещи онзи широк поглед, който даде възможност на художника да покаже дребнавите, егостични характери не само като явление, породено от определена социална среда, и не само като важна особеност на неговата епоха, но и като феномен, възникващ през различни исторически периоди. Този широк поглед позволи на писателя да отрази необикновено релефно пошлостта на пошлия човек.

Епическата мащабност на образите в „Мъртви души“ е тясно свързана също така с хумористическата им заостреност, с онова своеобразно окрупняване на основните им черти, което с поразително майсторство създава Гогол с цел да покаже своите герои пред очите на целия народ. Неведнъж е отбелязвано, че авторът на „Мъртви души“ е успял, както това рядко се е удавало на друг крупен художник, да създаде толкова изразителни образи-типове, които се превърнаха в нарицателни имена за качества на хората. Общочовешкото съдържание на Гоголевите образи се разкрива постепенно, макар то достатъчно ясно да се е осъзнавало от самия писател.

По-другояче, отколкото в „Мъртви души“ е разгърнато епическото в „Тарас Булба“. Тук епическото повествование до известна степен наподобява изобразяването на събитията в класическата епопея, разкрива известна близост с него. Тази близост се изразява преди всичко в това, че в „Тарас Булба“, както и в класическата епопея е изобразено единството между главните герои и народа, неразделна част от който са те и чиито мисли и стремежи изразяват. Сходни черти се разкриват и във възсъздаването на героиката, която представлява вътрешният динамичен център на „Тарас Булба“. Независимо от това Гоголевата епопея притежава свои дълбоко оригинални качества. Нейното вътрешно напрежение е обусловено от патоса на националното и социалното освобождение, от патоса на свободата, от широкото „разпръскване“ на народната душа. В епопеята по забележителен начин е изразено презрението към користта, себелюбието, меркантилизма.

„Тарас Булба“ органически обединява качества на историческата поевест и на героическата епопея. Историко-реалистичното повествование, предаващо неповторимия колорит, духа на епохата, начина на живот в миналото,

се слива с патетико-епическото изображение на големите дела на героите в произведението, остро драматичните конфликти, трагическите колизии.

Историческата епопея представлява известен паралел на „Мъртви души“, но паралел с друг творчески коефициент. Художествената окрупненост на дребните характери в известна степен може да се съпостави с истинската сила и вътрешния смисъл на характерите в „Тарас Булба“ и същевременно рязко се различава от нея. Похватите при обрисовката на действащите лица в тези произведения са различни. В едното от тях е отразен стремежът към света на вещите, показана е егоистичната затвореност и обособеност от света, в другото са отразени важни исторически събития, активното съпричастие в тях от страна на героите в епопеята, откритите им и щедри души, себеотрицанието им. Трагизмът на историческата епопея също никак не прилича на трагизма на поемата-роман.

Сама по себе си типологическата, стиловата нееднородност на „Мъртви души“ и „Тарас Булба“ характеризира не само широтата на епическите начала в творчеството на Гогол, но и силата на новаторските търсения на писателя в различни направления, неговите творчески завоевания, обогатили епическото изкуство на новото време.

Достиженията на типологическото течение в литературата на XIX в. бяха значително увеличени от Салтиков-Шчедрин. Наред с обрисовката на сатирическите типове с голяма социално-психологическа наситеност в такива произведения като „Губернски разкази“, „Господа Головлёвы“, „Убежище Монрепо“, „Пошехонската старина“, писателят е създал немалко обемни *събирателни* образи с ясно изразена нарицателна функция. Към тях принадлежат глуповци, пошехонци, господа ташкентците, помпадурите и помпадуршите, господа Молчалиновци, реакционерите и др.

Шчедрин използва широко такъв похват на художествено обобщение, при който повествованието се изгражда не чрез изобразяване на отделните герои, а чрез разкриване общите особености, присъщи на едни или други явления от социалната действителност. Различните повествователни епизоди, сцени разкриват тези общи особености. Редица събирателни образи са обрисувани именно по този начин.

Същевременно събирателният образ у Шчедрин нерядко включва изображението на група отделни персонажи, в облика на които се изтъкват известни черти на „общност“, на „обединение“. Но този образ твърде често не е само резултат от обрисовката на различни лица, но е и изходна величина, в началото широко обрисован от писателя социален тип, който впоследствие е показан в много свои подразделения и разновидности. При наименованието на събирателния образ Шчедрин използва характерни явления на времето („господа ташкентци“ — са чиновници, ползващи се с неограничена власт и различни привилегии по време на службата си в периферията на царска Русия), исторически аналогии („помпадур и помпадурши“) или литературни типове, създадени от други писатели („господа Молчалиновци“). Вътрешното съдържание на такива нарицателни образи е неизмеримо по-широко от първоначалния творчески импулс.

В повествователния цикъл „Господа ташкентци“ Салтиков-Шчедрин пише: „Ташкентци е събирателно наименование.

Онези, които мислят, че това са само хора, желаещи да се възползват от безтопанствени пари в Ташкент, жестоко се лъжат.“ Като характеризира по-нататък чертите на събирателния образ на „господа ташкентците“, писателят отбелязва: „... Всеки, който, без да се стеснява, захвърля своя ближен като неодушевен предмет, който вижда в него само материал, с който може да удовлетворява всевъзможните си лудешки мании, е ташкентец. Човек, който разсъждава, че вселената не е нищо друго, а безтопанствено пространство, съще-

ествуващо само заради това — да може той да го плюва от всички страни, е ташкентец. . .“ Освен обикновената жестокост, просташина и цинизъм „ташкентството“ — както то се разкрива в по-нататъшното повествование — е и алчно, безсрамно лично устройство, използване на властта, на силата за користни цели, то е и войнстващ консерватизъм.

Събирателният образ има отделни страни и равнища. Типът нерядко се разделя на своеобразни видове, а след това и на отделни разновидности. Така сред „господа ташкентците“ писателят смята за необходимо да изобрази „ташкентца, който цивилизова in partibus,* ташкентца, който действа във вътрешността; ташкентец, който разработва държавната собственост (на прост език крадец на държавна собственост); ташкентец, който развива частната собственост (на прост език крадец); промишлен ташкентец, ташкентец, който създава външна размирица, ташкентец, който създава вътрешна размирица и така нататък почти до безкрайност“.

Някои теоретици считат, че събирателните типове, подобни на Шчедриновите, в същност не са образи, тъй като са лишени от онази сетивна конкретност, която уж е неизменно присъща на действащите лица на литературно-художествените произведения. Но, както вече се отбеляза, доста трудно е например да се размишлява за сетивна конкретност на персонажите, в които авторът на произведението е вложил черти на свръхсетивно, иреално. И въпреки това тези персонажи обикновено не се изключват от сферата на образното творчество. Ето защо аргументът, изграден върху отричане на сетивната конкретност, не може да се признае за доказателствен. По отношение на някои други събирателни образи, като например колективния герой, се изказва мисълта, че те като художествени обобщения се създават не от самия автор, а са резултат от „творчеството“ на изследователите.

Като оставим засега настрана въпроса за събирателните образи, равнозначни на колективния герой, трябва да отбележим, че Шчедриновите събирателни образи-типове израстват органически от неговите художествени замисли, плод са на неговите творчески търсения и напрегнат труд. „Дискриминацията“ на събирателните образи без съмнение е свързана с това, че те не се „вместват“ в разпространените определения за художествения образ като съществена особеност на изкуството. Но очевидно е, че не изкуството е задължено да се подчинява на всякакъв род дефиниции, а теоретическите категории трябва да изхождат от реалните факти, които, както се знае, са нещо упорито.

В творчеството на Шчедрин е застъпена ярко реалистическата гротеска. За да може да разкрие дълбоко характерните черти на живота, за да може релефно да ги възплъти, писателят смело прибегва до такова рязко разместване и преобразяване на реалните особености и качества на действащите лица, което показва главно, същественото в техните действия, във връзките им с околния свят. Особено изразително е представена реалистическата гротеска на Шчедрин в „История на един град“, в обрисовката на такива персонажи например като Брудастий — „Органчик“, Угрюм-Бурчеев. Но тя е намерила забележителен израз и в други произведения на писателя.

Трябва да отбележим, че реалистическата гротеска е съществувала в литературата дълго преди Шчедрин. Да си припомним например „Гаргантюа и Пантагрюел“ на Рабле. Същевременно Шчедрин е изиграл немалка роля за утвърждаването на реалистическата гротеска като похват за художествено обобщение. В края на XIX и през XX в. реалистическата гротеска достига значително развитие.

* В чужди краища (лат.)

Това, разбира се, не означава, че писателите от това време са подражавали на Шchedрин. Те вървят по свои пътища, но опитът на автора на „Историята на един град“ има важно значение за тях. Намирайки приложение в различни жанрове, реалистическата гротеска има успешни постижения и в социалистическата литература, преди всичко в произведенията на Маяковски, Еренбург, Брехт.

Характерна черта на реалистическото изкуство на Шchedрин е иносказанието, оня похват на изображение на жизнените явления, при който повествованието съдържа в себе си сякаш различни слоеве, различен смисъл: първият от тях е пряк, повърхностен, а вторият — по-дълбок, завоалиран, той съществено се различава от първия. Иносказанието се манифестира най-силно в приказките, които Шchedрин пише в един значително дълъг период от своята литературна дейност. От гледна точка на образното разкриване на действителността иносказанието, притчата в реалистическото изкуство е много обемен жанр. В нашата епоха то се използва от много художници.

Приказките на Шchedрин са близки до нарицателните образи на писателя и наред с това са самостоятелно, оригинално явление в творчеството на художника. В тях са разкрити ясно, от една страна, социално-типологическите обобщения с тяхната отчетлива вътрешна диференциация („Повест за това, как един мужик изхрани двама генерали“, „Орел-меценат“ и др.), а след това социално-психологическата нарицателна характеристика на героите на произведението („Премъдрият пискар“, „Карасът-идеалист“, „Самоотверженият заек“). Някои от персонажите на приказките прерастват в образи-символи („Коняга“, „Карасът-идеалист“, „Премъдрият пискар“). Това прерастване е в определена степен закономерно за типологическото течение. Да си спомним в тази връзка Гоголевата птица-тройка, която символизира Русия. Образите-символи са своего рода кулминация в творчеството на художници, до известна степен близки един до друг и същевременно много различни помежду си.

