

Кейсера

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

1

ГОДИНА ПЕТА

1961

ЯНУАРИ — ФЕВРУАРИ

ЛИТЕРАТУРНА МИСЪЛ

ГОД. V

кн. 1

ОРГАН НА ИНСТИТУТА ЗА ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

1961

ДВУМЕСЕЧНО СПИСАНИЕ ЗА ЕСТЕТИКА, ЛИТЕРАТУРНА ИСТОРИЯ И КРИТИКА

45164/61

СЪДЪРЖАНИЕ

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

* * * — Историческата мисия на писателя комунист	3
Атанас Натев — Фабулна и „безфабулна“ драматургия	6
Кръстьо Генов — Въпросът за художествения метод на Димитър Полянов	29
Иванка Бояджиева — За конфликта и композицията в пиесите на Камен Зидаров и Орлин Василев	54
Цветан Стоянов — Някои явления в най-новия английски роман	72

Международни научни срещи

Емил Георгиев — Международна конференция по въпросите на поетиката	82
--	----

ПРЕГЛЕД

Здравко Петров — Поети от едно поколение	91
Любен Георгиев — Романът на Яворов	100
* * * — Проблематика и тематика на V международен славистичен конгрес	105
Хр. Д. — Списание „Вопросы литературы“, № 1, 1961	110
* * * — Бележки на редакцията	112

СОДЕРЖАНИЕ

* * * — Историческая миссия писателей коммунистов	3
Атанас Натев — Фабульная и „бесфабульная“ драматургия	6
Крыстьо Генов — О художественном методе Димитра Полянова	29
Иванка Бояджиева — О конфликте и композиции в пьесах Камена Зидарова и Орлина Васильева	54
Цветан Стоянов — Некоторые явления в современном английском романе	72

Международные научные встречи

Емил Георгиев — Международная конференция по вопросам поэтики	82
---	----

РЕЦЕНЗИИ И РЕФЕРАТЫ

Здравко Петров — Поэты одного поколения	91
Любен Георгиев — „Роман Яворова“	100
* * * — Тематика Пятого международного славистического съезда	105
Хр. Д. — Журнал „Вопросы литературы“, № 1, 1961	110
* * * — От редакции	112

SOMMAIRE

* * * — La mission historique de l'écrivain communiste	3
Athanase Natev — Dramaturgie à sujet et „sans sujet“	6
Krestiou Ghénov — La question de la méthode artistique de Dimitar Polianov	29
Ivanka Boyadjieva — Du conflit et de la composition dans les pièces de Kamen Zidarov et d'Orline Vassilev	54
Tzvétan Stoyanov — Certains phénomènes dans le roman anglais moderne le plus récent	72

Rencontres scientifiques internationales

Emile Ghéorghiev — Une conférence internationale de poétique	82
--	----

REVUE

Zdravko Petrov — Des poètes d'une génération	91
Lioubène Ghéorghiev — Le Roman de Yavorov	100
* * * — Les problèmes et les thèmes du V-ème Congrès slavistique	105
Chr. D. — La Revue „Voprossy literatoury“, № I, 1961	110
* * * — Notes de la rédaction	112

Коректор — М. Блажева

Адрес на редакцията: сп. „Литературна мисъл“, бул. Сталин 39, София
тел.: 8-42-89, 8-13-91

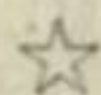
Абонаменти се внасят във всички пощенски станции или с/ка № 96 Т/262 БНБ — Сталински районен
клон — София. Годишен абонамент — 26 лева

Поръчка № 952
Тираж — 4000

Формат 71/100/16

Дадена за печат на 10. I. 1961
Печатни коли — 7

Печатница на Държавното военно издателство при МНО



ИСТОРИЧЕСКАТА МИСИЯ НА ПИСАТЕЛЯ КОМУНИСТ

Заявлението на представителите на комунистическите и работническите партии и Обръщението към народите от целия свят, обсъдени и приети на Ноемврийското съвещание в Москва и публикувани в печата на всички страни, са два исторически документа, които развълнуваха честните и миролюбиви хора от петте континента на земното кълбо. Със своя анализ на историческия момент, в който живеем, те осветляват пътя на човечеството от нашата епоха и посочват най-важните проблеми, поставени за разрешение пред него, като представят и развърнатата програма за изпълнение на най-човечния дълг: премахване опасността от нова, страшна война.

Като авангард в развитието на човечеството, комунистите от цял свят най-добре могат да вникнат в този образец на творческия марксизъм-ленинизъм. Мъдростта на документите обогатява разбирането им за съвременната действителност; поставените задачи им са близки, в тяхното изпълнение те виждат смисъла на живота си. Яснотата на положението за комунистите е била винаги първостепенен съюзник, а решителността на действието се измерва с големината на поставената задача. Заявлението говори определено за историческа мисия на комунистите: „Комунистите виждат своята историческа мисия не само в това да премахнат експлоатацията и мизерията в световен мащаб и завинаги да изключат от живота на човешкото общество възможността за всякаква война, но още в съвременната епоха да избавят човечеството от кошмара на нова световна война. Комунистическите партии на всички страни ще посветят на осъществяването на тази велика историческа мисия всичките си сили и енергия.“

Двата документа са неизчерпаем източник на вдъхновение и за писателите комунисти. Тяхната „мисия“ безспорно е същата, каквато е мисията изобщо на комунистите. Писателите комунисти обаче, хора с богата творческа мисъл и сила на въображението, разполагат със свои, мощни средства да работят за нейното осъществяване. Те могат да изваят в целия им ръст богатириите, които премахват експлоатацията и мизерията и изключват от живота на човешкото общество възможността от нова война. Техният талант и вдъхновение дават размах и полет на силите, които събарят стария свят и въздигат новия.

Историческата мисия на писателите комунисти ние виждаме преди всичко във възсъздаването на правдивата картина на нашата съвременност, с нейното жизнено многообразие, с нейните конфликти и образи, с двете посоки на развитие — на възход на социализма и упадък на капитализма, с двете идеологии — прогресивна и реакционна. Темата на нашата съвременност изисква от художниците добре да вникнат в „основното съдържание на нашата епоха“, във всички „главни отличителни

черти на нашето време“, за които говори Заявлението. Как иначе биха разкрили правдата на живота — основна задача на реалистичното изкуство?

Както посочва Заявлението, „основно съдържание“ на нашата епоха е преходът от капитализма към социализма, а „главната отличителна черта на нашето време“ е превръщането на световната социалистическа система в решаващ фактор за развитието на човешкото общество. В общата криза на капитализма е настъпил нов етап. Люлее се от могъщи бури цялата сграда на империализма. Народите отхвърлят империалистическия гнет. Разпадането на колониализма е второто по своето историческо значение голямо явление след образуването на световната система на социализма. Общата криза на капитализма е подкопала основите и на последната крепост на империализма, САЩ. Но империализмът още съществува и докато той съществува, ще има и почва за агресивни войни. Американският империализъм въплътява в своята политика идеологията на войнстващата реакция. . .

Очевидно писателят комунист трябва да ни покаже „основното съдържание“, „главните отличителни черти на нашето време“ в отделни късчета живот, в конкретните преживявания на хората, чрез художествени обобщения, в типични образи. Той трябва да преброди с мисълта си юдолите, в които гасне всичко светло, да прозре в много мрачни души, в които се раждат гибелни планове, да изобрази хората, които движат живота към нови хоризонти. Това е такава голяма задача, че нейното решение определя изключително важно място на писателя в историческото развитие, като борец за по-висока форма на живот, тълкувател на явните или недостатъчно осъзнатите мисли и стремежи на народните маси. Нужно ли е да припомним, че решението на тая задача не би могло да бъде успешно, ако писателят не познава живота, ако не е в състояние да открие в него тенденциите на развитието?

