

ПРИ ИВАН РАДОЕВ

МАРИЯ ГАРЕВА

— Другарю Радоев, шо за феномен е творчеството — освобождаване от натрупано емоционално и умствено напрежение, своеобразен катарзис или наслада?

— Според мен това е все пак някакво вътрешно освобождаване от нещо, което е натрупал животът в тебе. Ти искаш да го върнеш обратно чрез формите на творчеството. Това е естественият път, някакъв начин човек да се освободи от житейското бремe, отхвърляйки от себе си стари модели, с което настъпва своеобразно пречистване.

Творчеството е мечта по свободата. Мечта за бъдещи модели на човечеството, на човека. Мечти — по някой път несъществими, но ти веднъж написал ги, си казваш: ето го моделът за света и човека. Това, което човек изхвърля от себе си, е форма на освобождаване от всички неща, с които реалният живот го потиска. Своеобразна победа над живота, над парадоксите и абсурдите му, над житейското бремe.

Разбира се, животът може да ти отвърне жестоко, защото връзката индивид—общество е дъстранно закономерна.

— До каква степен обществото влияе на твореца?

— Това е нещо определящо, нещо съществено. В края на краищата, защо са тия трагични несъответствия между творческа личност и общество в повечето случаи.

— Обикновено се смята, че неповторимостта на твореца, на неговите духовни качества, е плод на епохата, на която живее.

— Безспорно. Той е рожба на епохата си, но аз бих казал, че той е рожба повече на бъдещето. И като че ли (говоря за големите творци) това е така или иначе едно изпреварване на собствената епоха, на собственото време.

— В такъв случай не само епохата, времето и обществото влияят на твореца, а и той влияе на обществото, подготвяйки по някакъв начин неговото бъдеще?

— Те си влияят взаимно. Защо? Може поетът и да не влияе на обществото. Може би един творец кореспондира с бъдещето. И в своето време да не бъде разбран и да бъде оценен по-късно. Да бъде дори отритнат от своето общество. Говоря за общество, което създава „официалната“ картина на „многоството“, нали? Но не може да се смята пък, че единствено поетът е надраснал всички и се е отделил. Не. Той кореспондира с дадени хора. Но те в този момент конюнктурно не влизат в определящата обществено мислене част. Обикновено се смята, че творецът кореспондира с народ. Народът — това е обаче понятие твърде разтегливо. Ще кажем: с коя част на народа? Защото едното е народ и другото е народ. Обикновено се смята, че поетът кореспондира с най-напредничавото у народа. В такъв случай не само върви в унисон с него, но си и взаимодействуват. Идете не му падат от небето. Те все някъде се коренят в живота и рефлектират у него. И когато казваме конфликт между творец и общество, то е конфликт с част от обществото.

В същото време в моя опит, пък и във всеки опит, ще се види, че човек е срещал в живота си твърде значителни хора, твърде много мислещи и почтени хора, които не са от пияната на обществото, но са мислили и също са изпреварили своето време. Разговор с един обикновен селянин може да ви наведе на такава мисъл: колко напред е отишло народностното мислене в сравнение с конюнктурата на едно общество. Това са взаимовлияещи се страни. Както и конюнктурата също влияе върху твореца. Тя също влияе в някакво диалектическо единство. И в това е драматичният момент на творчеството.

— Безспорно духовният климат на времето влияе върху творчеството на писателя. Вие в някаква степен влияете ли се, зависим ли сте от обществените вкусове и настроения?

— Оми, който каже, че не е зависим от външното обкръжение, от манталитета на множеството според мен или кокетира, или е неискрен. Не може човек да не се влияе. Да се стреми да не се влияе, е вече друго.

Лично аз смятам, че горе-долу се опазвам от „лякои неща, от които други мои колеги не могат. И на практика съм го показвал. Ето как можеше петнайсет години да не издавам поезия. Ами, не желая. Все пак, значи нещо. Друг не е могъл да го направи. Вероятно, другаде пък аз съм се издънил малко повече.

— Другарю Радоев, по отношение на композицията вашите пиеси са доста различни от модела на класическата драма — някъде липсват някои от компонентите, другаде пък в една част или в една картина се съдържат всички и се получава „пиеса в пиеса“. Това стремеж към по-ново, по-модерно конструиране ли е?

— Не знам дали е ново, пък и критиката ме е обвинявала в непознаване на драматургическите закони. Това би било така, ако за триесетина години, откакто пиша пиеси, не съм ги научил. Защото и най-тъпият човек може да научи някакви закони. Първата ми пиеса е сглобена твърде класично с развитието на сюжета, изграден от две линии — едната социална и другата любовна, и действието е разбито. Във връзка с нея някога ми беше вменено „неразбиране“ законите на драмата. Когато един автор е толкова упорит, това не значи, че той е тъп и не може да ги научи, а че не желае да ги научи.

— А може би не толкова, че не желае да ги научи, отколкото, че не желае да ги приложи.

— Точно така. И защо? Ние виждаме съвременната драма докъде е отишла. Така е разбила всички понятия за старото триединство, че въобще в наше време е неинтелигентно да се говори за закони на драматургията. Всеки творец прави законите си. Въпросът е — когато ги приложи към театъра, т. е. когато станат театрален факт, те да са устойчиви. Какво че не са подчинени на старите понятия? Лошо е, ако авторът от невежество или от неумение конструира собствения си модел така, че спектакълът рухне. Иначе — не. Би трябвало да се поощрява постройката на собствени закони. Шото в това пък е същността на изкуството: узаконяване на индивидуалното. Такава е тя същността на таланта. И тука не става дума само за гениалните патетисти, които са създали епохи и течения след себе си. Според мене за всеки един добър, оригинален талант построяването на собствен закон е задължително. В такъв смисъл конструктите, които аз правя, нямат претенции нито за новост, нито за старост — те са си мои конструкции, облепени на някакъв опит. Мен ме е привличала оная драматургия, която се е отделяла от класичността. Има хора, които ги привлича именно тая класичност. Имам право на живот и едното, и другото. Защото ползването, изучаването на образци е нещо, което само усъвършенствува собствения модел. Ако той модел се завърши в нещо оригинално, твоё, по което хората могат да те познаят, значи е нещо добро. Това е изкуство, това е творчество. В моя смисъл аз се стремя към по-свободна, по-хаотична, да я наречем, по-неорганизирана драматургия; по-отворена; по-незавършена на места, по-непоследователна; неиздържана в нейната фабулна последователност; нито в последователността на характеристиките; отхвърлянето на бавните преходи, на постепенното натрупване; по-скокообразно вникване в човека; взимане на неща, които са върхови в неговия живот, които са съдбовни. Някой път аз вземам направо постыпката. И казват: не си я мотивирал. При мене често последната става причина. Но аз не я изследвам. Избягвам да изследвам бавно и подробно, така както в реалистичната литература от бавно, постепенно натрупване на факти, взаимоотношения се изгражда един цялостен образ, цялостен характер. При мен нещата стават по-скокообразно — от тема в тема. Ето при „Вангела“ — ако темата е, че тя се е нагърбила с идента да възстанови някакви разкъсани връзки между хората, в една класична драматургия това трябва да стане бавно, постепенно още от началото. Тоест, тя трябва да проведе най-малко пет-шест разговора със своите „опоненти“. Да отиде, да се срещне, да се върне; да се мотивира всичко в подробности. В пиесата Вангела отива по веднъж. За мен това е достатъчно. И онова, което в класичната драматургия наричаме последица, при мен става причина за разказ оттам нататък. Какво произтича оттам нататък, на мен лично ми е по-занимателно и затуй много пъти и при обсъждания, и при приемания на пиесите ми съм казвал: абе, разберете, не че не мога, мога да го направя, но мен лично причинно-последствените връзки не ме занимават толкова. Защото аз доказвам обратното — една последица е причина за нещо друго.