4

Един от най-забележителните раздели не само в развитието на епическото изкуство на XIX в., но и в цялата история на световната литература е творчеството на Л. Н. Толстой. Авторът на „Война и мир“ откри и приложи оригинални принципи на епическо повествование, в центъра на което се намират непрекъснатите изменения на живота, промените във вътрешния свят на човека, в неговото духовно и нравствено развитие. За разлика от писателите, които са привлечени от социалната типология, Толстой става основоположник на епико-психологическото течение в изкуството на новото време.

Известно е, че източници на новаторските търсения и творческите открития на великия художник се намират в дълбоките социални промени, промени в общественото съзнание, които стават в Русия, в европейските страни през втората половина на XIX в. Това явление има световно значение. През този период все по-ясно се очертават антихуманните свойства на буржоазния строй, на собственическото общество, все по-отчетливо и по-остро започва да се чувства възможността за освобождение на човека, на народа от цивилизовано-варварските принципи и норми на това общество.

Творчеството на Толстой е пронизано от идеите за възраждането на човека и човечеството, пропито е от пламения стремеж да се преоценят много установени вече връзки между хората, да се създадат истински човешки отношения. Писателят изхожда от това, че животът, неговите изисквания не само откриват перспективата по-иначе, отколкото преди, да се погледне на съществуващите социални, духовни ценности, но са и решаващ критерий на отношение към тях.

Вниманието на художника е привлечено от многообразните връзки на човека, неговото духовно „аз“ и действителността, които получават толкова ярко въздействие в мощния размах на Толстовото епическо творчество.

Най-важната му особеност — стремежът на писателя да подложи на художествен анализ и синтез околния свят в неговите разнообразни прояви и същевременно да покаже вътрешното противоречиво единство на различните форми на живот, на човешка дейност. Описанието на крупните исторически събития, процесите на социалната действителност в произведенията на Толстой се съчетават много тясно със задълбоченото разкриване на вътрешния живот на хората. Насочвайки се към обрисовката на значителни исторически, обществени явления, писателят ги характеризира преди всичко от *човешка* гледна точка, като показва как ги възприемаат хората с различно социално положение и духовно устройство. От друга страна, Толстой неизменно осветлява въздействието на „външните“ събития върху протичането на психологическите процеси, душевния строй на хората, нравствените търсения на действащите лица в неговите произведения. Взаимопроникването на „външното“ и вътрешното в Толстовото повествование не е еднозначно; то приема различен облик, но същевременно представява негово постоянно начало.

Реалната сложност, противоречивостта на вътрешния живот на човека, каквато я намираме в изображението на Толстой, е наречена от Чернишевски проникателно „диалектика на душата“. Критикът отбелязва същественото значение на вътрешния монолог в разкриването на духовния облик, на характера на героите. Наблюденията на Чернишевски се отнасят предимно до творчеството на писателя от началния период. По-късно вътрешният монолог в произведенията на Толстой придобива много по-голяма обемност и дълбочина, става един от действените способи на епико-психологическото повествование. Често вътрешният монолог е даден у него като поток на съзнанието — стихийно развитие на вътрешната реч, която предава протичането на мислите, на преживяванията, на настроенията, откликването на събитията, оценките на героя за самия него, своите емоции, оценката му за околните хора и т. н.

Понятието „диалектика на душата“ характеризира разкриването на вътрешния живот на хората от Толстой. Обаче свойствата на сложната, противоречива връзка на явленията изпъкват изразително и в осветляването от страна на художника на онзи мир, в който живее човекът, реализирането на динамиката на процесите от действителността, на сплитането и стълкновението на различни *жизнени* потоци, привличали постоянно вниманието на писателя. Тези качества са показани изразително и в изображението на човешките характери, разглеждани като цяло.

Използвайки принципа на повествователното съпоставяне на действащите лица в произведението, Толстой нерядко разкрива степената на съпричастност, влечението на героя към доброто или злото, степента на неговата човечност, душевна широта или ограниченост. Интересна в този смисъл е например обрисовката на семейство Ростови, на отделни негови членове. Писателят подчертава съществената разлика между отзивчивата към хората, към тяхната скръб, Наташа и жестокия, ограничен Николай, готов да използва много сурови мерки само и само да запази скъпия му установен порядък на нещата. Още по-резки различия откриваме при съпоставянето на семейство Ростови с Курагини, съпоставяне, което естествено се налага в хода на развитието на сюжета във „Война и мир“.

Мярата за човечност е един от много важните принципи в характеристиката на Толстовите герои. Писателят винаги отбелязва в действащите лица дори най-малката частичка, понякога дори искрица човечност, ако тя съществува у тях. И същевременно той решително осъжда и развенчава безчовечното на

много свои герои — нека си спомним разказа за Наполеон, за чиновническите особи, за властниците във „Възкресение“.

Толстой разработва оригинален похват за „непряко“ изображение на явленията от живота. В разказа „Севастопол през август 1855 г.“ писателят показва военните действия през призмата на възприемането им от двама братя — офицерите Козелцови, силно различаващи се един от друг по своя жизнен опит и душевна нагласа. Във „Война и мир“, както и в други произведения от по-късно време този принцип намира широко развитие. Той се използва както при описанието на важни събития, така и в повествователната характеристика на действащите лица.

Така например прегледът на руските войски преди Аустерлицкото сражение е описан от „позицията“ на Николай Ростов — участник в този преглед. Смоленск преди нахлуването на Наполеоновите войски, непрестанно нарастващата заплаха за града са изобразени посредством възприятието на Алпатич — управител на имението на стария Болконски, и т. н.

Различните страни от характера на Пиер Безухов, на неговия душевен облик се разкриват не само в описанието на отделни негови постъпки и обстоятелствата, в които попада, но и благодарение на това, че авторът рисува как възприемат неговата личност много герои на романа — хора от висшия свят, приятели, врагове, Наташа Ростова, Каратаев и др. Ана Каренина също е изобразена в различни ракурси — през призмата на Кити Шчербацка, Константин Левин, Каренин, Вронски, светската среда и т. н. Същият принцип в различна степен е използван и при изображението на редица други действащи лица.

Характерна черта на Толстоевото повествование е тази, че редица негови епизоди са обагрени в тона на емоционалното състояние, присъщо на действащото лице в един или друг период от време. Изразителен е примерът на описание на околната среда, след като Константин Левин се обяснява в любов на Кити: „Кочияшите очевидно знаеха всичко. Те с щастливи лица заобиколиха Левин, спорейки помежду си и предлагайки услугите си. . . Лакеят на Шчербацки навярно всичко знаеше. . . Той не само знаеше всичко, но той очевидно ликуваше и правеше усилия да скрие радостта си.“

Изображението на събитията и героите през призмата на възприемането им от различни действащи лица, както и екстраполацията на душевното състояние на персонажите върху околната среда, съществено обогатява художествения образ, разширява неговите познавателни и експресивни възможности. Героят е представен не само сам по себе си, не само в неговите преки отношения с отделните действащи лица, но и в по-изтънчени, нерядко трудно уловими, обективирани от художника духовни връзки и отлики от другите хора.

С характеризирания тук похват на повествование е тясно свързано многофокусното, стереоскопично изображение на явленията от живота. То се заключава в това, че едно и също явление, събитие се осветлява от различни позиции. Така Бородинското сражение е описано от гледна точка на Пиер Безухов, който неочаквано се оказва в центъра на военните сътолнения. Героят вижда сражението отвътре, възприема го дълбоко емоционално. Но то се разгръща пред него в своето локално протичане. По-другояче са разкрити „позициите“ на Кутузов и Наполеон, които разглеждат Бородинската битка от военнотрагическа гледна точка и оценяват нейния ход всеки по своему. Към това се присъединява и оценката на сражението от страна на Волцоген и неговия доклад пред Кутузов. Преди Бородинската битка изказват мнението си за бъдещото сражение Андрей Болконски, Бенигсен, Кутузов и Наполеон. Освен че разкрива „позициите“ на героите, авторът на „Война и мир“ развива и своя гледна точка за това историческо събитие. В крайна сметка се получава това, което с пълно основание можем да наречем стереоскопическа обрисовка на жизнените явления. Сливането на

обективното и субективното образува тук ново качество, разкрива многоизмерността на околния свят.

Подобно на Балзак Толстой не ограничава художествения образ с разкриване на човешките характери. „Работа на изкуството е — пише той — да открива фокуси и да ги излага нагледно. Тези фокуси според старото разпределение са характерите на хората, но тези фокуси могат да бъдат характери на сцени, на народи, на природата. . .“²¹

В произведенията на самия Толстой има немалко сцени, които имат свое вътрешно единство, особен колорит, който обуславя тяхното значение и функция като самостоятелни художествени образи. Такива са например сцената на лова у Ростови, разказът за пристигането на Александър I в Москва, описанието на Москва преди нахлуването на Наполеоновите войски и други — във „Война и мир“; картината на сенокоса, прибирането на реколтата, описанието на конните надбягвания, описанието на дворянските избори — в „Ана Каренина“ и т. н. Образът на жизненото явление е много интересен с това, че съставна негова част се оказват (макар и невинаги) едни или други герои от произведението и дори тяхната съвкупност, но това съвсем не нарушава целостта на образното разкриване на събитията.