Заявлението на Московското съвещание сочи ясно главния герой на нашето време, бореца срещу експлоатацията и мизерията, строителя на социализма и комунизма, който работи за избавяне човечеството от кошмара на нова световна война. В Заявлението се казва: „Съветският съюз осъществява успешно разгърнато строителство на комунистическото общество. Другите страни от социалистическия лагер полагат успешно основите на социализма, а някои от тях навлязоха вече в периода на изграждане на развито социалистическо общество“. Но всичко това вършат трудовите хора, те са, които създават разцвета на икономиката и културата, които осигуряват високо жизнено равнище, мирния и щастлив живот на човечеството, които прокарват „за цялото човечество пътя към комунизма“. Те с право ще заемат централно място в литературата, за да вдъхновяват към градивни дела. Нима те заслужават по-малко вниманието на писателя, отколкото на времето са го заслужавали Гориовци и Ругон-Макаровци, Чичиковци, Обломовци и Карамазовци, Байганювци и Гороломовци?

А в литературата на миналото има и други образи, вечни търсачи и изразители на движението напред, към нови жизнени форми. Такъв е например Гьотевият Фауст. Той е безсмъртен, защото е ярък художествен образ на вечната жажда у човека към повече съвършенство, щастие и благоденствие. А комунистът от нашата епоха жадува именно това — повече съвършенство, повече справедливост, по-голямо благоденствие, мир и братство между народите. При това той вече не се лута да ги открие, той ги вижда пред себе си в сиянието на своя идеал.

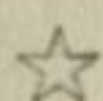
Защитата на живота, която прогласяват двата исторически документа, не може да не бъде приета като програма от всеки писател комунист. „Дойде часът — се говори в Заявлението — на силите на войната да се противопоставят могъщата воля и единните действия на всички отреди и организации на международния пролетариат, да се обединят всички негови сили за предотвратяване на войната и запазване на мира!“ Кой по-добре от писателя съзнава, че „политиката на мирно съвместно съществуване отговаря на коренните интереси на всички народи, на всички, които не искат нови кръвопролитни войни и се борят за траен мир“? Комунистът обича живота — това ние знаем добре от произведенията и изказванията на писатели като Никола Йонков Вапцаров, като Николай Островски, като Юлиус Фучик. Тъкмо защото го обича, иска да го направи „по-хубав от песен, по-хубав от пролетен ден“. Борбата срещу войната е борба за живот, борба и за всемерното му подобрене, борба за благосъстояние и щастие.

В широкия поток на живота има различни течения, различни тенденции. Заявлението на Московското съвещание отбелязва, че отживелиците на капитализма се запазват в съзнанието на хората дълго време и след установяването на социалистическия строй. Явяват се и стремежи към реформизъм, към ревизионизъм. Писателите комунисти се намират в най-бурното течение на живота, те са там, където са нужни. Те водят борба с вредните тенденции, те се борят против „теориите“ на съвременните ревизионисти, те сплотяват редиците на прогресивните хора и народните маси в света против всяко разложително влияние. Тяхната перспектива е ясна и затова могат да изобразяват правдиво живота в неговото развитие. Като израз на своя съкровена мисъл и стремеж възприемат те следното положение в Заявлението: „Комунистите виждат своята задача в това — да разгърнат решително настъпление на идеологическия фронт, да се борят за освобождаване на народните маси от духовното робство на всички видове и форми на буржоазната идеология, включително от разложителното влияние на реформизма, да разпространяват сред масите прогресивните идеи, осигуряващи обществен прогрес, свободолобивите демократични идеи, идеологията на научния социализъм.“

Пряко отношение към работата на идеологическия и литературния фронт има онова място в Заявлението, където — наред с борбата срещу ревизионизма като главна опасност — се подчертава и опасността от догматизма, който сковава творческата мисъл, води към схоластика и сектантско откъсване от реалността. Ревизионистичните и догматически тенденции вредят на социалистическото дело, извращават смисъла на революционната теория, нанасят поражения върху нашия творчески метод.

Няма нищо странно, че Заявлението призовава писателите комунисти да бъдат бдителни на поста си и да съдействуват най-активно за реализацията на великите исторически задачи, поставени от самото движение на човечеството към комунистическото бъдеще. Това движение се възглавява от комунистическите партии, а в борбата на партиите голяма роля се възлага на техния идеологически отряд, на закалените в битките на нашата съвременност марксистко-ленински работници, дейци на науката и изкуството.

Техен дълг е да осъзнаят докрай и претворят в живо дело тази възвишена историческа мисия.



АТАНАС НАТЕВ

ФАБУЛНА И „БЕЗФАБУЛНА“ ДРАМАТУРГИЯ

Правото да хареса или не хареса една драма зрителят добива много лесно — срещу откъснатата контрола на театралния му билет. Кой обаче е дал право на критика да занимава надълго читателите с впечатленията си от една или друга творба? Неговият признат естетически вкус? Или умението му да излага увлекателно съображенията си?

Винаги ми е изглеждало твърде нескромно желанието на някои да произнасят тежки присъди за вкуса на другите — този нямал добър вкус, онзи имал! Нескромно е, защото в такива случаи човек мълчаливо превръща собственото си отношение към изкуството в единица мярка на вкуса. Нима би могъл да отсъдиш дали художественият усет на критика е добър, ако сам не си уверен, че твойт естетически вкус не му отстъпва?

Значителната художествена творба въздействува върху много хора не защото те са „уеднаквили“ вкусовете си, а защото тя е открила такъв аспект на живота, който може да развълнува хора с най-различни мисли, чувства и настроения. Често казваме, че изкуството не е „затворен в себе си свят“. Но не всякога се сещаме да допълним, че художествената творба става „свят за нас“ благодарение на способността си да се приобщава към личния, към неповторимия жизнен (емоционален и интелектуален) опит на всекиго от нас. А от това следва: няма „меродавен“ личен вкус. Личният вкус е неотменимото право на читателя, зрителя или слушателя да съпреживее художествената творба — да я свърже непосредствено с това, което сам е бил, е или се стреми да бъде. Ето защо при изкуството са възможни няколко различни и все пак верни тълкувания на един и същ образ. Оттук произтичат правата на собственото мнение в критиката. Би било рисковано да се изисква от нея „едно единствено“ тълкувание на художествената творба. Но значи ли това, че съществува пълна относителност на критическите оценки, стигаща едва ли не до произвол? Няма ли граница, зад която тълкуванията престават да бъдат основателни и верни?

Не ще и дума — такава граница съществува. Тя обаче не се установява предварително, нито пък веднъж завинаги. Многообразието на художествените възприятия се дължи на обстоятелството, че изкуството е отражение на действителността, пригодно да въздействува цялостно върху индивидуалното светоотношение. Но в каква насока да се въздействува? Как да се използват жанровите и родовите предимства на различните изкуства за най-цялостно, непосредствено и непринудено въздействие върху съвременника? Тези въпроси са стояли винаги пред критиката. В хода на тяхното продължително обсъждане се е набелязвала границата между ползотворните художествени търсения и заблудите.

Като всеки и аз чета с удоволствие талантливо написаната есеистична критика. Тя обикновено ни помага да открием в творбата нови неща, които без нейна помощ трудно бихме забелязали. Има защо да се завиди на нейните автори — те винаги са по-близо до художественото възприятие. Но според мен напразно някои в името на есеизма, на критиката-изкуство „въстават“ срещу тъй наречената „умозрителна“, теоретична критика. Нека приемем, че споровете около отделните идейни или структурни особености на изкуството са „черната работа“ в критиката. Трябва обаче веднага да добавим: тъкмо на тази „черна работа“ се пада грижата да разкрие специфичните родови и жанрови възможности на съвременното творчество.

Няма да отрека, че с уводните бележки исках някакси да оправдая характера на предлаганата статия. В нея се разглеждат четири нови български пиеси. По-точно: поставя се един композиционен проблем на съвременната ни драматургия във връзка с четири произведения („Вратите се затварят“, „Юстиниянова монета“, „Посоки“ и „Пред буря“). Известно е, че у нас се намират все още автори, които внушават композиционните проблеми на изкуството да се разглеждат „между другото“, на втори план. Струва ми се, че е излишно да спорим с тях. За нас не бива да има никакво съмнение, че обсъждането на всеки въпрос около отразителните и въздействените възможности на изкуството е свързано в края на краищата с богатството и моногостранността на художествената идеяност.