— И това е диалектично.

— Диалектично е, разбира се. Какво толкова опасно и какво толкова нелогично има?

По-свободно се чувствавам, като мисля така разпокъсано, скачайки от място на място. Сега, в края на краищата, като се сглоби в съзнанието на човека, трябва да се получи някаква подсказана цялостност на картината. А пътищата, по които си достигнал това, са без значение.

— Мисля, че именно в моя смисъл трябва да се приемат и вашите думи: „Аз съм избрал за себе си еkleктиката“?

— Точно така. Какво разбирам под еkleктика: напоследък (то не е нито мое откритие, аз просто го предпoчитам) ние забелязваме смещение на жанровете. Преливането, съжителстването на гротеска, сатира, фарс, драма, поетичност на едно място, така както е в живота. И аз неслучайно казвам, че животът жанр няма и че жанрът е изкуствено прелизвикан. Вероятно, за да осмисли, да отдели, да кристализира същественото; да фокусира в даден момент нещата; да бъдат „тонално“ наблюдавани. Сега се забелязва едно по-свободно ходене — като почнете от есето до романа. Има есета-романи, има писма-романи. В моя смисъл в понятието еkleктика също се съдържат конструкции — закони, и нея също бихме могли да наречем жанр, а не безжанровост. „Човекоядката“ е такава. Всичко в нея е и драма, и фарс, и сатира, и трагедия. „Биволът“, „Вангела“, „Чудо“, ранните ми „Миниатюри“ — също. Казват: това произведение е еkleктично, т. е. то е нечисто, то е мръсно, то е някаква мешавина, то е неопределено. Защо? То е просто един събирателен жанр.

— Другарю Радоев, по какъв принцип избирате героите си?

— Всеки автор има един кръг, около който се върти, главно защото най-добре ги познава или защото му се занимава с такъв вид хора. И дълго време в творчеството си се движи в тая територия, докато смята, че все още има места за изследване и че тия герои не са изчерпани напълно. Нещайно в моите пиеси може да се забележи преповтаряне — герои, които имат нещо общо помежду си. Понеже приемаме

изкуството, най-общо казано, като една ласка за човешкото страдание, оттука всичките ми герои горедолу се нагаждат около принципа, че изкуството се занимава с изследване на човешкото страдание.

Както ви казах вече, не съм автор, който има строго определен жанр, който открай докрай се е завършил в някаква жанрова обособеност, като например комедиографите — Молиер, Ст. Л. Костов. Аз съм човек, който има за пример Шекспир. Искам с всичко да се занимавам. Писал съм и трагедии, и драми, и комедии, докато съм стигнал до нещо в тая мешавица. Така че за героите ми не може да се каже, че са комедийни. Връщам се пак на онова определение: движа се около тъй наречената от мен драматична комедия.

Най-общо казано, моите герои са хора, наранени от обществото. Носят белези от рани.

— И затова може би един от основните проблеми в пиесите ви е проблемът за справедливостта и несправедливостта?

— Какво е това понятие справедливост—несправедливост? То е нещо трудно уловимо. Докъде е плод на съзнание, докъде е плод на несъзнателност; докъде сме обидили, оскърбили, унизили несъзнателно човека, докъде това е съзнателно; къде е границата на една постъпка спрямо друга; защо ти се извършва; какво печели онзи, който я извършва; дали не губи, когато си мисли, че е спечелил? Тия форми на взаимни човешки откъснатостта ги има почти във всяка моя пиеса, а в „Биволът“ са залегнали като централна тема; това изхвърляне на човека, мислейки, че ще бъде удовлетворен, откъсвайки си; дали той е удовлетворен и дали всъщност не разрушава косвено много повече себе си; дали не се връща като бумеранг всичко онова, което извършва по отношение на другия; когато унижаваш другия, дали не унижаваш повече себе си? Ето, около тия неща се върти горе-долу всичко.

— Когато пишете, превъплъщавате ли се в героите си?

— Не бих казал, че е възможно да се превъплътиш в героите си. Първо, те са много — във всеки един...

— А как става това проникване, това влизане във всеки един от тях?

— Поначало авторът влиза малко под кожата на героите си. И много често симпатични му стават ония хора, които сме свикнали да ги наричаме отрицателни или негативни. Например в „Човекоядката“ Топузов е сатиричен образ, който би трябвало да предизвика отрицателни емоции, а през цялото време, докато съм го писал, на мен ми е бил симпатичен. Симпатичен заради това, че съм напипал героя, в който се отразяват несимпатичности от нашето време, нещо ценно като находка, което не значи, че му съчувствам и че моята позиция съвпада с неговата. Тя е точно обратната. Но парадоксът се състои в това, че аз изпитвам симпатии именно защото той започва да става много сполучлив като отрицателен образ.

Независимо какви са героите, авторът си ги обича, включително и отрицателните. Защото все си мисли: бе, този човек, подозирах го, че е лош, пък като умря, не е толкова лош. Склонността на човека към опрощение след приключване на жизнената равностетка е съставна част от неговата душевност. Аз не знам писано ли е някога и как се пише с омраза към героя. То е така... както силно се обича недъгаво дете. Особено болезнена е привързаността към едно недъгаво дете в семейството. То става обект на особено внимание, на особена нежност. Човек стоварва омразата си върху съдбата, обвинява целия живот в несправедливост. И още по-скъпа, трагично-скъпа му става неговата рождба... Невъиждайки явлението, авторът се любува и обича героя, защото чрез него се отрича явлението, т. е. отрицателният герой извършва положително дело... Парадокс, нали?

— Акумулирате ли у себе си емоциите, изпитвани от вашите герои?

— Когато съдбата на героите е върна, тя засяга автора и неговата възбуденост в процеса на писането е неминуема. Колкото и парадоксално да е, но усещайки истинността в процеса на творчество, авторът изпада в ролята на блящия читател или зрител, на първия читател и зрител — но казах, че такова взаимодействие става само при наличието на истинност.