Излизането на Толстой извън границите на образа-персонаж прави напълно естествена появата в неговите произведения на колективния герой. Доста често писателят рисува съвкупност от отделни лица, понякога безименни, обединени от общо настроение, от характера на своите действия, от отношението си към събитията. Такъв род единство изпъква релефно например при описанието на голямата група войници и офицери от батареята на Раевски по време на Бородинското сражение. Тази група, нейната непоколебима самоотверженост, нейният героизъм са съпоставени ясно в повествованието с фигурата на Пиер Безухов — удивителния, странен аристократ. А и самият Безухов по-късно се сравнява с хората, които среща в батареята на Раевски: „О, колко е ужасен страхът и колко позорно му се поддадох! А те. . . те през цялото време, докрая бяха твърди и спокойни. . .“ — помисли си той.“

По-другояче е обрисуван обликът на голяма група хора, на които е присъщо подобно положение в живота и подобно отношение към него във „Възкресение“, когато се описва пътуването на Нехлюдов до село Паново. Вниманието му е привлечено от ужасната мизерия и бедността на селяните и същевременно търпеливото им примиряване със съдбата. Нахвърляйки с немного шрихи фигурите на отделни лица от селската среда, писателят подчертава нейните общи черти, нейните беди и страдания, рисува изразително колективния герой, неговото социално и психологическо състояние. И това е намерило продължение в размишлите на Нехлюдов след срещата със селяните от Паново: „Народът измира, свикнал е с това, че измира, сред него се създава начин на живот, отговарящ на измирането. . . И така постепенно народът стига до това положение, че самият той не вижда целия ужас и не се оплаква от него.“

Творческият опит на Толстой намира действено продължение и развитие в творчеството на редица крупни творци на словото от края на XIX и XX в. Сред тях са Ромен Ролан, Анатол Франс, Голсуърти, Роже Мартен дю Гар, а също Шолохов, Фадеев и много други съветски писатели. В произведенията на всеки от тези майстори са пречупени по самобитен начин различни страни от творческите открития на автора на „Война и мир“. Задължени за своята поява на гениалния художник, тези открития са действено средство за образно усвояване на света.

²¹ Л. Н. Толстой. Полн. собр. соч. (Юбилейное). Т. 47, с. 213.

По времето, когато се формира и набира сили епическото изкуство на XIX в., френският философ В. Кузен заявява: „Човекът — това е вселената в съгъстен вид; психологията е универсална наука в съкратен вид.“ В края на 30-те години в предисловието към дневника на Печорин Лермонтов пише: „Историята на човешката душа, било тя и най-дребната душа, едва ли не е по-любопитна и по-полезна от историята на цял народ, особено когато тя е следствие от наблюденията на един зрял ум над самия себе си и когато е описана без суетното желание да предизвика съчувствие или удивление.“ При цялата полемичност на тези редове в тях не може да не се види изразена определена тенденция в литературата на XIX в. — стремежът към дълбоко разбиране на вътрешния мир на човека, вълнението на човешкия дух.

Такъв род тенденция ту тясно се докосва и свързва с епическото изкуство, както това особено ясно е отразено в творческото развитие на Толстой, ту в известна степен се обособява от него. И това отчетливо се разкрива в художествените търсения например на Стендал и Лермонтов. Оттук, разбира се, съвсем не следва, че Лермонтов и Стендал са странели от социалните теми. Съвсем не. В техните произведения социалното заема значително място. Но все пак в тях преобладава осветляването на вълненията на човешкия дух.

Едно съвсем своеобразно съчетание на социалното и психологическото е осъществено в творчеството на Достоевски. Авторът на „Юноша“, „Братя Карамазови“ трудно може да бъде причислен към създателите на истинско епическо изкуство. Той не се увлича от играта на багрите на широкия жизнен поток, от изобразяването на промените, преливанията в него, той не се стреми да възсздаде многообразието на връзките между хората. Достоевски се вълнува дълбоко от кризисните явления на социалния свят, трагическите начала в живота на човека. В отделни периоди от творческата си дейност той се интересува живо в различни аспекти от типологията на характерите. Да си спомним например „Бедни хора“, „Село Степанчиково и неговите обитатели“. Но най-често социалната типология не се намира в центъра на вниманието на писателя, тя по-скоро служи като точка, от която се отчитат изследванията на драматическите душевни състояния, трагическите колизии, отколкото отделна самостоятелна област на неговите художнически търсения. Подчертавайки своя специален интерес към вътрешния живот на хората, Достоевски заявява в едно писмо: „Човекът е тайна. Тя трябва да бъде разгадана. . . Аз се занимавам с тази тайна, защото искам да бъда човек.“²²

Но нито разгадаването на тайната на човека, нито осветляването на трагическите страни в неговото съществуване са били за Достоевски обособени от художественото обобщение на живота в широкия смисъл на тази дума. По самата същност на това, как той разбира едното и другото, те и не са могли да бъдат отделени от изучаването на определени явления и процеси от действителността. В този смисъл е много интересна забележката на писателя, направена в неговия Бележник за 1880—1881 г.: „Наричат ме психолог; не е истина, аз съм само реалист във висш смисъл, т. е. изобразявам всички глбини на човешката душа.“²³

Романите на Достоевски са наричани понякога романи-трагедии, най-често ги характеризират като произведения, в които са синтезирани социалните, психологическите, философските начала. По-вярна ми се струва втората гледна точка. Без да се спирам на темата за жанровото своеобразие на романите на Достоевски, искам да подчертая положението, че те представляват значителни завоевания на онова течение в литературата на XIX и XX в., което с известна доза условност може да бъде наречено психолого-драматическо. При това не

²² Ф. М. Достоевский. Письма. Т. II. М.—Л., 1930, с. 550.

²³ Русские писатели о литературе. Т. 2. Л., 1939, с. 176.

трябва да изпускате пред вид нито социалното, нито философското съдържание, включено в произведенията на писатели, близки до автора на „Престъпление и наказание“.

Схващането на Достоевски за околния свят, представите му за човека и наред с това принципите на художествено усвояване на живота се отличават съществено от схващанията и творческите принципи на неговите предшественици и съвременници. При внимателно и задълбочено изучаване на действителността, твърди писателят, в нея се откриват много неочаквани и изключителни явления. „Никога един романист не може да представи такива невъзможни неща — заявява той, — както онези, които действителността ни поднася всеки ден с хиляди, във вид на нещо съвсем обикновено. Понякога дори и никоя фантазия не може изобщо да ги измисли.“²⁴

Докато Гогол в необикновеното търси обикновеното и го прави предмет на художествено изображение, Достоевски в ежедневноното течение на живота отбелязва постоянно извънредните събития и факти, изглеждащи дотогава невъзможни. Толстой придава особено значение на органичното, стихийно развитие на живота, на израстването и укрепването на неговите нравствени основи. На всичко това (от гледна точка на писателя) противостоят лъжливите, изкуствени форми на човешко съществуване, социалната несправедливост, общественото, духовното потискане на народа, насилието на господстващите класи. Вниманието на Достоевски е привлечено преди всичко от явления, излизащи извън рамките на традиционното, утвърденото, от явления, съдържащи остри противоречия, взривове, черти на катастрофичност. Според писателя именно в такъв род процеси най-силно се разкрива същността на живота.

Достоевски се отнася отрицателно към битовото оцветяване на повествованието, към „натуралната“ и същевременно простовата характерност, колоритност, от които старателно се ползват много писатели — негови съвременници. Той отбелязва: „Съвременният „писател-художник“, който рисува типове и си избира в литературата някаква специалност (например да описва търговци, мъжици и пр.), обикновено цял живот се движи с молив и тетрадка, подслушва и записва характерни думички; свършва с това, че ще набере няколко стотин броя характерни думички. После започва да пише роман и щом в него заговори търговец или духовно лице — той започва да му подбира думи от тетрадката, в която е записвал. Читателите се смеят и го хвалят и ти изглежда вярно: дословно е записано от натура, а излиза, че е по-лошо от лъжата. . .“ У художника-типизатор героят говори „само с характерни думи, както ги е записал — а се получава неправда“²⁵.

Възраженията на Достоевски предизвикаха и схващането на типическото само като широко разпространени и вкоренени черти от действителността. Сам писателят често се стреми към това да разкрие свойствата на явленията от живота, на действащите лица в техния най-пълен, пределен израз. Според мнението на писателя това позволява дълбоко да се очертаят различните прояви на типическото, вкл. и новото, раждащото се, намиращото се в стадий на своето формиране. Но пределното отразяване на качествата на едни герои изобщо не изключва „да се заострят“ в различна степен едни или други особености, черти на други действащи лица. Творческата палитра на автора на „Село Степанчиково и неговите обитатели“ и „Юноша“ се отличава с голямо разнообразие, с богатство на своите багри.

²⁴ Ф. М. Достоевский. Полн. собр. художественных произведений. Т. 11. М.—Л., 1929, с. 234.

²⁵ Пак там, с. 90.

Достоевски проявява специален интерес към духовната атмосфера на обществения живот, която се разкрива в различни факти, събития, в умонастроенията, чувствата, стремежите и постъпките на хората. Столяма печал писателят наблюдава растящото отчуждение между хората, в което той вижда най-характерната черта на социалното, духовното съществуване на съвременния човек. Достоевски нееднократно отбелязва задълбочаващата се тенденция на разпадане на човешката общност на отделни атоми, техните все по-резки стълкновения. Духовното отчуждение на личността от социалния свят е един от много важните жизнени, творчески проблеми, които писателят разработва задълбочено в своите произведения. Индивидуализмът и отчуждението са близки едно до друго, въпреки че Достоевски не ги изобразява като равностойни явления.

Отчуждението на личността, както и нейното себелюбие, егоизъм е представено в творбите на писателя в много свои видове. Краен израз на индивидуализма, на отчуждеността тук е пълното противопоставяне на личността на другите хора, на обществото като цяло, признаването на всякакви желания и капризи на „аза“ за неотменим закон, за висша ценност. Образът на човека, който упорито защитава, оправдава подобно отношение към обществената среда, са удивително изразително обрисувани в „Записки от подземното“ Техният „автор“ и герой сякаш се изключва от социалния свят, от неговите норми.