★

Трима способни млади драматурзи ни поднесоха три различни творби със сходна нравствено-психологическа проблематика и почти еднаква сюжетна схема. Някакъв нечестен човек, ръководен от завист, корист или подобна страст, наклеветява или подвежда честния, даровития. Накрая нечестният, който по силата на странно съвпадение се оказва и в трите случая инженер, остава — отритнат и обруган — да тъне в престъпните си страсти. . .

Не ми се вярва някой от тримата автори да претендира за откривателството на тази сюжетна „линия“, позната в драматургията от времето на ранните романтици с тази прибавка, че тогавашните писатели даваха „опрощение“ на користолюбивия (който при това не бе инженер — дефицитен кадър) и му помагаша да се „прероди“. С какво да се обясни сюжетното еднообразие в драмите на Джагаров, Радоев и Русев? Или е може би по-добре не да го обясняваме, а просто да възнегодуваме от него?

Съзнателно започнах тъкмо от това, което ще бъде вероятно най-често отправяното обвинение срещу трите творби. Имам известни резерви срещу всяка от тях. И аз не смятам например, че Радоев и Русев са в последните си пиеси на висотата, на която бяха в „Светът е малък“ и „Делниците имат много имена“. Ала въпреки туй мисля, че съвпадението на сюжетната схема не е най-същественият недостатък на трите драми. Нещо повече — според мен съвпаденията в тематиката и сюжетния „развой“ са опъквата страна на нещо хубаво и ново, което Джагаров, Радоев и отчасти Русев са се стремили да постигнат. Да им препоръчаме сюжетно разнообразие? Добре. Но то е значително по-лесно постижимо, отколкото овладяването на съвременната нравствено-психологическа тема. Радоев например бе проявил голяма находчивост при разработ-

ката на фабулата в „Светът е малък“. Напълно съм убеден, че той и без особени старания би постигнал това и в следващите си драми. Но преди препоръката за сюжетно многообразие, която и за нас е лесно да направим, и за драматурзите не е чак толкова мъчно да изпълнят, трябва да обсъдим и преценим драматургическия експеримент, който Джагаров отначало, а малко по-късно и другите двама автори — съзнателно или не съвсем съзнателно — направиха: експеримента да се открие по психологичен път съвременната тема; да се създаде — условно казано — нова драма на страстите и духовните чувства.

Обстоятелството, че и тримата драматурзи са стигнали до доста сходна проблематика, че са се ограничили с твърде обичайни проявления на завистта, користолюбието, лицемерието и пр., с твърде леки изпитания на човешката честност, говори колко още много творчески усилия изисква подобен експеримент. Кой от тях и кога ще открие необикновен сюжетен мотив? И дали тогава нравствените проблеми ще ни изглеждат съвсем нови и необичайни? На тези въпроси е рано да търсим отговор. Та дори такава съвременна пиеса като „Иркутска история“, чиято сюжетна линия не беше съвсем обичайна, прозвуча като размисъл върху съвсем обикновени, делнични въпроси на съвремието. И никой не сметна това за недостатък.

А защо да е леко, повърхностно изпитанието на честността и нравствената чистота в споменатите три нови български драми? Нали и в трите има убийства, самоубийства, неизлечими рани?! Всъщност най-малко сюжетните мотиви и решения създават истинското емоционално-интелектуално напрежение в драмата. Интересната фабула може да ни задържи в салона, но не може да замести онова своеобразно мисловно и емоционално въздействие, което е присъщо на пълноценната драматургия. Разнообразието на сюжетните мотиви е твърде желателно, ала никога не е решаващо условие за художествената сила на драматургичната поезия. Драмата не е либрето за „изиграване“, по-точно — за сценично илюстриране на разказ или репортаж. Тя е специфичен литературен род поради пригодеността си да изразява по най-сгъстен и целеустремен начин вътрешните противоречия на човешкия нравствено-психичен живот, да ги открива и разкрива в и чрез непосредствените сътолковения между характерите. От това елементарно и всеизвестно правило на драмата произтича особенният интерес, който тя проявява към психичната самоизява на героите.

Нерядко драматурзите отбягват да превърнат сюжетните мотиви в ясно очертана фабула, т. е. в наниз от последователни случки, които ще се разиграят пред зрителя и ще разкрият основните противоречия на и между характерите. Някои литератори в чужбина правят дори строго жанрово разграничение между драмата „на случките“ и драмата „на фигурите“. Естествено, за нас това е неприемливо по простата причина, че съвременните ни драматургични произведения най-често не показват явна жанрова обособеност. Факт е обаче, че в драматургията все по-настойчиво си пробива път стремежът да се изостави стройната фабула. Наш дълг е не да премълчаваме този стремеж, а да се запитаме за значението, което той има или би могъл да има за съвременната ни драма.

Естествено, и „безфабулната“ драматургия не се лишава от случките и събитията, които събират или разделят героите, сближават ги или ги противопоставят. Но при нея драматичното действие преминава

сякаш от характерите към случките, а не обратно. Сюжетните мотиви остават само повод. Те могат да не бъдат подредени в последователността, задължителна за разказа. Много често съществено се оказва не това, което се случва в момента, а онова, което вече се е случило. „Безфабулната“ драма като че ли неизбежно съдържа сцени, в които диалогът се превръща в редуване на монологзи. И тъкмо в тези сцени се казва най-важното. В тях се крие и най-голямата трудност за драматурга — да премине от лириката и реториката към **д р а м а т а**. В сериозността на тази трудност ни убеждават и несполуките в последните творчески опити на Джагаров и Радоев.

Тенденцията към пренебрегване на последователните, една от друга произлизащи случки (т. е. от занимателната фабула) не е нещо съвсем ново в драматургията. У нас например тя може да се открие отчасти в драматичното творчество на Яворов. (Да не говорим за това, че след тридесетте години „безфабулната“ драма се засели на сцените в много европейски страни). А що се отнася до идейно-композиционното новаторство, то в не по-малка степен може да се прояви и в обратна посока. Както е известно, една от основните особености на Брехтовия драматургичен стил е смелото въвеждане на „епичното“, на разказното. И това не измени новаторската същност на творчеството му. Важното е да не се изостави драматургичното начало — да не се превърне творбата само в наниз от последователни случки или пък в антология от речи и лирични монологзи. Но спазването на това условие не е, изглежда, никак лесно.

Неотдавна ни стана известна пиесата на Боян Балабанов „Пред буря“. Интересът ни към нея беше напълно оправдан, тъй като признанието ѝ изпревари премиерата. Авторът е срещнал, както личи, доста трудности в диалога. Езикът му и сега чувствава нужда от по-веща ръка. Това обаче няма да попречи мнозина да гледат пиесата с увлечение. Нещо повече: нейната фабула е достатъчно интригуваща, за да прикрие дори главния ѝ недостатък — липсата на психологическа мотивировка. В това отношение Боян Балабанов е постигнал според мен повече от някои други автори на пиеси, представяни през последните години. Ала в уводните си бележки споменах, че задачата ми не е да споделя личните си впечатления, а да поставя един по-общ въпрос.

Предполагам, че „Пред буря“ ще се радва на успех в зрителната зала. Но на какво ще се дължи той? По мое мнение — на **ф а б у л а - т а**. Епизодите на пиесата са поотделно съвсем познати. И старият учител, когото животът убеждава, че борбата не е напразна, и заблудената млада жена, която превъзмогва сърдечното си увлечение, за да се включи в съпротивата, и несподелената любов на аптекаря, и редица други перипетии се показват не за първи път от сцената. Ала все пак Балабанов е съумял да ги свърже в интригуваща фабула. „Критичен момент“ за този успех е бил прехвърлянето на интереса на зрителя от сценичния живот на бащата към постъпките на дъщерята (Ина) и нейния съпруг (Алберт Арманов). Отначало зрителят е изправен пред въпроса: как ще постъпи старият учител? Но драматургът навреме осъзнава, че този въпрос не ще задържи дълго вниманието. Постъпките на учителя скоро подказват прелома в неговото поведение. Затова вниманието на зрителя трябва да бъде насочено към друго. Как ще постъпят с учителя? Този въпрос се свързва вече с поведението на дъщерята, която влиза в семейството на „хора от властта“. Как тя и Алберт ще посрещнат преследванията, на които е подложен старият Тихов? Как ще се отрази това на семей-

ството им? Отговорът на тези въпроси е оставен за 'завършъка на пиесата. Впрочем дори пред сами края писателят си е създал още една възможност за продължаване на фабулата (последния монолог на Алберт). Какво ще направи той? Искрен ли е в колебанията и противоречията си или отново, този път още по-подло лицемери пред съпругата си? . . . Ала сценичното време е вече изтекло и Балабанов е спестил най-малко едно действие. Прибавим ли към тези основни фабулни „преходи“ и допълнителните перипетии (несподелената любов на Ангелиев, ученическата конспирация, анкетата от министерството и пр.) ще разберем къде наистина се корени вероятният успех на „Пред буря“.