— Това, което казвате, е интересно, но моят въпрос беше дали при сътворяването на образите вие изпитвате същите емоции, каквито те — героите — изпитват един спрямо друг?

— Не бих могъл да отговоря точно, защото никога не съм си поставял задача да проследявам това... Но някакво съприживяване, изпитване на същите чувства, едва ли може да стане в момента на писането. Пък и след това, едно такова раздвояване — авторът да бъде и тук, и там, и с единия, и с другия... възможно ли е? Не виждам. Шото това са взаимодействия между хора, които той в момента наблюдава, понякога без да може да ги направлява.

— Следователно вие сте повече наблюдател на действията и взаимодействията на героите и психическите им състояния, които не ви докосват, вие само ги констатируте и описвате?

— Винаги съм си мислил, че човек трябва да се отнася малко по-хладно към работата си. Говоря за драматургията — при поезията това е невъзможно, защото там не знаеш как става, от какво идва. Но при драматургията се изисква известно хладно отношение. Иначе може да се стигне до сантимент, до съчувствие, до манипулация, която да убие истинността. Тук е по-оперативна работата, по-аналитична.

— Като пишете дадена пиеса, разигравате ли героите, сцените на ум? Проверявате ли после на глас репликите, за да ги чуете как звучат?

— На глас—никога, никога. Едва след като я напиша цялата, трябва да я прочета на някои приятели. Най-добре чувствавам на ум. Опитам ли се да се обадя някой път на глас да пробвам как звучи, евентуално как се произнася тая реч, просто развалям представата, която имам в себе си. Когато погледът ми върви по репликите, по-добре си представям нещата. Шото убивам собственото си отношение със собствената си глас. Като се обадя в Топузов, той не е Топузов. А иначе като го чета, мога да чуя даже актьора, шото авторът мисли понякога и за тия работи.

— Имате ли герои, които сте създали специално за определен актьор, за неговата индивидуалност, каквито случаи са ни известни от световната история на театъра?

— Специално, никога. Но някои актьори съм имал предвид. Понякога на репетиции дописвах някои неща, имайки предвид актьора.

Когато писах „Биволът“, понеже пиесата я бях обещал на Младен Киселов за Сатиричния театър, мислех сам за Калоянчев, който трябва да го играе. Той може да прави тия финтове от комичното към трагичното, даже към сентименталното, преходите на професора от едното към другото, от сериозното към несериозното, тая гъвкавост на образа. Калоянчев е много подвижен актьор. Лавирайки играе ролята си. Някой път стига до фарса, до гротеската.

Същото беше и с „Човекоядката“. Разбира се, няхах предвид точно Тодор Колев, но в процеса на писането постепенно почнах да го виждам как се намесва с неговите абсурди — от едно състояние — чисто реално, към абсурд, без логическа връзка, а го възприемах монолитно. Много малко актьори могат да играят така без преходност, без логика от едно състояние в друго, внезапно да влизат от състоянието на гротеска, от един абсурд в чист реализъм, в чиста делничност. И всичко му приляга еднакво добре. Това е най-голямото качество на актьора — подвижността, минаването от едно състояние в друго без преходи.

— Проблеми, които разработвате във вашата поезия и драматургия, доколко са „аз“-проблеми, т. е. лично ваши, вмъкнати в творбата, и „те“-проблеми, т. е. на персонажите ви?

— Поезията е лично дело. Всичко, което пишеш, засяга лично тебе и чрез тебе другите или от другите към тебе, но всичко минава съвсем през тебе.

Докато драматургията се нуждае от известно обективиране състоянието на твореца. Обикновено авторът не трябва да се подчинява на личните си страсти, да не влага личните си възгледи за живота в героите си. Неизбежно обаче някакво действащо лице е носител на белези от характера, от съвестта, от морала му.

— Вярност това са автобиографичните елементи, които неизбежно са вплетени във всяка една творба. До каква степен те присъствуват в пиесите ви, в кои герои сте вложили белези от вашия характер и живот?

— Аз въобще приемам поезията като форма на човешка автобиография. А в драматургията до голяма степен биографията на твореца диктува и отношението му към персонажите.

— Какви са според вас, другарю Радоев, най-верните пътища за проникване в човешкия характер и вие кои от тях избирате?

— Целия жизнен и човешки опит творецът затваря в стаята, в кабинета, където работи. Тук са колбата, телескопа, човекът и звездите. За твореца, изглежда, че наблюденията от детството са най-сигурният резерв. Оттук всеки черпи до края на живота си необясними сокове. Най-релефно възстановявам човешки характери, впечатлители детството ми.

— Това, че сте прекарали детството си на село, мислите ли, че ви е направило по-богат в сравнение с родените и израсли в града?

— Абсолютно! Богатството на наблюдения и преживявания е свързано с това — кой къде е роден, къде е отрасъл и допир с какви хора е имал. И образите на голямата литература винаги някак си са били свързани с това — дали човек е контактувал с по-нисшите слоеве на народа. Винаги по-голямото изкуство е идвало оттам. В редки случаи има т. нар. писатели-стилисти, градски, по-светени, получили възпитание във фамилии, познания, дошли от книгите. Има такива писатели, и то значители имена в европейската литература, пък и в нашата. Но онова, което е населило голямата литература, винаги е идвало с наблюдения от низните на живота, от средните и ниски слоеве на един народ. И дената, които растат на село независимо от това, дали ще станат или няма да станат писатели, са по-впечатлителни, имат повече познания за живота. Целия — тоя свят, който природата ни поднася в пълнота си богатствено, в тая хармония или противоречия, детето от село забелязва по-осезателно, защото всичко се извършва пред очите му. Моят Иванчо на пет години вижда на улицата момче и момиче, които се целуват. Тате, виж двама делегати — казва. Защо да са делегати? — питам. Ами, нали по телевизията делегатите се целуват. . . Ето градските му впечатления.

— Смятате ли, че все още са живи редица изконни добродетели на нашия народ, като трудолюбие, гостоприемство, скромност и пр.?

— Добродетелите, първо, едва ли само в българина могат да се запазят във вида, в който са съществували някога, като не говорим за това, че има и маса добродетели, които безспорно са изчезнали.

— Кои добродетели са изчезнали?

— Те не са изчезнали само в града, те са изчезнали и в съвременното село. Може да се подобри общество, бит, икономика, но съвсем не значи, че в същите срокове се усъвършенства и човекът. Точно обратното, по някой път се наблюдава ликвидиране на някои чисто човешки, а оттам и народностни добродетели.

Например сегашното съседство между двама селяни, дворовете — не е съседството на стария българин. В моегo съзнание добрият съсед беше нещо голямо, по-значимо от роднинството. Сега човекът е изолиран. Човек няма съседи. Както нямаме съседи в апартаментите. Селото е превърнало дворовете в апартаменти.