Но вътрешното отчуждение, крайният индивидуализъм се проявяват и в други форми — в облика на изострено своеволие, цинизъм, хищничество, във вид на развихряне на най-ниски страсти. В такъв план са изобразени например княз Валковски, Свидригайлов, Фьодор Карамазов, Смердяков и други герои от произведения на Достоевски. В стремежа да постигнат целта си те са готови да прибегнат до всякакви средства, вкл. и най-тежки престъпления, те отхвърлят всякакви, вкл. и нравствените норми. Основен стимул на жизненото поведение на тези герои е рязко изразеното, неудържимо себелюбие, разюздано изтъкване на своето тъмно „аз“, стремежът да властвуват над хората.

Наред с отчуждението на личността и в противовес на него Достоевски рисува герои, които остро чувствуват мъките на човешкото битие, измъчват се от тях, опитват се да намерят изход от най-сложните колизии на живота. И това понякога се свързва с чертите на индивидуалистичното световъзприемане, присъщо на тези герои. Разколников и Иван Карамазов се смятат хора с особена нагласа, които могат да не се подчиняват на общите мерки и правила. И същевременно те дълбоко се вълнуват от коренните проблеми в устройството на света. Те се смятат отговорни за онова, което става в него.

Качествата на „положително прекрасния човек“, стремящ се да преодолее „раздорите“, различните прояви на жизненото зло, Достоевски е отразил в образа на княз Мишкин. При всичките си противоречия този образ се отличава с голяма психологическа правда, която се намира в тясно съприкосновение с правдата на такива характери като Дуня Разколникова и Соня Мармеладова. Душевната щедрост, благородството, самоотвержеността — в изображението на писателя това не са само реални човешки качества, но и своеобразен критерий за отношенията между хората.

Характерна черта в обрисовката на редица герои на Достоевски е разкриването в техния духовен облик на рязко различаващи се едно от друго, противоположни психологически качества, чувства, стремежи. Това е намерило израз преди всичко при изобразяване на раздвоението на действащите лица, в описанието на едновременно съществуване и борба в техните души на две полярни начала. „Двойничеството“ така или иначе е присъщо на Голядкин, Тома Опискин, Разколников, Иван Карамазов и други герои.

Едновременно с това писателят често показва и у действащи лица с друго устройство неочаквани преходи от едни чувства, намерения, решения към други, решително отличаващи се от първоначалните.

Геронте на Достоевски в своето съзнание и поведение нерядко живеят между такива крайности като гордостта и самоунижението, своеволието и смирението, утвърждаване на принципа „всичко е позволено“ и признаване за аморално щастие, изградено върху нещастieto на другите, чувството на мъченик и положението на мъчител, смелия бунт и разкаянието.

Рисувайки остри драматични ситуации, играта на страстите, Достоевски придава голямо значение на нравствените начала на човешкия живот. Те не толкова се характеризират като качества в поведението на действащите лица в неговите произведения, колкото изпъкват ярко в самото течение на повествованието, в неговите вътрешни съотношения. Тези начала се разкриват неизменно като истински ориентир в лабиринта на човешките връзки. Идеал за Достоевски е била всестранно развитата личност, отдаваща силите си за благо на другите хора. Писателят е подчертавал нееднократно това. В бележника си от 1864—1865 г. той отбелязва: „В какво е идеалът? Да постигнеш пълно могъщество на съзнанието и развитието, напълно да осъзнаеш своето аз — и да отдадеш всичко това доброволно за всички.“²⁶

В творчеството на Достоевски съвсем своеобразно се съчетава постоянното, живо внимание към текущите събития в живота, към това, което характеризира духовния облик на съвременния човек, с пламенния интерес към вечните проблеми на човешкото битие, извън разглеждането на които той не е могъл да си представи своето художествено творчество. Как тези на пръв поглед противоположни тенденции се свързват помежду си? За Достоевски те не са били несъвместими крайности; между тях се проточвали ясни нишки, които ги свързват. В текущото, злободневното писателят търси и намира прояви на основни качества на човешката натура, онова непреходно, вечно, което живее много векове. На свой ред това непреходно, вечно, по убеждението на писателя, обяснява сложните и противоречиви процеси на съвременния живот, психологията на неговите съвременници.

Художественият свят на Достоевски, различните страни на неговите виждания и претворявания на живота оказаха огромно влияние върху световната литература на XIX и особено на XX в. В различните си и често твърде нееднородни трансформации творческият опит на Достоевски е възприет от много крупни писатели. Този опит живее, около него се водят остри спорове, той е неотделима част от развитието на литературите в различни страни. Творческите обобщения на Достоевски представляват значителен етап в разволя на словесното изкуство, в обогатяването на художествения образ.

5

В произведенията на Чехов са осветлени съвсем други, отколкото у Толстой и Достоевски явления от действителността и са осветлени въз основа на откритите от писателя оригинални творчески принципи. Също както и Достоевски, Чехов е бил далеч от изображението на големи исторически събития, широките потоци на живота, не му е било присъщо възсъздаването на крупните преломи в духовния свят на човека. За разлика от Достоевски той не рисува излизащите извън границите на „обикновеното“ остри стълкновения, дълбоки трагедийни конфликти, не се е стремил да характеризира чувствата и страстите в техните пределни граници. Художествената сфера на Чехов е ежедневиият живот с неговите противоречиви човешки стремежи и преживявания, с неговите радости и беда, мечти и разочарования.

²⁶ Литературное наследство. Т. 83. 1971. Неизданный Достоевский, с. 248.

В събитията от ежедневния живот, в „обикновените“ постъпки и чувства на хората писателят постоянно различава онова, което счита за истинско, съответстващо на призива и достойнството на човека и неистинското, лъжливото, чуждото на неговата социална природа, на неговите духовни възможности. Изостреното внимание на Чехов е привлечено от тези явления в живота, които пречат за развитието на дарбите, на творческите сили на човешката личност, на нейното вътрешно израстване.

С особено внимание писателят анализира различните видове и форми на еснафското съществуване, безсмислената и самодоволна пошлост. В еднообразното, мрачно битие, лишено от жива, търсеща мисъл, в безкрилите стремежи, мизерни чувства той вижда една от главните и тъжни прояви на дълбокото унижение на човека.

Значително място в творчеството на Чехов заема разкриването на духовната неразвитост, изостаналост, духовно робство като важни явления в живота, които не само сковават волята, творческата енергия на човека, но и нравствено го израждат. Неслучайно писателят споменава за това, как самият той, вървейки по трудния път на духовното си самоопределение, по капка е изстискивал от себе си роба.

Чехов е изобразил отвратителния облик на деспотизма — чиновническия и „самодейния“, който се стреми към безпрекословно съблюдаване на жестоките, тъпи „правила“, към суровото потискане на живите стремежи и мисли на хората. Писателят се изявява като непримирим противник на користното приспособяване към бездушия „порядък“ на нещата, скритата и явна подлост, всякакъв род фарисейство и лъжа.

Авторът на повестта „Мужици“, „В долчинката“ е характеризирал ярко жестокостта, която намира място в ежедневното протичане на живота. Той релефно очертава настъпващото зло. Обикновената жестокост с това именно е страшна, защото е представена не като извънредно явление, а като събитие, което не предизвиква у околните хора особено учудване. Тази жестокост не търси оправдание за себе си. Настъпващото зло се появява открито със своята „естественост“. Именно тази „естественост“ на жестокостта, на злото, също както и „обикновеността“ на пошлостта, на духовното терзание, деспотизма писателят осветлява като чужди, враждебни на човека явления.

В представите на немалък брой критици — особено съвременници на Чехов — светът на неговите герои се разглежда до голяма степен като еднороден, лишен от задълбочена психологическа диференциация. Очевидно е, че това не отговаря на истината, на основния характер и патос на Чеховото творчество.

Отличителна черта на изображението на живота у него е освен развенчаването „отвътре“ на посредствеността, пошлостта, неприемането на застоя, на духовното безсмислено животуване, жестокостта, което характеризира много Чехови герои. Неприемането на тежките явления на живота от страна на Чеховите герои се изразява не толкова в активната борба, колкото в съпротивлението и вътрешното противопоставяне на тези страни от битието на човека. Именно това противопоставяне поражда убедеността, че „у човека всичко трябва да бъде прекрасно — и лицето, и дрехите, и душата, и мислите“. Съпротивлението и противопоставянето създават определен водораздел — психологически, нравствен — между различните по своята същност отношения към света, към човешките стремежи, мисли и постъпки.

Сред Чеховите герои срещаме не само лица, отхвърлящи вкоренени социални пороци, лица с високо духовно устройство, но и действително необикновени хора. Такива например са Димов и Астров. Необикновеното у Чехов изпъква не във вид на силни, ярки качества и черти, рязко открояващи се над обикновените, а по-скоро в облика на обикновените, но това не му пречи да бъде дълбоко

оригинално, значително. Писателят съпоставя изразително мнимата оригиналност, мнимите таланти — с истинските таланти, посветили живота си на голямо, нужно на мнозина дело.

В това разпределение на светлината и сянката, което намира отражение в произведенията на Чехов, важна роля играе свойствената на много негови герои вяра в човешкия прогрес, в по-хубавото бъдеще, когато хората ще постигнат други, по-съвършени устои и форми на своя живот. Тази вяра се свързва с признанието на труда като източник не само на материалното съществуване на човека, но и на неговото духовно, нравствено развитие.

Чехов често е упрекван в пристрастие към бита, упреквали го, че в произведенията си е напълно зает с него. Така например критикът А. Волински пише на времето си: „Чехов е цял в съществуването, в бита и сред бита.“ По-късно се изказва мнението, че писателят „се спира на дреболии, частни неща, случайности, които не засягат обществено-политическия живот, предизвикват конфузии, смущения, но не борба и разрыв. Но тези повърхностни мигове, случайни, безследни епизоди той разработва с детайлно и зорко внимание към местния колорит, лексика, строй на мислите, психиката и обстановката. Лишавайки комичния разказ от неговата идейност, целеустременост, той го издига до естетическа литературна обработка.“²⁷

Но авторът на „Палата № 6“, на „Човек в калъф“, „Душичка“ най-малко от всичко може да бъде упрекнат в привързаност към „битовизъм“, в лишена от ясна целенасоченост обработка на частни неща. Същността на художественния метод на Чехов, на неговата голяма творческа дейност се състои именно в това, че той издига отделни явления от живота до степен на дълбоки, необикновено ярки художествени обобщения. Пътят към тях минава през мъдрия избор на изразителните, жизнени „случаи“, точното изтъкване на характерните черти от психологията на хората, великолепия подбор на детайлите.