Достатъчна ли е обаче вълнуващата фабула, за да приемем, че драмата е изпълнила предназначението си? Стига ли ѝ заслугата, че е задържала два-три часа зрителя в театралната зала и че му е припомнила няколко възможни случки от близкото бурно минало?

В една от режисьорските записни книжки на Брехт — родоначалника на социалистическия „епичен“ театър — е подхвърлена идеята зрителят да бъде запознаван предварително с фабулата на „разказните“ драматургични произведения, за да може по време на представлението да съсредоточи вниманието си не върху това „к а к в о ще стане“, а върху това „з а щ о ще стане и защо и м е н н о така“. Епичният театър цели не просто да задържи публиката през времетраенето на представлението, а да събуди у нея дълбок размисъл върху станалото и ставащото. „Епичното“ е нужно, за да се предаде зависимостта на човека от историческата среда, за да се отведе съзнанието на зрителя към „подпочвените“ нравствени противоречия на цяла епоха, а не заради интересната и „богата“ фабула.

. . . Съвсем далече съм от мисълта да търся в „Пред буря“ наченките на епична драматургия. Но неволно си спомних думите на Брехт, когато излизах от театъра. Помислих си: каква ли би била реакцията на публиката, ако режисьорът се бе повел по идеята на Брехт и пред всяка картина ни бе запознал с развитието на фабулата, за да съсредоточим вниманието си върху въпроса: „З а щ о това и това става и м е н н о така?“

Разбира се, нашите театри си имат касови планове и никой не би разрешил подобен режисьорски опит. Но ако направим опита в тази статия, няма да попречим на никакви постъпления и планове. Може да попрекалявам, но ми се струва, че е задължение на всяка критика да се запита за идейно-психологическата характеристика на героите, за мотивировката на техния сценичен живот. Драматургията разполага с изключително големи възможности да влияе върху вътрешните подбуди на човешкото поведение. Използването на тези възможности е идейно-естетически дълг на писателя. Той не бива да смесва художествената сила на драмата с външното напрежение, илюстративната живост на сцените или актуалността на фабулата. За истинската идейност трябва да се съди по това дали и доколко непринудено, но дълбоко е проникнал драматургът в съкровените м о т и в и на човешкото поведение, дали и доколко той е могъл да се добере до изворите на добрите и лошите, честните и користолюбивите човешки постъпки.

За съжаление Боян Балабанов е проявил немарливост към психологическата мотивировка. Не само в епичния театър, но и при всяка значителна драма се вълнуваме най-дълбоко от основните нравствено-психологически мотиви на действието, а не от самото действие. Да се постиг-

не психологическа мотивировка на централния психологически конфликт е, разбира се, трудно, често е съпроводено от несполуки. Но че в „Пред буря“ писателят е проявил небрежност към психологическата мотивировка, заради фабулната „широта“, би могло да се установи дори от някои епизоди.

Така например, когато в трета картина д-р Саралиев донася вестта за смъртта на Йончо, неговата сценична постъпка може да се обясни само с немарливостта на автора. Докторът идва запъхтян, разтревожен, бърза да се „извини“, че е нарушил празника на Ина, защото щял да им съобщи тъжна вест за техния близък, съобщава, че полицаите донесли труп в болницата и чак тогава казва, че трупа е на Йончо. При това драматургът е поставил психологическото ударение едва след вестта, че трупа е на племенника. Тогава настъпва апогеят на напрежението. Но това е в психологическо отношение крайно неиздържан момент. Най-обичаният човек от семейството — Младен — е в нелегалност. Първата мисъл, която може да се породии след думите на Саралиев, че носи тъжна вест, е: Младен е загинал. Това си помисля и зрителят. За него обаче остава съвсем необяснимо защо Саралиев започва вестта си по най-неправдоподобния начин. Той сякаш иска нарочно да предизвика най-ужасното предположение в съзнанието на един баща, говори неопределено за трупа на техния близък и чак след като минават няколко мъчителни, изкуствено създадени минути, казва пред семейството Тихови за убийството на Йончо и дори иска съвет как... по-безболезнено да съобщи това на баща му — Матей Ковача. Наистина странно. Лекарят внася в семейство Тихови няколко ужасни, пълни с най-тежки предположения минути с думите си за нещастие на техния близък, за донесения от полицията труп и пр., за да поиска съвет как... по-безболезнено да съобщи това. И което е още по-странно — драматургът е изоставил напълно героите си в тези секунди на ужасни предположения, не е поставил акцента върху преживяванията им.

Подобни психологически несъобразности се забелязват на редица места в пиесата (блудкавото начало на първа картина и особено думите за „греховните желания“ на Ангелиев, диалога между Алберт и Ина в първа картина, поведението на младия Арманов в четвърта картина и пр.). Естествено, мотивировката на сценичните постъпки не бива да се схваща опростено. Тя не е нещо, което се показва или изказва „от край до край“ на сцената. Тя присъствува обикновено „задсценично“, в антракта. За зрителя е мотивирана онази постъпка на сценичния характер, която позволява да се долови веднага и недвусмислено вътрешното му състояние — съкровениите му мотиви и съображения да постъпи именно така. В значителните творби на драматургията са познати много герои, които ни учудват с една или друга странност на характера си. В драматургията от всички времена надали обаче има сполучлив художествен образ, чиито сценични отношения зрителят да не може да си изясни с едно или друго душевно състояние било у него, било на околните му. И в това се състои психологическата мотивировка на драмата — каквито и странности да притежават характерите, сценичното им поведение да бъде обяснимо с известно нравствено-психическо състояние. Нека след туй зрителят размишлява върху странностите на човешката природа. Драматургът няма право в едно — да го остави в недоумение относно мотивите, които ръководят героя при една или друга постъпка, па макар те да са свързани с някаква странност.

Основателни или не, възраженията срещу психологическата недоизясненост на отделни епизоди в „Пред буря“ можеха да бъдат напълно изоставени, ако авторът не проявяваше същата слабост и спрямо основния драматургичен конфликт. Впрочем какво да наречем основен драматургичен конфликт в новата творба на Боян Балабанов? Колебанията, които старият учител Тихо Тихов изживява, преди да възприеме борбата или пък душевните противоречия у дъщерята, които обхващат напълно мислите и чувствата ѝ през последните три картини? Аз съм по-склонен да приема за основен конфликт в „Пред буря“ горчиво изживяната заблуда на Тиховата дъщеря Ина. Тя се омъжва, въпреки волята на близките си, за сина на спекулантите Арманови, уверена, че любимият ѝ „не е като тях“, като родителите си. Събитията обаче твърде скоро я заставят да разбере, че във вълчата бърлога не можеш да не възприемеш вълчи нрави. . . Наистина в първите три картини Балабанов е вложил усилия в разработката предимно на друга драматична линия — разрушаване на илюзията, че в това напрегнато, ужасно време можеш да останеш честен и когато страниш от борбата. Но нравственият конфликт в душата на Ина придобива скоро централно място в действието. Ако основен конфликт на „Пред буря“ бе заблудата на стария Тихов, пиесата трябваше да свърши преди половината си. Неприятното е, че и двете конфликтни линии, които иначе са логично вплетени, са останали без задълбочена идейно-психологическа мотивировка.