Чувството за взаимопомощ до голяма степен е намаляно. Намаляно е дори ритуалното отношение между хората: да кажеш „добър ден“, „добра стига“, „добре дошъл“ на непознат човек. Това са били естествени комуникации между хората, създавани от векове.

Отношението към „дреболите“ в живота, към земята, към животните също е изчезнало. Сега по друг начин гледа на прасето един свиневад, който отглежда животни за държавата. Той гледа с индус-

стриално око. По-рано във всеки двор има едно прасе, едно конче, една крава. Той знае, че и съседът му има толкова и е длъжен да ги пази, както пази собственото си. А сега какво да пази селинния? Държавата? Да, държавата би трябвало да пази, защото е негова. Но как се стига до съзнанието, че онова, което не е в къщата му, е негово? Стократно по-бавно. Поколение след поколение. Чрез драми и комедии. Какво значи преходен период за човешката душа и съзнание? Засега т. нар. преходен период в края на краищата ни поднася нещата с всичките незавършености и несвършенства в човешкия характер.

Аз не знам как и кога ще стане тая стара колосална промяна. Мисля, че ви казах: вярвам в промяната на обществото. Човекът е непроменяем. . .

— Другарю Радоев, нека се върнем пак към вашето творчество.

Каква е ролята на прототипа и протослучката в произведенията ви? Има ли случаи, когато изцяло влиза в пиесата ви даден човек от живота, или повече служат като изходна точка, като „начална скорост“ за моделиране във въображението ви?

— В повечето случаи в литературното произведение лежи протослучка и има прототипове. Може даден характер да не е взет от конкретен човек. Друг път може автентичен човек от живота да бъде готово действащо лице.

При случките е по-свободно. Авторът е съчинител на случки. По-малко, мисля, са нещата, взети в този вид от живота. Аз обичам повече така — да си ги измисля и героите, и случките. По ми е сладко.

— И все пак вероятно има моменти, в които чувствувате нужда от опора в реално лице, в действителна жизнена случка?

— Когато казвам, че съчинителствам, то става на базата на жизнени факти, от лични наблюдения, от разкази на други хора. На всяка измислица коренът е дълбоко в живота. Само че ако вземеш трохичка, правиш хляб. И в тоя смисъл вече ти става измислица. Но поначало не може да няма опора в реални лица, в реални случки. Може би даже авторът не съзнава, че някаква случка е залегнала в подсъзнанието му или някакъв тип, някакъв характер, и му се струва, че той го е измислил, а може би нещо е съществувало. Но в повечето случаи — едно 80%, 90% — аз си конструирам историите и случките. Доставя ми по-голямо удоволствие. Най-достоверното нещо в изкуството е измислицата.

— А кое е истината и кое е лъжата в изкуството?

— В изкуството е истина онова, което узаконява творецът, света, който създава и узаконява, това е истината за изкуството.

Има автори, които не могат да напишат нещо, ако нямат първоизточник от живота, ако няма една чута история, разказана от някого, записана. Ето например, доколкото знам, Хайтов пише така.

Един талантлив литератор би могъл да попадне на много интересни находки, които сюжетно са конструирани от самия живот. И чрез дар словото на писателя те могат да бъдат облечени в хубава дреха и да станат художествено произведение. Това също може. Но за мен истинското творчество започва оттам, откъдето започва измислицата. Защо живописците съчиняват една нова действителност, която не е отражение на реалната действителност в природата нито по kolorит, нито по композиция? Картината е свят, съвършено различен от природния. Става дума за оная живопис, която е надделяла естествения модел и сама конструира свои модели, свой свят. И затуй има свят на Гоген, на Ван Гог, докато старите живописци са гледали да наподобяват, да приличат на природата, на модела. Съвременната живопис — точно обратното — бяга от природния модел, създава свой.

— Да, но когато съвсем се отдалечи от природния модел и прекъсне всички допирни точки с него, не се ли превръща в изкуство за самото изкуство, не става ли отвлечено, формално, дори фалшиво?

— Ако лекомислената игра във въображението загуби всякаква допирна точка с реалния живот от духовните тенденции на една епоха, тогава това изкуство е или формално, или фалшиво, или изкуствено. Но то тогава не е изкуство пък.

Та в такъв смисъл конструирането на собствен свят не е бягство от живота, а усилие да се достигне най-същественото.

— Другарю Радоев, какво място заема интуицията в процеса на писането?

— Друго начало в поезията няма. Ако приемем за начало в поезията рационалното, тая поезия мога да я отнеса само към псевдопоезията. Аз съм дълбоко убеден, че не съществува такава поезия. Разбира се, рационалното се намесва. Но определящото, извикващото на живот поезия, е интуитивното, емоционалното, така да се каже, отношение към света. А най-общо казано, това е емоционално-образно мислене. Защото тя е преди всичко емоционално-образно мислене. В тоя смисъл не можем да я разграничаваме на интелектуална и примитивна, както в живописата могат да разграничават примитивисти от сюрреалисти, абстракционисти или кубисти. В поезията такова нещо няма. Но живописата поначало е по-рационално. Боровиш с материя, боровиш съз сечива — това е рационално. И ръчен труд освен всичко друго. Там се съобразяваш и с химия, ако шеш, трябва да имаш познания за боята. А тук нищо не трябва освен един молив и парче хартия. Затваряш се и пишеш. Поезията е опитване на света слепешком, разгадаване на живота. Поезията не е разгадаване на живота, както е романът. Интелектуалната поезия се занимава с това — да проникне по рационален път в човешката душа.

— Мисля, че поезията е до известна степен и анализ на човешката душа?

— Чрез нея друг прави анализ на човешката душа, но тя самата не е. Поезията се ражда от хаоса.

— От хаоса се ражда, но зове към хармония?

— Да, точно така. Опитът да се организира хаосът в хармония е поезия. Бих казал: несполучливият опит да се организира хаосът в хармония, се нарича поезия.

разкажат някакъв сън, първото нещо е да се явят тълкуватели. Влизането на съня в реалния живот занимава човека и не може да го отдели като нещо незначително, за което не заслужава да се говори. С него се занимава и най-ученият, и най-простият човек. Значи, има нещо, което не е обяснено достатъчно ясно и все пак още си е една загадка. Аз го смятам като част от живота на човека. Сега какво точно е то, има ли връзка с бъдещето и миналото. . . Вярно е, че можеш да сънуваш пари, а да се събудиш без грош в джоба. Но можеш да имаш пари и утре пак да се събудиш без грош. Ще кажеш: да, но аз ги похарчих. Значи сънуваните пари пак са по-добри, защото за тях не съжаляваш. Ето как сънят става част от живота, нелишено от смисъл.