Насочването на писателя към делничното, вкл. към ежедневните прояви на бита, към дреболиите на живота, от една страна, можеха да породят увлечение към произведенията от типа на „физиологическите очерци“, от друга — можеха да насочат вниманието към занимателни „истории“, анекдоти, комични сцени, написани в оня лек стил, който налага в списанията „Будилник“ и „Стрекоза“, отчасти в по-късното „Сатирикон“. Сътрудникът на „Будилник“ и „Стрекоза“ Антоша Чехонте е платил известна дан на втория маниер на повествование. Но писателят не само бързо се откъсва от него, не само не проявява склонност към „физиологически очерци“, но открива нов, дълбоко оригинален начин на художествено писане, най-важна особеност на който е обемният лаконизъм, вътрешното богатство на творческото пресъздаване на действителността.

Чехов наистина забележително умее да „извлече“ от епизода, случая, от малката „история“ онова голямо, нерядко философско съдържание, което представлява сърцевината на неговите образни обобщения. Колко прости са сюжетите, колко „обикновени“ са героите на неговите новели и колко далеч и силно тези новели „светят“! Не може да не ни поразява ненадминатата концентрираност, силата, заразителното майсторство на такива негови разкази като „Хамелеон“, „Дебел и тънък“, „Унтер Пришибеев“, „Злоумишленик“, „Човек в калъф“, „Душичка“ и мн. др. В най-хубавите новели, повести, в пиесите на Чехов е обхванато дълбоко общочовешкото в неговите национални, локално-временни прояви. И при това всичко е изразено с кристална чистота и яснота, с истинско изящество и благородство.

Очевидни са съществените различия на образно-художествената структура на Чеховите произведения от епическия характер на романите на Толстой, от

²⁷ И. И. Иоффе. Синтетическая история искусств. Л., 1933, с. 405.

психолого-драматическото повествование на Достоевски. Без да разглеждаме тези разлики от позицията на художественото превъзходство на който и да е от тримата велики майстори, трябва да кажем следното: при цялото си несходство с епоса на Толстой произведенията на Чехов благодарение на своята лаконичност, обемност разкриват живота в много различни негови прояви, тясно свързани помежду си. Светът у Чехов не е раздробен, всяко художествено обобщение, изградено върху отделни епизоди, събития, се съчетава с други образни открития, създавайки широка и своеобразна картина на света.

В творческите създания на автора на „Чайка“, „Три сестри“ липсва онзи трагически накат, с който са пропити романите и повестите на Достоевски. Обаче Чеховите разкази, повести и пиеси съдържат драматизъм, който грабва читателя — той извира от явленията, които рисува писателят. Освен това ние се изправяме пред неповторимото Чехово сливане на драматизъм и лиризм.

Със своите произведения Чехов неотразимо ни е доказал, че новелата, лирическата драма — наред с епопеята, социалния, психологическо-философския роман и другите жанрове — могат да проникнат и проникват дълбоко в жизнените процеси, във вътрешния свят на човека. Свързвайки обемността, вътрешната мащабност на съдържанието с неговия лаконичен израз, емоционалната наситеност на повествованието с максимално икономичното използване на детайлите, Чехов разкрива нови широки възможности пред художествения образ и това съществено обогатява световната литература.

В образното творчество на писателя трябва да се изтъкнат и други забележителни особености. В разговор с Потапенко Чехов казва: в живота „всичко е смесено — голямото с малкото, великото с нищожното, трагичното със смешното“²⁸. Оттук, разбира се, съвсем не следва, че простото възпроизвеждане на „обикновените“ жизнени ситуации в литературното съчинение може веднага да разкрие това сложно съчетание на разнородните начала. За произведенията на Чехов, особено за неговите пиеси, е характерно именно разкриването и преплитането между голямото и дребното, сериозното и незначителното, драматическото и пошлото, преплитания, с които е изпълнен животът на хората. Обаче това е следствие не от копиране на действителността, а е резултат от разбирането на нейната същност, резултат е на голям творчески труд, естетическа интуиция и художествен замисъл.

Сплитането на разнородни начала намира и по-широк израз, показано е и в своите по-тесни локални измерения. В пиесите това е, от една страна, пошлата битова среда, унилото, еднообразно съществуване, на което са обречени много от героите, и от, друга — техният стремеж към по-доброто, мечтата им за друг, по-осмислен, щастлив живот, пламенни надежди за бъдещето на човечеството. Локалните преплитания и стълкновения на възвишеното, драматическото и дребното, пошлото са свързани както с общата атмосфера на повседневното битие на Чеховите герои, така и с конкретното развитие на сюжета на произведенията му. Ето един от многото възможни примери на вътрешни локални стълкновения.

В първо действие на „Три сестри“ Тузенбах признава на Ирина своята любов към нея. Ирина посреща студено тези признания. Тя е равнодушна към него. Двамата герои — по различни причини — са в тежко душевно състояние. На сцената се появява Наташа, която още със своя външен вид демонстрира безвкусица и вулгарност. Сядат да закусват. В началото на закуската има сцена, написана в подчертано „прозаичен“ тон.

„Маша (чука с вилицата си по чинията). Ще изпия една чашка винце! Опусиял му животът, да става каквото ще!

²⁸ Чехов в воспоминаниях современников. М., 1954, с. 289.

Кулигин. Държиш се като за три с минус.
Вершинин. А ликьорът е хубав. С какво е правен?
Солоний. С хлебарки.

Ирина (с плачевен глас). Ух! Ух, че гадно! . . .“

Такъв род съпоставки отразяват силата на драматизма, очарованието на истински човешките чувства и същевременно отблъскващия характер на вулгарността, на пошлостта; тези съпоставки са натоварени с функцията да разкрият дълбинните особености на живота.

Най-важна черта в произведенията на Чехов е присъщото им вътрешно течение, техният подтекст. Авторът на „Палата № 6“, на „Три сестри“, „Чайка“, „Вуйчо Ваньо“ е разработил широко и този, неизвестен преди похват на повествование, на развитие на драматическото действие, който наред с другите художествени открития на писателя влиза в творческата съкровищница на световната литература. Също както преплитането на разнородните начала в живота, подтекстът в пиесите и разказите на Чехов съществува в много свои разновидности. Нерядко единното вътрешно течение обхваща изцяло големи части от произведението, придавайки голяма острота и изразителност на развитието на основния конфликт, осветлявайки взаимоотношенията между редица действащи лица. В други случаи подтекстът се разкрива релефно в отделни важни епизоди от пиесата, повестта или разказа.

Войнишки („Вуйчо Ваньо“), който в продължение на много години боготвори своя многообразован родственик — професор Серебряков, — изведнъж прозира и стига до извода, че професорът е един бездарен, нищожен човек. Това откритие става под влияние на силното чувство, което пламва у Войнишки към младата жена на Серебряков. Самото чувство, неговото избликване става вътрешно течение, подтекст към взаимоотношенията не само между Войнишки, Елена Андреевна, Серебряков, но и почти между всички действащи лица в пиесата. Рязкото изостряне на противоречията между Войнишки и Серебряков, неуспялото покушение срещу живота на професора са предизвикани не толкова от неговото предложение да се продаде имението, колкото от ненавистта, породена от чувството на Войнишки, чувство, което се изтъква в текста, но още повече във вътрешното течение на пиесата.

Във второ действие на „Три сестри“ Вершинин, влюбен в Маша, ѝ казва: „Освен вас, единствено вас, аз нямам никого, никого. . . (Пауза).

Маша. Как шуми печката. Малко преди да умре татко, пак тъй бучеше коминът. Да, точно тъй.

Маловажните, неутрални думи на Маша скриват нейните сложни преживявания — желание да бъде щастлива и малка надежда да го постигне. А по-нататък следва нова изразителна сцена:

Вершинин. Аз обичам, обичам, обичам. . . Обичам вашите очи, всяко ваше движение, сънувам го. . . Великолепна, чудесна жена!

Миша (с тих смях). Когато ми говорите по този начин, аз кой знае защо се смея, макар да ми е страшно. . . Не повтаряйте, моля ви. . . (полугласно). Впрочем говорете, говорете, все ми е едно (закрива лицето си с длани). Все ми е едно.“

И тук истинските чувства на Маша, която обича Вершинин, не са предадени. Тихият смях на героинята, смях с едва съдържана радост, само наемква за тях. Този намек по-нататък се подчертава от автора. Извън пряката връзка със съдържанието на разговора между другите действащи лица се появява следният епизод:

Маша (смее се тихо).

Тузенбах. Какво ви е?

Маша. Не зная. Днес цял ден се смея от сутринта.

Подтекстът, вътрешният поток се чувствуват най-ясно в сцените, които имат особено значение за развоја на действието, на сюжета. Това са своего рода акценти, смислови ударения.

Характерна особеност на Чеховото повествование е, че той подбира за осветляване отделни събития, епизоди с един-два детайла, които сякаш образуват фокус, определят основното впечатление от това, с което се запознава читателят. В писма до брат си Александър, когато говори за изображението на природата, Чехов отбелязва: „Например при теб ще се получи лунна нощ, ако напишеш, че на воденичния бент като ярка звездичка светва стъкълце от счупена бутилка и се търколи като кълбо черната сянка на куче или вълк и т. н.“²⁹ Тази мисъл писателят нееднократно повтаря. Нерядко тя се използва, за да бъде доближен Чехов до импресионизма. Обаче за това няма достатъчно основания. По-скоро в този похват на художествено писане, който характеризира писателя, се крие своеобразен зародиш на асоциативно повествование. Фокусиращите детайли са разчетени така, че във въображението на читателя да се получи явлението, събитието като цяло. Те, тези детайли, имат функцията да подтикнат асоциативната способност на човешкото мислене.