Така пацифистичната философия на Тихо Тихов хвърля в недоумение зрителя, който би поискал да си изясни причините ѝ. Защо едва в залеза на живота си старият учител е трябвало да изживее заблуждението си? Впрочем недоумение не би се получило, ако Балабанов не бе го като че ли нарочно предизвикал. Писателят би избегнал задължението да мотивира допълнително заблудата на героя си, ако не беше свързал ретроспективно живота му със Септемврийското въстание. Зрителят би приел, че върху тихото, безметежно съществуване на провинциалния учител не са врѣхлитали градоносни бури, че той е наблюдавал близката история през страниците на книгите и затова е дошъл до извода: социалните борби са за „лудите глави“, комунизмът е утопия. Но ето че синът му не само изживява увлеченията на честната младост, а донася дъха на грандиозната социална буря в спокойния дом. И старият учител повече не може да съчетава спокойствието с честността. . . Това би била една обикновена, позната, но общо взето правдоподобна конфликтна линия в драмата. Тогава драматургът би бил твърде улеснен и в психологическата мотивировка.

Ала Боян Балабанов е поискал, от една страна, да поусложни задачата си, а от друга страна, да запази нейното просто, обикновено решение. Така той е лишил споменатата драматична линия от психологическа убедителност.

Още от първите реплики на героите зрителят узнава, че в този дом не са забравени две свидни жертви на семейството — Яна и Стефан, загинали през Септемврийското въстание. И паметта на двамата — майката и чичото на Тиховите деца — присъствува неотклонно в цялата пиеса. „Ние останахме като обгорели дънери“ след смъртта на Стефан и Яна — казва сестрата на Тихов, благодушната Пауна. „Майка и чичо са кумир за баща ми“ — казва Ина на младия Арманов. Паметта на героите живее в решителността на сина, в тежките минути, които спохождат дъщерята, в спомените на бащата и Пауна Тихова, в думите на вуй-

чото — септемвриеца Матей. Мъртвите герои са живата връзка между миналото на борбата и нейното настояще. Тази идея Балабанов се опитва да прокара през цялата си пиеса. Той обаче не е съумял да направи най-важното — да я свърже психологически с драмата на стария Тихов.

И наистина защо чак сега старият учител изживява заблудата си за „абстрактна“ честност? Нима този въпрос не е жегвал съзнанието му в тежките години, когато загубва най-близките, най-обичаните си хора? Нима той не е безпокоял съвестта му през още по-мъчителните години, когато Тихов живее без тях, като „обгорял дънер“?

В една реплика на Тихов се споменава, че „на младини“ той също се увличал по социалистическите идеи, но впоследствие разбрал „утопичността им“. С младостта изчезнали и увлеченията. А Пауна казва на децата: ако не беше баща ви (т. е. спокойния му живот на провинциален учител) кой щеше да ви отгледа, да ви изучи? Но как Тихов е могъл да успокои съвестта си, предпочел „тихата“, безбурната, „неутопичната честност“, докато най-близките му хора са загинали в борбата за идеалите на младостта му? Или тежки жизнени обстоятелства са го заставили да прокужда проблемите на съвестта? Но тогава неговата драма трябва да бъде не на човек, убеден напълно в честността на пасивните, на безучастните, а на човек, който — макар и със закъснение от почти четвърт век — претражда своето неучастие в Септемврийското въстание. . .

Впрочем няма защо да продължаваме въпросите, които не ние след представлението, а авторът, когато е седял пред бяла хартия е трябвало да си зададе. Така както е предадено поведението на Тихов в „Пред буря“ излиза, че той е стоял поръсен с нафталин през най-черните години за неговото семейство, съжителствувал е спокойно със собствените си заблуждения и се е появил на сцената едва когато пиесата е трябвало да започне с неговия рожден ден. Подобно нехайство към идейното съдържание на един драматичен конфликт не бива според мен да бъде премълчавано. Какъв извод би могъл да направи зрителят от думите на Тихов за безсмислието на борбата (първа картина) и от уважението, което всички му засвидетелствуват? Изводът: човек може да е стоял безучастен към борбата, която отнема най-близките му хора, може след това да не се упреква за това, може дори да възприеме „спасителната“ философия, че борбата е само за младите луди глави, но всичко туй няма да попречи никак на честния му живот. . . Балабанов положително не е искал да внуши подобен извод на зрителя. Но за да го избегне, той е трябвало да помисли и се потруди много повече върху драмата на стария учител. И най-важното — трябвало е да помисли не само върху интересната фабула, но и върху етично-психологическата дълбочина на събитията, които засяга. Повърхностното отношение към драматургичния конфликт, беднотата на психологическата мотивировка е в и н а г и и д е е н н е д ъ г н а т в о р ч е с т в о т о .

За съжаление Боян Балабанов не е сполучил и в другата драматична тема на творбата си — заблудата на дъщерята. Но в какво се състои заблудата? В първата картина, когато всички укоряват Ина за предстоящия ѝ годеж с Алберт Арманов, тя категорично настоява: „Той не е като родителите си“. Тя е непоколебима в това свое убеждение дори когато Саралиев ѝ разкрива престъпните търговски машинации на семейство Арманови, при все че проявява известно недоверие към „клюките“ („Ако имаше такова нещо, аз първа бих узнала“). На Алберт обаче казва: „Нашите семейства са толкова различни. Нека ги сродим“. И това вече води

разсъжденията към друг психологически мотив — заблудата на Ина се простира, изглежда, не само върху качествата на годеника ѝ, но и върху бъдещите отношения между двете семейства.

В живота на всяка крачка се натъкваме на „случайно изтървани“, недообмислени думи и постъпки. Понякога, външно погледнато, те са тъй несъгласувани, че е почти невъзможно да се обяснят. В белетристиката тяхното присъствие е допустимо, тъй като писателят разполага с авторовата реч, за да изясни в края на краищата подбудите им. В драмата обаче няма място за изолирани, напълно несъгласувани думи и постъпки, тъй като мотивите за едно или друго действие се разкриват чрез самото действие. Колкото и остри да са противоречията у героя, неговите сценични постъпки трябва да са в обяснима връзка помежду си. А между желанието на Ина да „сроди“ семействата Тихови и Арманови, от друга страна — нейната увереност, че Алберт е все пак „съвсем друг“, нейното заслепено възхищение от амбициозността му, от „силния му характер“ и твърдението ѝ в последната картина, че преди да се омъжи за Алберт се надявала „да го промени (?!)“ или най-малкото — да го откъсне от средата му — няма логическа връзка.

В какво наистина се заблуждава тя? Че Алберт е достатъчно силен, за да живее сред престъпните си родители, без да се свърже нравствено с тях? Или пък че семейството на Арманови може „все пак“ да се „сроди“ с Тихови? И то — след като брат ѝ е в нелегалност, а приятелите на Арманови са убили по зверски начин братовчед ѝ? Не бих казал, че и последната степен на заблуждението е невероятна. Зависи как ще се мотивира. Но според мен Балабанов никак не се е погрижил за психологическата основа на този конфликт. Той се е интересувал само от фабулната занимателност.

Ако е въпрос да се убеди зрителят, че „силният характер“ на себичния Алберт ще го изхвърли на другия бряг в предстоящата буря, докато „мекушавият“ Саралиев ще се окаже в редиците на борбата — това е било съвсем излишно. То се разбира още от първа картина. Може би е интересно да се види как ще стане това? Добре. Тук е значението на занимателните ефекти на фабулата. Но за изкуството е било по-важно да се проследят и мотивират вътрешните сътресения в душата на Ина, преломът, който открива пред нея пътя на борбата, на Младен. А тъкмо в това отношение Балабанов е направил най-малко, почти нищо. С фабулата той просто е искал да убеди Ина в това, в което всички други на сцената и в театралния салон са убедени още от първа картина. Събитията (четвърта картина) илюстрират правотата на предупреждението, че „силният характер“ на Алберт е илюзия. Притиснат от родителите си, той прави решителната стъпка — става юристконсулт на немската фирма. Отказва на Ина да се застъпи незабавно за баща ѝ. Наистина тези стъпки са придружени от известни колебания, но не става никак ясно дали причината е страхът да не би да загуби Ина или пък те имат и други нравствено-психологически основания. . . . Разривът най-сетне настъпва. Но от какво се разочарова Ина? От Алберт? Или е настъпил прелом в нейното първоначално заблуждение, че „силният характер“ може да се уважава „изобщо“, и когато е напълно чужд на истинската борба? Ами ако Алберт, готов на доста „жертви“ заради нея, беше успял да отмени интернирането на баща ѝ, пак ли щеше да настъпи разривът? Или щеше да се забави?