— А защо ги сънуват тия сънища, каква художествена функция изпълняват в пиесата?

— То току-така, случайно те не се поставят в едно произведение. Все някаква връзка с нещо предидущо или следващо трябва да има. Самият сън е загадка и тайна, която, подхвърлена вътре в произведението, може да стане причина героите да си обяснят някои моменти от реалния ход на действието. Но аз ги употребявам просто по правилото, че са част от реалния живот на човека.

— Другарю Радоев, каква е според вас ролята на метафората или докъде всъщност стига нейната „ползливост“ в изкуството и откъде започва „метафоричният панаир“, както вие се изразявате?

— Да, аз съм писал за тая сергия на метафорите. Това го отнасям до поезията, тъй като пък стана и модна малко тая дума в последните години. Започнахме да наричаме поезията „метафорична“, „метафоричен“ театър, „метафорична“ драматургия. Самият модел така се усъвършенства, че става много удобен за епигонство. И всеки се стреми като че ли да се отрупа с многозначителна метафоричност. Като че ли метафората става единствен знак за поетичност. Това уби до голяма степен оная първична магия на поезията, която ние наричаме простота. А простотата е достъпна не само на гениите. И сега, когато четем главно поезия, пък и драматургия вече, се видим как много млади хора започват от една степен на метафорично мислене, т. е. несъзнателно епигонствуват един модел, който не е ничий. Не може да се каже: ето, ладеният млад поет подражава на Елисавета Багряна или на друг поет. Не, вече толкоз много трансформации са минали и толкоз много моделът е усъвършенствувал, че се подражава на модела, а не на автор. Идентичността на отделния поет се среща по-рядко. Значи явлението, натрупването ще доведе до спукването на тоя цирей; стига с тия метафори! Дайте да поговорим, както е говорил и Шекспир, и Вапцаров, както е говорил и Вазов, за да потърсим оная сладост на първичното в поезията, където най-добре си личи талантът; поезия, която идва отвътре; която още не е облечена, а поетът е още гол и идва само с дарбата си. И непременно ще стане със следващото поколение поети. В нашата поезия ще настъпи един отказ от претрупаността на метафорично мислене и псевдоинтелектуалното. Няма начин да не настъпи.

— Следователно мислите, че ролята на предметността, на сетивността в поезията ще нараства?

— Доколкото си спомням навремето такава поезия ние свързвахме главно с името на Атанас Далчев. Дали понятието ни е било точно. . . Може би сетивна, както я нарекохте, поезия на осезанието, където може да се пипне; поезия, която е видима, която има материален живот. За мене такъв вид поезия е по-привлекателна.

Сега метафората си е метафора. Тя съпътствува всяка поезия, има я и у Далчев и т. н. Защото езикът на поезията до голяма степен е метафоричен език. Един ден, ако ни делят на периоди, цял втори период може да се сметне при мене „Един бял лист“. . . Но и тук никогата не е настъпвал отказ от оная поезия, чиято чувствителност може да те накара да пипнеш, да видиш, да помиришеш нещата; да бъдат осезателни, плътни, материални, жизнени. Тоя момент на „достоверност“ контактува по-добре с читателя на поезия, защото е по-близък. И тая всъщност не почва от Далчев. Един Ботев е не по-малко предметен и осезателен, плътен, материален, на места груб и делничен. Но Далчев, понеже е автор на малко стихотворения, много прегледно събрани в една книжка, беше един от учителите на нашето поколение.

— Сега отново има голям интерес към поезията на Далчев.

— Вероятно това идва именно от втръсването на тая метафорична, отвлечена, абстрактна поезия, която вече се изтощи.

— Във вашата поезия вие малко се разделяте на сезони — „Пролетно разсъмване“, „Един бял лист“ — лятното ви избухване и проектираната „Есенна любов“ — значи, остава зимата да чакаме?

— Да, така е, и ако доживеем до зимата, ще бъде добре. Но човекът също е природа, която се дели на сезони. Разбира се, ако има добър шанс. Обикновено поетите имат пролет и в по-редки случаи — лято.

— В различните „сезони“ сте и по различному метафоричен: отначало сте по-земен, после ставате по-абстрактен и в последните ви стихове отново се забелязва връщане към предметното, към материалното.

— Тия новите стихове, лето напечатих в „Пламък“ заедно с интервюто, са от книгата, дето леко се стремя да намаля отрупването с метафори, абстракции, иносказания, да мина в една простота, предметност — нещата да бъдат материални, малко по-огрубени. Нашата поезия преобладава своята метафорична болест. А и време й е вече да се освободи от своята „ученост“, да се поочовечи, да стане максимално разбираема.

— Нима поезията трябва да бъде напълно разбираема?

— Трябва да бъде разбираема до голяма степен. Не бих казал абсолютно разбираема, абсолютно ясна. Защото поезията опипва нещата малко слепешком. То не е така, както в белетристиката. Там трябва да имаш чувство за анализ, за наблюдение на човешката история, на анатомията, на чиновника, на човека,

който отваря вратата, който си прави чай... В поезията нито чай се прави, нито врата се затвара. Тя е опшпване в тъмното. То не може да бъде много ясно. Поезията е предчувствие.

— Другарю Радоев, какво мислите за римата, какво е тя за вас?

— Римата е нещо великолепно. Тя до голяма степен определя майсторството на един поет — служенето с римата, строгата метричност, т. нар. изчистена, звъняща, пеша поезия. Но никога не съм й отдал таква значение, каквото някои поети. При Валери Петров например класичността е излята, римата оригинална, стихът игрив.

Римата създава някаква геометричност — като съвременните компютри действуват римата. Но бялата поезия е не по-малко силна. Аз обичам и едното, и другото.

— Може ли според вас един поет да започне направо със стихове без рима и поезията му да бъде вътрешно музикална, звучна?

— Може, може. Белият стих е по-стар от римувания. Световният опит в това отношение е толкова огромен, че кой откъде ще мине, откъде ще тръгне, е само по волята на отделния творец. Не смятам, че трябва да се mine примерно през класическия стих и четиристишието, за да се ориентираш към белия стих едва ли не като към по-висша форма, както сме приели да смятаме, че художниците са рисували дълго време академично, за да се откажат и да стигнат вече до други неща. Не се знае откъде човек повече ще научи. Аз съм писал и така, и иначе. Пиша и в свободен, и в класически стих. Даже, мисля, че най-ранните ми, първите ми стихотворения, които са били в тетрадки, бяха бели. Не знам откъде е дошло. Помня даже едно стихотворение имаше — „Звездата на Рио Бо“. Пред очите ми е. От някакъв поет — ама европейски ли беше, латиноамерикански ли беше... забито с габърче от баща ми на стената под календара... Прочел го и му харесало; за някаква звезда, която кацнала на върха на един бор и борът приличал на колелно дърво в природата. То беше в свободен стих. И едни от първите ми подражателни стихотворения бяха в бял, свободен стих.