Художественият образ у Чехов — при цялата му яснота и мъдра простота — е многостранен и многозначен. В това се крие един от източниците на мощното и все по-растящо влияние на творчеството му върху литературата и изкуството на много страни. И тук не можем да не си спомним пак за Хегел, който счита, че насочването към ежедневно, делничното, заплашва изкуството с несъмнен упадък. Същността на нещата се заключава не в упрека към великия мислител а в признаването на недооценените от него и по-късно също недооценявани възможности на художествения образ.

6

През XX в. не само значителните, но просто повече или по-малко забележимите промени в характера на образното творчество в много по-голяма степен са свързани с колективните усилия на писателите, отколкото през XIX в., когато главните пътища на литературното развитие се определят преди всичко от творческите завоевания на отделни видни художници на словото. Много, вкл. и съвсем сензационни творчески декларации, литературни манифести и програми през XX в. бяха израз на художественото сгredo предимно на различни „обединения“ от литератори. Да си припомним манифестите на отделни национални групи от футуристи, декларациите на експресионисти, дадаисти, сюрреалисти и много други литературни обединения.

Художествените течения, школи, появили се под влияние на творческите открития на крупни майстори, в днешния век нерядко се оказват на втори план, отстъпвайки първите „редици“ на многобройни литературни групировки. Това, разбира се, съвсем не означава, че различните групировки са значителни етапи в литературния процес. От друга страна, от това съвсем не следва, че ролята на първокласните художници на словото за творческото обогатяване на литературата е станала по-маловажна. Убедителен пример за могъщо влияние върху литературния процес представлява творчеството на Горки — основоположника на социалистическия реализъм.

Същевременно не можем да не отбележим и много сложната и пъстра картина на литературното развитие през XX в., не можем да отминем по-голямото, отколкото преди значение на колективните усилия за появата на нови концепции и тенденции в литературния процес. Това се отнася и до творческите инициа-

²⁹ А. П. Чехов. Полн. собр. соч. и писем в 30-х томах. Письма. Т. 1. М., 1974, с. 242.

тиви, които се пораждат извън определените „обединения“ и същевременно не са плод от влиянието на отделна творческа личност. Имам пред вид например появата на асоциативните принципи на повествованието, на параболата, на съвременната притча като основа на литературните произведения.

Характерна особеност на литературния процес през XX в. е също и това, че в него заемат важно място художествените течения, традиции, чието начало е положено в XIX в. Въздействието на творческия опит не познава временни, хронологически граници. Традициите на Толстой и Достоевски получават особено релефен израз в световната литература през първите десетилетия на XX в., те запазват своето въздействие и в наше време. Дълбокото влияние на Чехов върху световната литература се определя по-късно — през 30-те години — и вероятно още не е достигнало своя апогей.

Следва да подчертаем, че творческите принципи на Толстой, Достоевски, Чехов са намерили нееднозначно продължение и развитие в литературата на XX в. И това е един закономерен процес. Понякога обаче резултатите от тяхното усвояване се оказват явление в много отношения по-различно, дори противоположно на онова, което са отстоявали тези велики художници на словото. Така, струва ми се несъмнено, че Д. Джойс и неговите последователи са възприели охотно развитите от Толстой принципи на вътрешния монолог, като обаче превръщат този вътрешен монолог в т. нар. поток на съзнанието. Ако у автора на „Война и мир“ вътрешната реч съществува като средство, чрез което се разкрива дълбинната психология на героя, неговите връзки и сблъсъци с действителността, то у Джойс, В. Уулф, Г. Стайн и други писатели потокът на съзнанието се откроява като нещо самостоятелно, независимо от процесите в околния свят, от обрисовката на характерите. Нещо повече, потокът на съзнанието у Д. Джойс и неговите съмишленици изпъква като такова начало, което активно съдейства за разрушаването на образа на героя, който vyplъзва забележителни качества на човешката личност.

В този смисъл литературата на потока на съзнанието е близка до някои други течения на модернистичната литература. Инициаторите на школата на „новия роман“ Роб-Грийе и Натали Сарот заявяват, че изчезването на героя в литературата е едно напълно естествено явление. „Романът, населен с герои — пише Роб-Грийе, — принадлежи на миналото. Той характеризира епохата, когато господството на индивидуализма достига своя апогей. . . Изключителният култ на „човешкото“ отстъпва място на друго, по-малко антропоцентрическо съзнание.“ Своите субективистки, напълно едностранчиви представи за литературата Роб-Грийе се опитва да утвърди като неотменим закон на литературния процес. Стихийното в литературата на потока на съзнанието и преднамереното разрушаване на образа в школата на „новия роман“ се съединяват едно с друго.

Трябва да отбележим, че потокът на съзнанието като принцип на творчество получава — за разлика от идеите на „новия роман“ — широко разпространение. Появява се цяло литературно течение, което е предизвиквало и предизвиква съществено противоречиви оценки — от възторжено признание до съвсем скептично отношение към него. Съветските литературоведи не са склонни да преоценяват постиженията на школата на потока на съзнанието, която освен това не представлява от себе си единно цяло. Забелязва се при това, че творческото използване на потока на съзнанието понякога влиза в явно противоречие с онази негова функция, която са му придавали апологетите на това литературно течение.

В модернистичната литература, както е известно, са съществували и съществуват голям брой различни групировки и течения. Според мненията на известния английски писател и литературовед Малкълм Бредбъри най-мотивирано е разтъквал процесите на появата и развитието на модернистичното изкуство

испанският философ Ортега-и-Гасет в труда си „Дехуманизацията на изкуството“. Сред гледищата, поддържани от испанския философ, М. Бредбъри подчертава на първо място това, че модернистичното изкуство е изкуство на елита, „преднамерено отделящо се от народните маси, които уж били неспособни в делничното си съществуване да се наслаждават на прекрасното“ и на второ място изтъква идеята на Ортега-и-Гасет, която се състои в това, че „в произведенията на съвременното изкуство хуманистичното съдържание отстъпва все по-голямо място на формата и играта“.³⁰

Размислите на М. Бредбъри за модернизма са много красноречиви. Сякаш като че ли продължава мислите на Ортега-и-Гасет, той пише: „Литературата все повече усвоява абстрактната интонация на иронията, което означава не насочване към ново съдържание, а отказване от съдържанието изобщо. Дори когато модернизмът минава върха на своя разцвет и в романа от 30-те — 50-те години започва да се утвърждава чисто абстрактният формализъм, а след това настъпва период на възраждане на реализма, господството на дехуманизацията и иронията като художествен принцип в изображението на човешката личност въпреки това продължава.“³¹

Следва да отбележим обаче, че сред онези, които така или иначе се присъединяват към модернизма, е имало и дълбоко надарени художници на словото, които по своите идейни и художествени стремежи в немалка степен се отличават от господстващите в него принципи. По-късно тези писатели намират други — в сравнение с модернизма — пътища на голяма и ярка творческа дейност. В тази връзка не можем да не споменем такива имена като Елюар, Арагон, Незвал, Блок, Брюсов, Маяковски.

Противоречивостта в идейно-естетическите търсения, немалките илюзии и реални художествени завоевания са присъщи на редица видни писатели от различни страни, чието творчество се намира под силното въздействие на идеите и принципите на модернизма.

Въпреки това съжденията на М. Бредбъри представляват значителен интерес дори тогава, когато с тях е трудно да се съгласим. Според него „днес модернистичният стил се е оттеглил в миналото“. Новите явления в западноевропейската литература и изкуство М. Бредбъри нарича постмодернизъм. „Под широкото знаме на постмодернизма са събрани такива пъстри явления като театъра на абсурда, френския „нов роман“, американския „нов журнализъм“, всевъзможни направления в живописа — от поп-арта и оп-арта до абстрактния експресионизъм и фотореализъм.“³²

М. Бредбъри отбелязва, че в постмодернизма се възражда — макар и на друга основа — формализмът, който е една от отличителните особености на модернизма. „Изобщо — пише той — за съвременното изкуство е характерно иронично отношение към самата идея за изкуството като за някакво неделимо, самостоятелно и затворено в себе си единство. Новото изкуство се стреми съзнателно към абстракцията и в известен смисъл то е постреалистично.“³³ Под съвременно изкуство М. Бредбъри разбира изкуството, което заема господстващо място в капиталистическите страни. Неговите изводи, разбира се, съвсем не могат да бъдат отнесени към социалистическото изкуство, но те разкриват някои съществени черти на модернизма и близките до него течения в литературата и изкуството.

³⁰ Малькольм Бредбери. Собака, затянута песками. — Иностранная литература, 1980, бр. 1, с. 216.

³¹ Иностранная литература, 1980, бр. 1, с. 217.

³² Пак там, с. 218.

³³ Пак там.

Очевидно е, че свеждането на литературата до форма, игра, отказването от съдържанието заради чисто словесно експериментаторство означава не само обединяване на литературата, но и разпадане на художествения образ като способ за естетическо усвояване на света. При това художественото обобщение не се заменя с нещо друго, важно и значително. На негово място се образува празнота. Обаче естетическите потребности на хората са толкова огромни и органични, че те постоянно се отразяват и върху развитието на изкуството като цяло, призвано да удовлетвори тези потребности, те намират израз и в противодействието срещу решителното снизяване ролята на образното творчество, противодействие, което се манифестира в различни видове, вкл. и вътре в теченията, склонни към абстракции, към „чиста“ игра на формите.

Забележимо явление в литературата на XX в. е развитието на асоциативните принципи на повествование, построяване на лирическите произведения. Те се формират постепенно, в произведенията на различни писатели, извън рамките на едни или други творчески обединения. Както вече се отбеляза, зародиши на асоциативно повествование намираме в прозата на Чехов. Определено отражение този способ на осветляване на жизнените процеси намира в по-късните произведения на Х. Джеймс. Доста широко го използва М. Пруст. По-късно принципите на асоциативното повествование получават развитие в прозата на А. Бели, творчеството на Фокнър, М. Цветаева и много други писатели.