Кого напуска Ина — само слабохарактерния Алберт или и собствената си етична заблуда? Този въпрос е съвсем логичен. Но на него зрителят не получава отговор. Като че ли драматургът съвсем не го е забелязал. А този въпрос е свързан с основния психологически конфликт. Какъв е Алберт? Престъпник, който умело се е прикривал, за да заблуди Ина? Не. Тогава заблудата би приела съвсем друг характер. Човек, който не издава неприязненото си отношение или поне недоверието си към комунистите? Не и това. В трета картина, след убийството на Йончо, той недвусмислено и то пред Ина изразява отношението си към борбата на комунистите — отношение, което не променя рязко дори след убийството на баща му. Отначало това не предизвиква разрыв между младите. Не предизвиква дори по-дълбоки и трайни колебания у Ина. А ето че в последната картина Ина е решена да се отдаде изцяло на борбата. Това ни кара да предположим, че тя е изживяла не просто разочарование от безхарактерния Алберт, а конфликта на една етична заблуда. Да предположим. . . Но Балабанов не обръща на това никакво внимание, зает изцяло от „фабулната“ схема: Ина трябва да си отиде от дома на Арманови.

В последната картина зрителят узнава, че Алберт — безхарактерна пионка в ръката на г-жа Арманова — страда, дори ненавижда плановете на майка си. Той в съкровените си помисли се бунтува и срещу измамните си амбиции. Говори за юношеството си когато, свит в ъгъла, се е молил за греховете на родителите си. Но всичко туй е сякаш случайна прищявка на драматурга. Към голата фабула малко външна, ефектна психологическа подправка! Зрителят е по-скоро склонен да не повярва на нравствения конфликт у Алберт, въпреки неговата правдоподобност. Ина го смята подло лицемерие. Защо? Защото тя трябва да бъде разочарована напълно от Алберт. (Нали другият, влюбеният в нея д-р Саралиев ѝ посочи пътя.) Тя, по принудата на драматурга, не е бивало да прояви нито за секунда състрадание, въпреки че е обичала искрено този човек, който сега е обречен на трагична нравствена гибел. А принудата на драматурга идва от една проста сметка — той е искал да се отърве от задължението да покаже собствения психологичен конфликт на Ина. Затова е стоварил всичко върху „пълното разочарование“ от Алберт. Безхарактерността на младия Арманов е поне толкова очебийна, че разочарованието от нея не изисква никаква мотивировка. Като не е изяснил етичното заблуждение на Ина, като не е успял да вникне в психологичните противоречия у героинята, която от идеала за „силния характер-въобще“, след редица горчивини, стига до патоса на борбата, Балабанов е обеднил твърде много и дейното съдържание на пиесата си. Ина трябваше да напусне дома на Арманови не защото е вече до такава степен разочарована от съпруга си, че да не намери капчица човечност, капчица съчувствие към гибелното душевно раздвоение на Алберт, а защото е разбрала голямата истина на живота — борбата. Ако Балабанов беше достатъчно вникнал в истинското заблуждение на главната си героиня, той щеше да ѝ позволи да разбере Алберт, дори да му състрадава и въпреки туй да го напусне в името на възвишената етична правда, която тя най-сетне, с цената на много страдания — включително горчивината на заслепената любов — осъзнава. Това би обогатило извънредно много идейното съдържание на „Пред буря“. Може само да се съжaliaва, че Балабанов, подведен от интригуващата фабула, е пренебрег-

нал психологическата мотовировка на действието и по такъв начин е обеднил в идейно-естетическо отношение пиесата си.

Би било съвсем несправедливо да се омаловажава значението на фабулната драматургия, както ще е опростителство да се отричат сценичните произведения, които не превръщат сюжетния си материал в строго последователна фабула. Това, което ме смущава в новата пиеса на Боян Балабанов, не е в никакъв случай напрегнатата фабула, а увлечението на автора по нея. Увлечение, което се е отразило неблагоприятно върху идейно-психологическата дълбочина на „Пред буря“.

Джагаров и Радоев са написали пиеси, в които е отделено значително място на нравствените и психологическите въпроси, като са изоставени на втори план „фабулното“ и „разказното“. Може ли обаче да се задоволим с техните опити? Не съдържат ли и те някакви увлечения, чужди на идейно-естетическата функция на драматургията?

Джагаров нарече отначало драмата си „трагедия“ и май досега не се е отказал от това название. Защо? Може би той смята, че самоубийството на Мария придава трагизъм на стълкновението между Величков и Найденов? Друго основание не виждам. Но ще си призная, че подозирим драматурга в умишлено убийство — само и само да нарече драмата си „трагедия“ . . .

Във „Вратите се затварят“ дебютиращият драматург е показал и богат, изразителен език, и находчивост (репликите на Другия), и дълбока емоционална привързаност към някои от героите си. Най-хубавото му качество обаче е търсещата мисъл. Драматургичната техника е явно още чужда на автора. Иначе той по-ловко би намирал места на героите си и не би ги принуждавал нарочно да кръстосват сцената. Ала според мен търсеща, откривателска мисъл Джагаров е проявил в своя пръв, макар и не особено сполучлив драматургичен опит.

. . . На какво вярваме повече — на човека или на фактите? Сигурно всеки от нас ще се затрудни в отговора. А навярно на мнозина въпросът ще се стори странен, дори безпредметен. Та как тъй ще се противопоставя човекът на обстоятелствата! Нали за човека се съди по фактите!? И това е една истина, в която неусетно могат да свият гнездо бездушието и подлостта. Животът не е съдебна зала. Той не е поредица от отежняващи и смекчаващи вината обстоятелства. Издигнете олтар на факта и ще унищожите най-човечното у човека — другарството, доверието, любовта. Фетишът на фактите подхранва подозрителността, която е родна сестра на клеветата. А колко често, колко неподозирано често се страхуваме да се вгледаме в човека, да повярваме на съмненията му, да претрадаме мъката му и да се вживеем в радостите му, преди да сме потърсили „фактите“, „доказателствата“! И къде ги откриваме? Много пъти в мълвата, която може да сметне „недоказана“ честността и на най-честния човек.

Човекът или фактите? — тази дилема, която присъствува неотлъчно в нашето всекидневие, при все че се досещаме за нея само в минути на горест и обида, се съдържа в драмата на Георги Джагаров. Себичният човек, готов на всичко, за да спаси блестящата си кариера, възкликва: „Да живее фактът, Мария — единственият за уважение гражданин на нашето бурно време!“ И зад този възглас, на който неволно понякога даваме ухо, се крие неверието в човека, коренът на антихуманизма. Хитростта, подлизурството и подлостта са силни именно с това, че превръщат факта „в единствения уважаван гражданин на нашето бурно

време“. Какво е, а не какво т р я б в а да бъде? — ето въпросът, който вълнува себичния човек. Оттук до клеветата няма дори една стъпка. Който фетишизира фактите, много лесно може да се възползува от „липсата на факти“. Най-трудно се доказва човешката искреност. Нещо повече — всеки опит да докажем искреността си обикновено кара другите да се усъмнят повече в нея. И ето че хората, които са приели факта за „единствения уважаван гражданин“, които са издигнали в култ подозрителността, дават простор на клеветата. А тя не се нуждае от доказателства. Дори когато бъде опровергана, тя продължава да живее в таен съюз с недоверието. Това знаят, това много добре знаят величковци. . .

А къде е етичната сила на нашето съвремие? — В другарското доверие, в хуманизма:

„Н а й д е н. . . Не изгасвай пред очите ми, макар и да си мъртъв, помогни ми да намеря изход.

Д р у г и я т. Не го ли виждаш?

Н а й д е н. Къде?