— Пазите ли тия първи озънати опити? Те в тетрадката, дето ви е изпратила вашата учителка ли са?

— Някои имам тука. А тая тетрадка, дето ми я прати моята учителка, трябва да я видя.

— Другарю Радоев, как измисляте заглавията на творбите си — произведението ли води заглавието или обратно?

— И по двата пътя става. Веднъж самото заглавие, интересно хрумване на заглавие определя стихотворението. Друг път започваш — настроението, което те обзема или мисълта, която искаш да изразиш в стихотворението, раждат заглавието съвсем естествено.

— И при пиесите ли е така?

— При пиесите почти винаги заглавието ми е било готово. Променил съм някои заглавия: „Вангела“ имаше две-три заглавия — „Пешера“ я бях кръстил, „Опитите на Вангела“, докато се спира на „Вангела“. . . За мен е много важно да не се разбира нищо от заглавието. Такова да е заглавието, че човек да не може да отгатне за какво става дума в пиесата. Е, „Човекоядката“ — каква е тая човекоядка, за какво се говори. . .

— Каква роля определяте на детайла в произведенията си?

— Детайлът създава динамиката на произведението. Там, в тая разхвърляност от малки части се създава силовото поле на цялото. Детайлът ни говори най-ясно, най-образно, най-релефно. Той ни разкрива и идеи, и състояния, и мисли. Майсторлъкът да направиш детайла, е гаранция за създаване на цялото.

— В много от вашите пиеси имам чувството, че стигате до вица. Какво е отношението ви към анекдотичното, към видовото в комедийния жанр?

— То идва от живота, т. е. вицът е равноправен с всички други неща, които могат да се срещнат в една драматургия. Има плитки критики, които по едно време започнаха да я наричат репликатова драматургия. Но това нещо съпътства големите драматурзи — и Молиер, и Шоу, — блестяща драматургия на словото, на остроумието, на остроумния въпрос и отговор.

Словото е основното нещо тук. Даже и в ония проловути точки към „Юстинианова монета“ съм писал, че то движи действието. Така че аз им отдавам равноправно значение на репликата, на присъствието на вица и анекдота. Вицът е екстрактно мислене на народа, едно богатство.

— Героите ви понякога разказват видове.

— Понякога карам героите си да разказват видове. Аз съм съчинявал в живота видове съвсем спонтанно: среща ме един приятел режисьор и ми казва: ела да изиграем една табла. Викам: не ми се играе, отивам на сватба, Серафим Северния се жени, там отивам. Абе, вика, седни, пак ще идеш, ще изиграем една табла и ще вървиш. С тебе, казвам, мога да играя табла всеки ден, а Серафим се жени веднъж в годината. . .

Вицът е форма на иносказание, което влиза като силно средство в произведенията. У всички блестящи комедиографи вицът присъства.

— Когато пишете, използвате ли речници, справочници, енциклопедии?

— Досега не помня да съм разтворил речник, за да търся дума. Не. Правил съм други неща, на пример с имена на герои — почнал съм да си правя списък на мъжките имена, списък на женските имена съобразно характера. Разгръщал съм и аз тайно, както някои казват, телефонния указател, ама много рядко е било това. Повечето сам съм си измислял имена.

Разгръщал съм историята или документални четива за справка — това е неизбежно.

— Може ли писателят изцяло да разчита на вродения си усет към словото или е нужна и специална езикова подготовка?

— Не, аз не смятам, че езиковедски познания са нужни на писателя и не зная дали всички писатели са сядали да се занимават с проблемите на езика. По-скоро те самите са създатели на езика, а друга е работата на езиковедите, която до голяма степен се обуславя върху писателския опит. Онова е наука върху езиковия опит на народа и писателя. Следователно писателят учи езиковед, а не обратното. Езиковедът не може да научи писателя на език. Писателят се учи от живия език. Това е първоизточникът — живота. Може да бъде неправилно изречението, може. Аз имам маса такива. И някой път редакторите казват: това е неправилен израз. Нищо, че е неправилен. Какво като е неправилен? Аз, сега като говоря, правилно ли говоря? Особено цветист е езикът, когато е неправилен. Някъде в диалога на пиесите си съм се стремил да разваля езика, да не е граматически, да не е синтактично верен и т. н.

— Но това вероятно е от желание за повече колорит или изпълнява по този начин и определена художествена задача?

— Да, и така е — един стремеж да се доближа до говоримата реч, която поначало винаги е неправилна. Така както тоя целия наш запис е едно неправилно говорене. Ето, да кажем, Димитър Димов — всичките му пиеси са ми фалшиви. Щото са написани от негово име, на стилиста Димитър Димов. Приели сме, че той е майстор, но според мен това е една суха фразеология. Това са въпроси и отговори, вметнати, обрнати изречения, инверсии, направени така, за да изглеждат интелигентно. В драматургията това не може. Това е убийствено за драматургията. Драматургията от стилист не може да се прави. Ако езикът не се повреди вътре съзнателно, ако той не се доближи до уличната, до житейската реч, драматургията не става.

— Във вашите пиеси се срещат някои непонятни думи като „прангула“, „шминга“, „варток“. Сам ли си ги измислихте или са стари народни думи с митологичен характер? Имате ли случаи на собствено словотворчество?

— Измислям си думи — понякога да значат нещо, понякога нищо да не значат.

— Другарю Радове, имате ли специални изисквания към художниците на вашите книги и постановки? Особено при сценографията има интересни имена — Асен Попов, Стефан Савов — сам ли се насочвате към тях?

— Към художниците на книги никога не съм имал особени изисквания, но за постановките много се интересувам.

Със Стефан Савов сме стари приятели от близо трийсет години. Аз го ценя затова, защото той е един от малкото театрални художници със самостоятелно мислене. И с режисьора много-много не говори. Казва: аз ще предложа как виждам нещата и след това ще говорим. И това е по-верният път. Изведнъж режисьорът вижда нещо, което не си е представял. Но то може да му даде идея за нещо, които не е подозирал. И тогава, когато авторът не подозира как ще го нарисуват, нито как ще го поставят, когато режисьорът не знае как ще го нарисуват, а познава само драматургията, добре е да се зароди конфликтно мислене, от което да произтичат допълнителни идеи.

Някъде разминаването е пълно — съществували са моменти, когато аз не съм могъл, не съм желал да гледам свои работи заради начина, по който са направени — като режисура и като сценография и са ми били дълбоко противни.

— Кои постановки имате предвид?

— Е, случвало се е...

— Намирате ли някаква връзка между съзерпанието на произведение на изобразителното изкуство и четенето на книга?

— Не само по линия на наследата, а главно като проблематика, която предизвикват и едното, и другото, защото всяка значителна живопис е проблемна.

— Задавате ли си въпроси, когато гледате една картина?