Асоциативното повествование, използването на принципите на асоциативността в лириката, както и много други способности на образното творчество обикновено нямат общ глобален характер, най-често те се съчетават с други средства на художествено усвояване на света. У различни художници на словото тези съчетания имат свой особен облик. Така в романите на М. Пруст асоциативното повествование понякога се преплита с потока на съзнанието. Обаче трябва да кажем, че причисляването на М. Пруст към последователните привърженици и дори основоположници на школата на потока на съзнанието не може да се признае за мотивирано.

Асоциативното повествование на М. Пруст засяга преди всичко процесите от реалната действителност, то се отнася най-вече до обрисовката на хората, оценяването на различни културни явления и т. н. В този план авторът на романите „В търсене на изгубеното време“ до голяма степен се отличава от видните представители на школата на потока на съзнанието. Характерно е, че Луначарски, както и някои други съветски изследователи, счита М. Пруст за реалист.

Различен род асоциации у М. Пруст се появяват в разказа за събития, за отделни лица, в процеса на размисли на повествователя, предаване на впечатления му за видяното. Асоциации се появяват и в диалога. Хора, така или иначе споменавани в разговора, привличат след това „по-разширеното внимание“ на повествователя, около тях се съсредоточават много различни сведения, детайли. В романите на М. Пруст нерядко се срещат преходи от факти, взети от ежедневието, към размисли за значителни културни явления. Така например в романа „При Суан“, разказвайки за бременната прислужница, за нейното облекло, повествователят обръща внимание върху приликата между нейната външност и фигурите от фреските на Джото. И това дава основание на повествователя доста подробно да говори за Джото като художник. Аналогични епизоди срещаме доста често и в други романи на Пруст.

Асоциативността на Пруст няма сюжетно-композиционен характер, тя не представлява превключване на повествованието от една област на живота в друга, а задълбочено „усвояване“ на определена сфера от действителността. Отбелязвайки особеностите на Прустовата асоциативност, В. Днепров пише: „Впечатлението, преживяването се намира в гнездото на асоциациите, те се разпростират от него във всички посоки, като кръгове от паднал във водата

камък. Благодарение на това даденото явление се приближава, присъединява се към много други явления, разкривайки своята многостранност и наред с това — своето въвличане в общия поток на битието.³⁴

Друг характер асоциативният способ на поетическото изразяване има например в лириката на Марина Цветаева. Вл. Орлов отбелязва любовта на поета към „етимологията“, стремежа да се стигне в думата до нейния коренен, дълбок смисъл и да се извлекат от нея множество близки звучения. . . Има поети, които възприемат света посредством зрението. Тяхната сила е в умението им да наблюдават и да запечатат видяното в зрителни образи. Цветаева не принадлежи към тях. Тя е очарована от звуковете. Светът ѝ се открива не в багри, а в звукове.³⁵

Желанието на художника да разкрие смисловите богатства на думата, да предаде многобагрието на нейното звучене и асоциативното развитие на поетическата мисъл, заемаща в творчеството на Цветаева значително място, са тясно свързани помежду си. И именно поради това, че Марина Цветаева се опира на вътрешното съдържание на думата, поетическата асоциативност, метафоричността на нейните произведения са убителни и впечатляващи:

Обнимаю тебе кругозором
Гор, гранитной короною скал.
(Занимаю тебя разговором —
Чтобы легче дышал, крепче спал.)

Феодалного замка боками,
Меховыми руками плющя —
Знаешь — плющ, обнимающий камень —
В сто четыре руки и ручья?

Но не жимолость я — и не плющ я!
Даже ты, что руки мне родней,
Не расплющен — а вольноотпущен
На все стороны мысли моей!

Асоциативност, базираща се на приликите и съдържателните различия на кореневата основа на думите, е присъща на поетическия маниер и на други съвременни поети, по-специално на А. Вознесенски, у когото смисловите превключения и връзки — при тяхната външна виртуозност — притежават дълбока поетическа целеустременост.

В съвременната художествена литература заемат своето място — и понякога немалко — сюжетната асоциативност, онова развитие на действието, когато острите обрати на сюжета, резките преходи от обрисовката на едни събития и герои към други са обусловени от мотиви предимно от асоциативен характер. Появява се този тип повествование, който сега е прието да се нарича „разокован“. От него охотно се ползува например крупен майстор като В. Катаев в последните си произведения. Критиката отбелязва, че при несъмнените нови творчески възможности, които открива асоциативното повествование, неограниченото подчинение на авторския разказ на принципите, на мотивите на асоциативността нерядко води до неговата аморфност, неустойчивост. Който и да било способ на художествено изображение и изразяване е ценен дотолкова, доколкото довежда до реални положителни резултати.

³⁴ В. Д. Н. П. р. о. в. Пруст — художник, в кн.: Марсель Пруст. В поисках утраченного времени, кн. 2. „Под сенью девушек в цвету“. М., 1976, с. 11—12.

³⁵ Вл. Орлов. Марина Цветаева. Судьба. Характер. Поэзия. В кн. Марина Цветаева. Избранные произведения. М.—Л., 1965, с. 43.

Широко разпространение в литературата на XX в. получиха способите на иносказателното, притчобразното повествование, на развитието на драматическото действие. Те се оформиха аналогично на появата на принципите на асоциативното повествование, т. е. съзряха в различно време и в творчеството на различни, често в много отношения противоположни помежду си писатели. Към тях принадлежат Анатол Франс и Пиранделло, Камю и Б. Брехт, Кафка и Фокнър, Ж. П. Сартър и Ана Зегерс. Естествено, че пътищата и формите на иносказанието в произведенията на тези и на други художници в никаква степен не са тъждествени помежду си; те се отличават не само с индивидуално своеобразие, но и с някои свои типологически особености. Същевременно всички тях ги сближава стремежът към максимално обобщено осветляване на темите и проблемите, които вълнуват писателите.

В палитрата на средствата на съвременното художествено иносказание се включват алегорията, използването на мита, легендата, социалната притча, символът. Ако в „Островът на пингвините“ А. Франс използва алегорията, освободена от натрапчива дидактика, то да кажем Кафка в „Процесът“ и „Замъкът“ клони към гротесковата символика. В произведенията на Камю ясно изпъкват митологическите черти и източници на иносказанието. Б. Брехт разработва последователно принципите на социалната притча в различните ѝ форми. Като основни „типологически“ разновидности на съвременното художествено иносказание трябва да признаем алегорическото повествование, иносказанието върху митологическа основа, гротесковата символика, социалната притча.

Всяка от тези разновидности на художественото иносказание в творчеството на отделни писатели заема нееднакво място. Докато в произведенията на Кафка гротесковата символика е главен способ на повествованието, у други писатели иносказанието се доближава и редува с други форми на изображението на живота, а нерядко, както е например у Анатол Франс, А. Зегерс се намира, така да се каже, в периферията на творчеството им. Б. Брехт е един от най-видните създатели на иносказателната драматургия, но и той е написал само чист от писателите си в жанра на социалната притча. Към най-добрите от тях се отнасят „Кръглоглавите и остроглавите“, „Разпитът на Лукул“, „Добрият човек от Сечуан“, „Кариерата на Артуро Хи“, „Кавказкият тебеширен кръг“.

И. Фрадкин отбелязва, че на притчата и параболата у Брехт „винаги е своя известна дуплановост, дуплановост на непосредственото изображение и обобщено значение. В пиесите на Брехт тя се осъществява по различен начин. В едни случаи вторият план присъствува реално в параболата във формата на „сънища“, сценически възплъщавани разкази и прочее способности за създаване на паралелно действие. В други случаи той се подразбира и зрителят го усеща чрез намеци и вътрешно съпоставяне на действието с факти и явления от съвременната обществена действителност.“³⁶

Но това съпоставяне може да бъде и по-сложно. Някои изследователи противопоставят параболата върху митологическа основа с нейните многостранни връзки с живота — на социалната притча, която не притежавала тази особеност. Обаче такова противопоставяне според мен е лишено от основания. На социалната притча също ѝ е присъща многозначност на отношенията ѝ с действителността. Да си спомним например такива социални параболи на Б. Брехт като „Кавказкият тебеширен кръг“, „Добрият човек от Сечуан“. Обобщението в тях, както и в редица други пиеси на немския драматург, не се ограничава с „подразбиране“ от пръв поглед, като например Хитлер и неговите съмишленици в пиесата „Кариерата на Артуро Хи“. Социалната притча често съдържа близки или по-далечни съпоставки. Стълкновението на различни течения и групировки в литературата

³⁶ И. М. Фрадкин. Бертолт Брехт. М., 1965, с. 316.

на XX в., творческата дейност на крупни художници на словото показват големи и по-скромни художествени завоевания, а също и задънени места, в които нерядко са се оказвали и се оказват писателите — привърженици на елитарното изкуство.

7

Извънредно важна роля в художествената култура на XX в. изпълнява социалистическата литература, изкуството на социалистическия реализъм. То не е само едно от теченията в редицата на много други школи и творчески обединения на днешния век, то е изкуство от нов тип, което се характеризира с оригиналността, с целеустремеността на своите идейно-художествени принципи и същевременно с широтата на своя подход към явленията на социалната действителност.

Литературата на социалистическия реализъм използва активно творческите достижения на световната литература, нейните различни направления. Тя всмуква в себе си, преработва вкл. и най-добрите завоевания на литературата на XX в., по-специално онези от тях, които засягат новите действени средства за художественото осмисляне на света. Затова в литературата на социалистическия реализъм в свой собствен вид се развиват такива похвати на художествено творчество като асоциативното повествование, параболата, символът и др.

Обаче социалистическата литература, изкуството на социалистическия реализъм съвсем не са своеобразен сбор от всичко, постигнато по-рано, те не са и някаква съвкупност от похвати, средства, открити от различни течения, школи в съвременната епоха. Главното, определящото в изкуството на социалистическия реализъм са новите пътища на художественото творчество, оригиналните идейно-естетически открития, обогатяващи световната художествена култура. Върху тази основа се извършва и проникновеното възприемане на прогресивните творчески традиции на миналото, усвояването на най-големите художествени ценности от съвременността.