Д р у г и я т. Там, където вярват не на доказателствата, а на човека, на другаря. Бързай, Найдене.“

Тук, както и в цялата драма на Джагаров, може да се забележи известна реторична приповдигнатост. Но не бива да се пропуска по-важното: мисълта, етичното внушение. Нашето време, другарството ни задължава сами да откриваме честността, да не чакаме неопровержими доказателства и нарочно подбрани „факти“ за нея. Днес нравственото равнодушие към околните е съюзник на безчестието. Комунистическата етика не е етика на подозрителността, а на доверието. Колко често повтаряме тези думи и колко рядко се замисляме върху тях. Сериозна заслуга на Джагаров е опитът му да потърси скритата дилема в обичайните думи. А мисълта на поета, че фетишизирането на „фактите“ и „доказателствата“ облагодетелствува не само истината, но и клеветата, е според мен едно от проникновените тематични открития в съвременната ни литература.

Според мен Джагаров е осъществил незначителна част от възможностите, които тематичното откритие му е предоставило. Понякога дори ми се струва, чи писателят сам не е осъзнал какво е най-ценното и оригиналното в първия му драматургичен опит, като на места е отстъпил първенството на реторичното, на културно разкрасената баналност. Ала въпреки туй смятам, че интелектуалното влечение към основните нравствени дилеми на нашето време, което личи на места в драмата на Джагаров, е предвестник на нещо хубаво в драматургията ни на съвременна тема. Ето защо сериозните недостатъци на „Вратите се затварят“ не бива да ни попречат да говорим за хубавото и новото в драмата.

Като споделя някои мисли върху последното си произведение с читателите на сп. „Театър“, Джагаров подхвърля: „А кой писател предварително познава формата на бъдещото си произведение? За мен тя не е била по-трудна, отколкото за най-опитния драматург. Може да си написал сто пиеси и все едно — пак няма да знаеш как ще напишеш сто и първата. Ето един от най-страшните закони на изкуството. Формата е неповторима, защото е неповторима мисълта. Формата се ражда от мисълта или по-точно — заедно с нея“. Оставим ли настрана въпроса дали за Джагаров драмата е била „не по-трудна, отколкото за най-опитния драматург“, ще установим, че в интервюто си писателят е припомнил една естетико-теоретична истина, която обяснява повече несполученото, отколкото хубавото в неговата драма. Художествените видове

и жанрове имат закономерности, чието овладяване е задължително не само за „най-опитните драматурзи“. Ала разликата между рутината и творчеството започва тъкмо от това, че всяка творба си има „свой“ закон — тя самата е една открита форма. Ето защо „може да си написал сто пиеси“ и пак да не знаеш „как ще напишеш сто и първата“. Целият въпрос е обаче да ли не в сто и първата, а в първата си пиеса Джагаров е открил драматургичната мисъл-форма, която е търсил.

Сюжетно драматургът е ограничил времето от 7 до 10 часа вечерта. Навярно съзнателно той го е „уеднаквил“ с времетраенето на представлението. Както бе вече споменато, композиционната идея на автора не е била да прави от сюжетните мотиви „фабула“. И макар това да е извънредно трудно, в него няма нищо осъдително. Драмата „Вратите се затварят“ е всъщност тричасов диалог между двамата централни герои — Найденов и Величков. Почти всички основни събития в драмата, с изключение на самоубийството и финала, се пресъздават по асоциативен път.

Главното неблагоприятно впечатление от драмата е свързано с разтегнатостта и реторичността на диалога, с баналността на кариериста Величков и с твърде голямата преданамереност на неговото изобличаване. Защо се създава такова впечатление — поради недостига на сюжетен „материал“ или пък поради неумение да се води диалогът, поради слабост към патетичните фрази и т. н.?

Слабостите на драмата биха били незначителни, ако можеха да се поправят с „добавки“ към сюжета или пък с „туширвания“ на диалога и приповдигнатите фрази. Композиционната идея на Джагаров (да създаде „безфабулна“ драма) е според мен приемлива. Тя е в съзвучие с неговата наклонност към интелектуалната драматургия. В репликите на героите има множество и умно, и хубаво казани мисли. Реторизмът и многословността в творбата му идват от друго. Вместо да постави в основата на произведението си драматичната дилема „човекът или обстоятелствата?“, Джагаров е извел на преден план мисълта: „Нашето време е такова, че не всички мъртви се оказват мъртви и не всички живи — действително живи“. Хубаво казано. Поетично! Ала това изглежда не е било достатъчно, за да се превърне в драматургична форма-идея на „Вратите се затварят“.

Изоставил дилемата („човекът или обстоятелствата?“) на втори план, Джагаров е напрегнал усилия да ни покаже и докаже нещо, в което сме отдавна убедени: кариеристите и подлеците могат да вредят, да пакостят, но са етично отречени от нашето общество. И ето Джагаров довежда на сцената един такъв кариерист и го държи три часа, за да ни каже колко гнъсни са постъпките му и колко го ненавижда работническата класа. А за да се убедим, че Величков може да вреди до последния си час, драматургът застава бившата му съпруга да се самоубие.

Жегнат от едно изложение на Найденов, хитрият, лукавият инженер Величков напуска „топлия си полог“, за да дойде и си отмъсти чрез клеветата. Но излязъл на сцената, той сякаш изведнъж престава да бъде хитър и ловък. Има защо. По чужда воля той започва да се саморазобличава. Драматургът на всяка крачка му подсказва, че клеветата му не е намерила почва (и в репликите с дядо Трайко: „Змия ти е плюла на езика, Иванов“, и в разговора с миньорите: „С т о й к о . . . Не си хвърляйте въдицата от близо, не хваща“; пък и с Бурсука той се държи така, че още в началото на драмата става всичко пределно ясно). Но Величков

продължава с някаква упорита наивност да опровергава, че е ловък и хитър, както го характеризират всички. И започват сцени на висок глас, втората от които предизвиква самоубийството на Мария. Дилемата за човешкото доверие остава само в репликите. Впрочем на едно единствено място тази дилема се прокрадва в действието. Дочула шушуканията на един засегнат работник, който разпространява клеветата на Величков, че Найден блъснал другаря си Кръсте в шахтата, Мария — влюбената, безпределно преданата — се обръща към Найден:

„Дори да е нещо лошо — кажи. Аз ще те разбера.

Н а й д е н. Малка моя.

М а р и я. Може да е станало случайно.

Н а й д е н. Кое, Мария?

М а р и я. За Кръсте. . . Може без да си искал. . .

Н а й д е н (отдръпва се). И ти ли?

М а р и я. Довери ми се — да ти олекне. . .

Н а й д е н (с болка). И ти ли вече не ми вярваш, Мария?“

Това е единственият случай, при който Найден се среща с недоверието. И то е, както бърза да поясня Мария, „само за миг“, „за твоє добро“. А Другият — сянката на Кръсте — допълня: „то е от обич“. Но наистина ли Мария се колебава „само за миг“ в невинността на Найден?

Тя присъствува, когато Величков изкрещява истерично в очите му: „С тези очи те видях. Ти го блъсна. Ти.“ Найден излиза, загубва се в тъмнината. Мария тича подире му, но Величков я спира, за да поведе с нея един наистина напрегнат, тежък разговор, който обаче не засяга най-важното — страшната тайна на убийството. Съмнява ли се Мария все още или е разбрала цялата гнусота на клеветата? Тя разменя с Величков няколко реплики (според мен най-слабото място в пиесата), без да загатне с нито дума това. Тя кори бившия си съпруг, че е нарекъл Найден убиец; тя се ужасява от мисълта, че любимия ѝ е останал сам и може да посегне на живота си; тя се отвращава от Величков, но пак не изразява основното — повярвала ли е на престъпната клевета. Нещо повече, зрителят е изправен пред едно съмнение, което драматургът не му помага да разсее. След като чува гърмежа, с който тя мисли, че Найден се е самоубил. . .

„В е л и ч к о в. . . Нека. Така е по-честно. Призна си.