— Аз много обичам да си задавам въпроси. От картините получавам някой път и идеи.

— Кои идеи са ви хрумвали след гледане на живописно платно?

— Идеи за цяло произведение — не. Но настроение, подсещане за детайл, вдъхновение.

— Посетили сте прочути световни галерии като „Уфици“, „Пити“ и други и някои известни салони на модерното изкуство. Към кои клонят предпочитанията ви?

— И към едното, и към другото. Гледам с възхищение на старата живопис, на старата скулптура... Има хора, не могат да гледат съвременна живопис и си държат на класиците. Това не е белег на изостаналост. Това е разлика в световите. Не мога да кажа, че като гледам Рембранд, Пикасо ми е непоносим. Обратно. Те подтикваат любовното ми един към друг.

В очите на непросветения модерната живопис изглежда глупост или несъстоятелност. А мене именно това ме възхищава — докъде е стигнало творческото безпокойство, за да се зареже модела и природата, и илюзията за достоверност. Гледах едно голо тяло от Рубенс и едно от Пикасо. Разликата в рисунката не е само въпрос на личен стил — тук е протекла цяла епоха от творческата мисъл, за да се стигне до отказ.

— Тъй като споменавате Пикасо, сещам се за една негова мисъл, че в деня, когато се купува картината и я окачват на стената, тя добива съвсем друго значение и нейната живопис пропада. Вие какво мислите по тоя въпрос? Виждам у вас оригинални платна — за украса ли служат?

— Единственото нещо, с което не мога да се съглася, е, че картината е украса. Аз си сядам някой път, гледам си ги... Ако е за украса, ще си купя цветя. Истински. Те имат и аромат. А картината — на какво мирише? На лудост.

Пикасо казва, че всеки човек на изкуството е малко или повече ексцентрик и винаги може да каже нещо впечатляващо. Вчера четох едно интервю с Марлен Дитрих. Излиза, че никога не се е интересувал

дала от изкуството, от славата, че всичко било за нея семейния живот. Глупости! Цял живот е драпала, аз би казвал, за слава. Цял живот се е борила с тоя Холивуд и кой знае какви номера са правели помежду си, защото естествено е един човек на изкуството, особено пък в тоя актьорски свят, света на художниците, да се стреми към слава, към изява. Какво е славата? То няма нищо лошо в тая работа.

— Вие самият как гледате на славата?

— Ами, славата, ако я дадем друго име, би трябвало да е признание за твоя труд. Аз така гледам на нея. Славоблюб е в различни степени всеки творец. Няма творец, който да не желас да се докаже пред света, че е нещо, че е нещо повече от другите, че неговият труд, неговите произведения трябва да станат достойни, едва ли не, на човечеството. Иначе няма защо да твори, би държал къщи всичко това.

— А какво мислите за скромността на твореца — качество ли е тя или е „знаме на некадърниците“, както нерядко се чува сред хората на изкуството?

— Има една прочута формулировка, че скромността е качество, когато човек няма никакви други качества. В нея, разбира се, има известна диалектическа истина. Общо взето, струва ми се, че хората на изкуството не са скромни хора. Би било нелепо да кажа: пък аз съм скромен. Вероятно не съм скромен и сигурно не съм скромен.

— Но какво значи скромност?

— Първо, това е търпимост към другите. А талантът още е появата си е съпротива на нещо. Ако такъв човек е скромен, той бива лишен от воля за борба. Затова по някой път се стига до крайности, до неприятели. Вие знаете какви отвратителни характери има, при гениите особено. Може ли да се каже „скромен гений“?

А скромността си има своите метаморфози. И към различни хора приляга различному. Човек може да изглежда нахакан при едни обстоятелства, а по отношение на частния живот да е много скромен, да изпада в неловкост при срещата с един старец, с един прост човек, който търси съчувствие. Пред него той може да стане много по-свят, да изпадне дори в малодушие от факта, че има такива хора. Много зависи от насрещната страна. Когато насреща си имаш арогантен тип, естествена е реакцията за самозащита. Трябва да бъдеш скромен пред настъпващия проstack? Скромността е форма на капитулация. Скромнен трябва да бъдеш в обикновения живот, в отношенията си с хората, със заобикалящите, с близките си, с приятелите, с хора, които не са ти врагове, със случайно срещнати, с непознати — там, да. Иначе — не.

— Вие например какво бихте предпочели — да се унижиш творчеството ви и да се запази името ви в бъдещето или да се заличи името ви, а да се съхрани делото?

— Или всичко, или нищо!

— Другарю Радов, когато мислите за любимите си поети, сещате ли се за някои техни тълкувания?

— Разбира се, разбира се. Спомням си какво е писано. Много често човек попада на страници оценки върху даден поет или драматург, с което дълбоко не е съгласен. Другаде забелязвам пък колко ловко и с какво набито око критикът е наблюдавал и се съвпада напълно с това, което аз си мисля. И едното, и другото се случва.

— Известно е, че произведението е резултат на едно колкото сложно, толкова и естествено човешко преживяване. Смятате ли, че за да го разтълкува пълноценно, критикът трябва да мине по пътя на същото такова преживяване или е достатъчно чисто рационалното, хладно интерпретиране?

— Защо трябва да има същото преживяване? Едва ли може да повтори същото преживяване? То не е задължително. Сега могат да се случат и такива работи, нали? Аз съм разговарял с критици и казвам: точно това се случи с мене или еди какво си, така съм чувал. Но в никакъв случай не е задължително. Критикът обикновено не гледа емоционално на третираната материя. Той гледа рационално. И това е неговият занаят, това е неговото призвание. Талантът на критика е талантът на хладнокръвния човек, на аналитика, на мислителя, който прави своето мисловно построение, естетически-философско построение върху дадена материя. Аз не обичам есеистичната критика, тоя вид емоционална критика. Обичам естествено „рационален“ артистизъм, чувството за остроумие, чувството за ирония особено ценя, което е много рядък дар на критическа мисъл. Поначало критикът трябва да се развълнува от произведението, но когато пише, трябва да преценява с хладен ум. Един критик не може да поднася своите емоции и екзалтации. Критическата дейност не е емоционална.

— По адрес на критика вие казвате: „Това той го е научил отнякъде... Да, научил го е от библиотеките, но не от живота.“ Може ли това да се разбира като ваше мнение, че критикът няма връзка с живота?