За творческите принципи на социалистическата литература, литературата на социалистическия реализъм, критиците-марксисти и литературоведи са написали немало работи и са ги написали убедително. Затова не е необходимо да се спирам подробно на тази тема. Бих искал да подчертая само някои нейни страни.

Литературата на социалистическия реализъм е породена от потребностите на живота, от духовните интереси на народа, устремен към освобождаване от социалния гнет, извършил революция, успешно строящ социализма. Новата литература се опира на движението на историята, действено отразява процесите на коренното преустройство на обществото въз основа на социалното равенство между хората, непрестанното развитие на техните творчески сили.

Важен източник на големите плодотворни идеи, впечатляващи образи са новите социални отношения, различните от преди място и роля на народа в отделните области на обществения живот, други в сравнение с феодалния и капиталистическия порядък на нещата — положение, възможности на личността, призвана към активно участие в целеустремения съзидателен труд и творчество, новите взаимовръзки между живота на народа и личността, връзки, нееднакво разкриващи се в различните етапи на революционната борба и социалистическото строителство.

Народността, комунистическата партийност са присъщи на литературата на социалистическия реализъм от самото начало на нейното създаване. Затова те намериха свой дълбок и многостранен израз в най-добрите творби на художниците-социалистически реалисти. Именно тук по-релефно отвсякъде се проявяват основните различия между елитарната модернистична литература и литературата от нов тип. Понякога тези различия се свеждат предимно до едни или

други средства, похвати на художествено изображение, до способи за естетическо въздействие. Обаче е очевидно, че те лежат по-дълбоко — в самия характер на поетическото творчество на писателите-социалистически реалисти и модернистите.

Постепенното изчезване на героя, отказването от него в творчеството на много неоавангардисти представлява не новаторско откритие, не движение напред, а е отражение преди всичко на онези процеси на нивелировка на човешката личност в капиталистическите страни, които през последните десетилетия решително се засилиха. Много голямо значение за принижаване ролята на героя, за отказването от него имат, от една страна, явленията на дехуманизация на изкуството. Ако човекът изобщо се признава за ненужен, обременителен обект за художественото творчество, ако на пръв план изпъкват словесното експериментаторство, повествованието за самото повествование, в живописата — съчетанието на багрите сами за себе си, по силата уж на тяхната вътрешна изразителност, то става свършено излишен и героят на произведението. Едното е тясно свързано с другото.

Същевременно социалистическата литература и изкуство не само запазват фундаменталните хуманистични начала на художествената култура от миналото, но и значително ги увеличават. Високите човешки ценности са изходен момент и цел на творчеството на художниците на социалистическата литература и изкуство. Безспорно ми се струва обстоятелството, че изостреното внимание на социалистическата литература към героя или по-точно към героите, към тяхното развитие, тяхната историческа смяна е обусловено от огромния вътрешен ръст на личността, нейното самосъзнание в страните на социализма, от повишената роля на отделния човек в процеса на изграждането на новото общество. Реалните явления на живота укрепват хуманистическите принципи на изкуството, а самите тези принципи на свой ред релефно се разкриват в художественото осветляване на процесите, извършващи се в действителността.

Добре е известно, че социалистическият хуманизъм — това е и действена любов към човека, към неговото творчество в името на процъфтяването на живота на земята, това е и непримиримо отрицателно отношение към социалното зло, към експлоатацията на човека от човека, към всичко, което потиска и унижава хората.

Литературата от нов тип по своята същност е чужда на предвзетата рационалистическа нормативност. Дълбокото разкриване на жизнената правда, стремжът към нейното свършено художествено възплъщение не търпят дребнави регламентации и догматични ограничения. Съветската критика и литературоведение са направили твърде много, особено през последните две десетилетия, за да преодолее нормативното разглеждане на явленията на социалистическия реализъм, което намери гореща защита от страна на някои критици и теоретици.

Но откъсването от нормативността съвсем не означава отказване от изходните творчески принципи на социалистическата литература. Осветляването на новите качества на живота, на новите връзки между народа и личността, ориентацията към широката читателска аудитория очертават основните линии и тенденции в изкуството на социалистическия реализъм, които намират израз в многообразни похвати и средства за естетическо усвояване на действителността, в многообразните художествени обобщения и открития.

На тях — на художествените обобщения — принадлежи определящата роля във въздействието, което социалистическата литература оказва върху духовния живот на съвременното общество. В тази връзка следва да се изтъкне, че някои съвременни теоретици със своето постоянно изключително внимание към *метода* на социалистическата литература извънредно много „методологизираха“ нашите представи за нея. Без ни най-малко да забравяме изходните принципи на лите-

ратурата на социалистическия реализъм, ние трябва много по-дълбоко, отколкото това е правено досега, да анализираме фундаменталните резултати от творческия труд на майсторите на литературата, по-изразително да характеризираме обемността, социално-историческия смисъл, естетическото значение на техните художествени открития. Именно това ще даде възможност истински да се разберат качествата, особеностите на социалистическата литература като нов етап в развитието на световната литература.

Както вече се отбеляза, едно от важните положения в естетиката на Хегел е, че съвременната му епоха, както и следващите не може да създаде голямо епическо изкуство. Развитието на литературата през XIX в. решително опровергава този извод. Той дълбоко противоречи също и на развитието на епическото творчество през XX в. Достатъчно е да си припомним в този контекст произведенията на Горки, Ромен Ролан, Д. Голсуърти, Томас и Хайнрих Ман, М. Шолохов, Л. Леонов, А. Толстой, Р. Мартен дю Гар, Луи Арагон, А. Зегерс, М. Ауезов, К. Симонов и други писатели.

Сред крупните епически произведения на сегашния век особено място заемат произведенията на художниците-социалистически реалисти. При цялото им вътрешно разнообразие те притежават общи черти.

Понякога се изказва гледището, че епическото творчество на социалистическата литература представлява от себе си явление, в много отношения близко до античния епос, за който обстойно е писал Хегел. Поддръжниците на това гледище могат да бъдат изтъквани в смисъл, че именно в наше време са осъществени идеите на немския философ. Но реални основания за такъв род умозаключения не съществуват. Каквито и аналогии да се търсят тук, социалистическото епическо творчество не представлява възраждане на класическия епос, а е нов значителен етап в развоя на словесното изкуство. В живота и в литературата са станали много дълбоки промени. И както социалистическото общество не прилича на античната военна демокрация, така и съвременната епопея не повтаря и не може да повтори художествените особености на „Илиада“ и „Одисея“.

Понякога откриват общи черти на социалистическото епическо творчество в неговия героически характер. Без съмнение отражението на героиката на революционната борба, на социалистическото строителство заема в него много важно място. Обаче епопеят на социалистическата литература не се ограничава с възпяването на героиката. „Животът на Клим Самгин“ на Горки, „Абай“ на Ауезов възсъздават широко най-различни явления от историческата действителност, осветлявайки само отчасти високия накал на социалните сътресения. Но това не пречи на „Животът на Клим Самгин“ и на „Абай“ да бъдат забележителни епически творби. Същото може да се каже и за „Руският лес“ на Леонов, прекрасно епическо платно, в което Отечествената война, нейната героика не заема главно място.

Съществено значение за социалистическото епическо творчество има разкриването ролята на народа като преобразяваща сила, способна да постигне обновление на обществото. Тази идея може да бъде изразена и в пряка форма, форма на разказ за крупните исторически събития, в които различните слоеве на народа вземат активно участие, и в по-опосредствуван вид — във вътрешното течение на повествованието, обемно характеризиращо развитието на социалния живот, на психологията, на бита на хората.

Отличителна черта на епическото творчество на литературата от нов тип е и онази социалистическа перспектива, която по един или друг начин намира израз в него. Тя се разкрива най-често тясно свързана с преобразуващата роля на народа, но същевременно представлява особено творческо начало, което присъствува не само в епоса.

Социалистическата перспектива осветлява пътя, търсенията, действията на различните по своите стремежи, по своята психология хора. Това става и тогава, когато, както например и в „Животът на Клим Самгин“, се изобразяват много действащи лица, враждебни на народа, на социалния прогрес, на революцията. Същевременно една от характерните особености на социалистическото епическо творчество е обрисовката на хората във водовъртежа на историческите събития, техният път към революцията, тяхното участие в революционната борба и социалистическото строителство, отражението на духовния ръст на новия човек.

Както вече се каза, социалистическата перспектива се проявява не само в епическото творчество, но и във всички други жанрове на социалистическата литература. Взимайки непрекъснато под внимание историческия, естетическия опит на миналото, изобразявайки трезво реалистически, обобщавайки дълбоко противоречивите явления и процеси на съвременната епоха, социалистическата литература открива перспективи към бъдещето, като превръща тази перспектива във важен ориентир за човека в толкова сложния съвременен свят.

Дори беглият преглед на развоя на принципите и формите на естетическото усвояване на света в литературата на XIX в. и до известна степен XX в. показва крупни промени в характера, структурата на художествения образ. Толкова дълбока еволюция е претърпяло образното осмисляне на действителността и в другите сфери на изкуството — живописата, скулптурата, музиката, театъра, архитектурата, да не говорим за появата вече на нови важни видове естетическа дейност, на първо място на киноизкуството. Естетиката, теорията на отделни области на изкуството, теорията на художествения образ вкл., не могат да пренебрегнат тези изменения. Новите процеси и факти по силата на своята значимост са една от отправните точки в изработването на важни теоретически обобщения и изводи.

Съвременната теория на художествения образ, която трябва да бъде създадена с колективните усилия на учените, според мен е призвана да се отнесе особено внимателно към онова ново, което са донесли литературата и изкуството на XIX и XX в., към явленията, характеризиращи еволюцията на художествения образ в това време, също както и към новото осмисляне на неговото историческо развитие в предшестващите епохи.

Неотложната задача сега в тази сфера се състои в това — да се начертает кръгът от основни проблеми, които изискват своето решение и по възможност да се набележат известни способности за тяхната рационална разработка.

Превод от руски : М. Блажева