— Напротив, критикът е задължен да има много солидна връзка с живота. За жалост обаче това на практика почти не е така. Обикновено критиците са книжни хора, кабинетни хора. Не че те живеят вън от този живот. В края на краищата, животът е навсякъде. Като казваме връзка с живота, това не значи, че когато писателят пише на заводска тема, трябва да иде в завода и да живее там. Това са вятър работи. Писателят командирова съзнанието си, командирова мисленето си. Не се командирова на държавни разности физически да присъствува „там“. Животът е навсякъде. Така че той е и около критиците. Не може да се каже, че те са изолирани от него. Но писателят доставя първоизточника, върху който разсъждава критикът. Той от втора ръка според мен гледа живота. Разбира се, когато става дума за безбройните имена, които работят върху тая планета, това са хора, които малко или повече са кабинетни. Всеки критик е малко или повече маниакално устроен към поглъщане на знания. Той прекарва времето си в кабинета в четене, много четене, за да бъде информиран, за да бъде ерудиран. Един поет или писател не е нужно да чете толкова безразборно и толкова всеобхватно. На едния писател не му е нужно да знае всичко, каквото става по света, каквото се пише по света. За един критик това е задължително. Така

или иначе, голяма част от времето му е в кабинета и мисълта му е свързана с кабинета. Докато писателят може да лентистикува с месеци, без да напише нищо. Върви, движи се, работи и на улицата. Критикът трябва да седне. В този смисъл той е по-отделен от живота. И когато вменява като грех на писателя, че той писател не познава живота, обикновено това означава, че писателят не познава схемата на критика.

— Мислите ли, че когато критиката се отнася примерно негативно към вас, нейните упреци се превръщат в бариера между читателя или зрителя и творбата или ефектът е точно обратният — именно упреците стават привлекателни, дори малко пикантни реклама?

— Би трябвало да се смята и вероятно критиката е нещо, което е призовано да манипулира общественно-литературните явления. В този смисъл, възможно е, защото читателят на литература е читател и на критика. Човекът, който чете книги, не може да не обръща внимание на оценъния момент от страна на специалистта. Това е естествено. Той иска да свери своя вкус. Стиховете са все пак такова нещо, което не се нуждае много от посредник. Една поезия може да бъде изцяло отречена и похвалена от критиката и това да не представлява бариера за читателя, защото читателят е брат на поета. Критиката може само да възбуди негодуванието или одобрението му, ако се покрива с неговите мисли. Докато има читатели на проза, които се ръководят от критиката. Прочели, че едно нещо не струва, не посягат към него. При поезията такъв момент не съществува. Читателят на поезия не се съобразява с критика. Той е особен вид читател — съзаклятник, заговорник с поета.

Вярно е и друго: че заедно с едно дълго натрупване на опит от литературите, е нагрупал опит и читателят. Тоест, той през същото време е чел и толкова романи и разкази, колкото може би е чел и критици за тях. Нашата критика за беда няма твърди устои под краката си, много трудно може да бъде самостоятелна, стабилна в оценките си, да отговаря исторически за това, което пише. Имам чувството, че тя не смее или не разбира достатъчно явленията, за да можем да видим отсега кой ще е нашият Паскал, кой ще е нашият Сент Бюв, кой ще е нашият Белински, кой ще е Херцен, кой ще е Иполит Тен — не ги знаем тия хора. Те са, общо взето, като една мъгла. Има хора, ерудирани, които веднага виждат — пишат хубаво, особено за писателите от миналото. Пристъпвайки към оценка на съвременната литература, те започват да губят пусулата (и това са талантиливи хора) не поради това, че им липсва вкус, но им липсва морал. Липсва им граждански морал, отговорност пред бъдещето. И затова оценките на нашата критика се определят повече от обществените пост, от общественно-политическото положение, което заемаш. Получавах повече похвала, като си на върха, и колкото надолу върви стълбичката — по-малко. Те знаят как да хвалят най-високо седящия, след това малко по-малко, а по-надолу има една категория хора, които служат за отрицателен пример. В този смисъл — сега се връщам към темата — читателят сам се е нагодил и го е разбрал този номер. И затуй голяма част от нашия театрален зритель при най-малкия симптом някъде, че има нещо критично писано за някого, вече знае, че това трябва да се види, знае, че критиката лъже. Критиката нещо не смее да каже. Не че не разбира. То никой читател няма да сметне, че не разбира — това са специалисти, — но критиката нещо крие под езика си. Дайте да видим какво става. И така или иначе, отрицателната критика започва да става своеобразен индикатор за събуждане на интерес към редица произведения. Читателят много добре вече се ориентира. Аз мисля, че редовният български читател, който е превърнал четенето, консумирането на изкуство в част от своя живот, е безкрайно добре ориентиран и към тези, които пишат критика. Ако дадено произведение е нагрупано, той вече знае, че е хубаво, че е интересно и трябва да се прочете.

— Надявах се все пак, че мнението ви за състоянието на съвременната ни критика е по-добро. — Разбира се, малко абсолютизирам. Ние имаме критици значителни и техните имена читателят знае, цени и следи. Защото критиката е част от един цялостен, единен процес и без нея общото литературно дело би било незавършено.

— Аз мисля, че има един разцвет и в този цялостен процес влиза и критиката, и критическата дейност. В миналото нашите критици са се броели на пръсти. Сега, като погледнеш критическата маса, ще видиш един огромен брой хора, които се занимават с това нещо. Половината биха могли да направят по-значителни работи. Една половина от тях половина работят с 50% от възможностите си. Много малка част си поставя историческа мисия, че трябва да устои на всички съблазни, на всички опасности. Не устоява нашата критика. И най-даровитите хора са склонни към компромиси. Конюнктурата е влязла в сървта им. Напоследък възниква този въпрос за българската критика, но той възниква и се тласна по лоша посока. Едва ли не, дайте пак да бием тия явления, които са прогресивни, а не обратното. Обратната болест е силната. Дайте да бием ония критици, които се занимават с конюнктура и които знаят за какво да липшат и за кого да пишат.

И въпреки това мисля, че, общо взето, в целия литературен процес има забележим разцвет. Никоя българска литература не е контактувала така със света, както в наше време. И критически книги излизат навънка — пробиват, забелязват ги.

— Какви качества според вас трябва да притежава съвършеният критик?

— За мене критическата дейност е морална дейност преди всичко. Тя трябва да построи моста между своето време и бъдещето. Второто изискване е наличното на всичко. И то, бих казал, на известна непогрешимост на вкуса с оглед пак на бъдещето. Мен ми се струва, че критическата дейност не засяга настоящето. Тя засяга бъдещето. Един критик оцелява дотолкова, доколкото, както казах, може да направи мост от своето време към бъдещето. Тоест, това е дейност на прозорливия човек, на този, който като че ли трябва да изпреварва малко писателя. Да предаде на следващото поколение ония традиции, които ще бъдат негова изходна позиция. Критикът свързва тези звена от миналото към бъдещето, определя до голяма степен (говоря за истинския, за големия критик) тенденциите на бъдещето. Тоест, той стъпва върху дадена материя, върху дадено ядро от писатели, за да може да погледне отгъдък, напред, където е неизвестното, откъдето ще дойде другото поколение поети, което като „вземе“, ще „даде“ на следващите.