М а р и я (на себе си). Ти си прав. . . Така е по-честно. По-честно. А аз съм още тук. . . оставих го сам. . . В последната минута. . . Разговарям. . . А той. . .“

И малко след това Мария се самоубива. Защо? Може би нейната жертва е изкупление на това, че е повярвала клеветата на Величков? Но нали тя първа бе казала: „Всички знаят, че Найден е невинен“. Или това е било опит да отхвърли собствените си съмнения? . . . За какво се упреква тя — че е допуснала в и н о в н и я Найден да се самоубие, въпреки че „така е по-честно“? Или че не му е помогнала да осъзнае вината си? Или че не е воювала заедно с него срещу клеветата? . . . Впрочем излишно е да продължаваме въпросите. И без това, струва ми се, е ясно, че Джагаров е скрил от зрителя истинските душевни мотиви за самоубийството на Мария. Ето защо не е трудно да се предположи, че самоубийството е послужило единствено да се внесе трагичен момент в драмата и тъй да се отежни вината на Величков. В никакъв случай неизяснената драма на Мария не би могла да се приеме за мотив към дилемата „човекът или обстоятелствата?“

Отдалечим ли се обаче от драмата на Мария, във „Вратите се затварят“ няма да остане друго, освен един гневен спор между безскрупул-

ния карьерист и честния човек. А това вече отвежда по пътеката на реторичността. Найден може да е изненадан, да е разгневен, да негодува с цялото си същество загдето на времето е вярвал на Величков, но той не изживява истинска драма — поне до смъртта на любимата си. Минутните сенки на колебание („Най-близкият ми човек. . . И тя се усъмни. . . За нас е малко да ни обичат. Трябва да ни вярват.“) не са прераснали в драматичен конфликт. Хората наистина му вярват (и Стойко, и Бурсука, и дядо Трайко, и работниците, и Другият). Къде е тогава конфликтът? В сблъсъка с подлеца, който вече напълно се е саморазобличил пред очите му. Но това не е още вътрешен конфликт. За превъзможването му се искат само принципиалност и държеливи нерви.

Не влиза в задачата на тази статия разглеждането на по-частните сполуки или слабости в драмата на Георги Джагаров. Бих искал само да подчертая: по мое мнение авторът би се радвал на сериозен успех, ако беше превърнал дилемата „човекът или фактите?“ в основна драматургична, конфликтна линия на творбата си. В такъв случай надали щяха да се наложат основни промени в сюжета; драмата пак не би поела пътя на интригуващата фабула. Не би загубила и финалната идея („в нашето време не всички мъртви са действително мъртви и не всички живи — действително живи.“). Но тогава Величков не би се появил на сцената поизплашен, хвърлен в безсилна злоба още от първото изложение, изпратено „горе“ срещу него. Та той е съумял да го вземе в ръцете си в буквалния смисъл на думата. Защо никак не се е погрижил предварително „да хване в ръцете си“ и враговете на своята кариера? Хитър и коварен, както ни го представят другите, той е имал време да се окопити и да дойде по-подготвен за атаката, дори ако е бил първоначално изненадан от постъпката на Найден, който е престанал да му вярва. Той би се въоръжил с „фактите“ на буздушието, на недоверието. На липсващите „доказателства“ за честност, които подозрителността нивга не допуска да бъдат попълнени „в достатъчна степен“. И тогава не би разчитал на един-двамината наказани миньори, а на обмислени и „убедителни“ доводи, които ще изпитат истинската сила на другарското доверие. И драмата щеше не само да събуди отвращението на зрителя към карьеризма и клеветата, а би го накарала да се замисли по-дълбоко и върху онези техни потайни съюзници, които понякога той сам търпи в живота. Етичната присъда — „не всички живи са действително живи“ — щеше да прозвучи много по-дълбоко, възмущаващо, предупредително. Най-важното — в тричасовия диалог не биха прозвучали толкова реторични нотки; изобличението на Величков не би изглеждало така нагласено и толкова леко. . .

Не съм голям привърженик на критиката, която умува „какво би било, ако беше“. Ала тематичното откритие, което се съдържа в диалога на „Вратите се затварят“, ме изпълни с надежда. Ето защо сметнах свое задължение да се спра на главния недостатък в драмата на Джагаров, попречил да се реализира художествено това откритие. След антракта четецът във „Вратите се затварят“ казва: „За петнайсет минути може. . да се убие една надежда“. Откровено казано, и за три часа Джагаров не умъртви у мен надеждата, че неговият пръв експеримент ще му помогне да овладее драматургично нравствено-интелектуалните теми на наше време. Първата стъпка е направена. Не бива само да се забравя, че и „безфабулната“ драматургия съдържа опасности, които застрашават и авторите на „сто и първа“, пък дори и авторите на първа драма. . .

„Юстиниянова монета“ от Иван Радоев подхваща някои нравствено-психологични въпроси от тъй да се каже, „камерно“ естество. Не че въпросите са обществено незначителни; не и в смисъл, че драматургичните характери са „изолирани“ от делничния живот. Усилията на писателя са били насочени просто към онези нравствени преживявания и постъпки, които не винаги и не изведнъж дават обществено забележими резултати. Противоречията, отразени от „Юстиниянова монета“, не предполагат провалянето на плана, изоставането на завода, спъването на строежа. Те засягат само изворите на неприязнеността, на „дребното“ зложелателство. Главният отрицателен герой на пиесата — инженер Захари Симеонов — е, по всичко изглежда, добър строител. Хората уважават труда му. А може би той не е лишен от мъничко основание да недоволствува от мудността на разкопките, които забавят строежа? На този въпрос няма да намерим отговор в „Юстиниянова монета“. Изобщо Радоев не ни оставя и да се замислим дали са съвсем неоснователни или „все пак“ малко основателни упреците срещу археологическата експедиция, които се съдържат в неподписаната дописка. Драматургът се е интересувал не от резултата, а от мотивите на действието. Користността и зложелателството могат да се възползват и от „все пак малко основателното“. И затова авторът на „Юстиниянова монета“ е предпочел да потърси по психологично-аналитичен път „корените“ на подлостта, независимо дали тя стига до „голямото“ злосторство. В този смисъл за мен втората сценична творба на Радоев има „камерен“ характер, въпреки разговорите за строежа, събранието в колибите и пр. Творческият опит на писателя е интересен и навременен. Драматургията ни не бива да чуждее от ни един нравствено-психологичен аспект на съвременния живот. Обаче хубавият стремеж на Радоев да анализира „зародиша“, „дребната“ проява на зложелателството, не го освобождава от задължението да намери драматургично решение на темата.

Поради естеството на въпросите, които подхваща, „Юстиниянова монета“ е по-малко застрашена от реторичността. В нея липсата на завършена драматургична композиция би могла да се „замести“ от лиричността на образите. А лиризмът е някакси много по-търпим и желан завоевател на сцената в сравнение с реторизма. Но ние имаме право да ревнуваме сцената и от него, когато той заплашва онова, което хилядолетия наред стопанката на сцената — драмата — е подхранвала, развивала и усъвършенствувала — драматургичната колизия. Отдавнашна е дружба на драмата с лириката, епоса, с публицистиката. Но господарка на сцената тя е оставала, защото не е загубвала специфичното си оръжие — колизията, благодарение на която и състоянието може да се превърне в сценично действие, и действието може да прерасне в психическо състояние.

Няма да е пресилено да се каже, че основното в „Юстиниянова монета“ са монологите. Строго погледнато, монологи, които героите да изказват напълно самостоятелно и обособено, няма. Собствено има три, но двата не са на пряко действащи лица, а на Гласът на Йоан Кападокийски и Гласът на Прокопий Касарийски, докато третият е... автобиографията на Иван Марков. Ала макар героите да не произнасят монологи в обичайната им форма, добиваш впечатление, че диалозите в пиесата на Радоев са някакво междинно звено, свързващо монологите, които действащите лица изказват с или без достатъчен повод. Най-елементарното качество на драматургичния диалог е неговата предмет-

ност, т. е. съсредоточеността му около определено действие или състояние. Втората реплика започва от първата и завършва с третата. И в този подготвен преход на речта от едно действащо лице към друго се изразяват особено ярко душевните вълнения и преживявания на героите, непосредствените им реакции на сценичните обстоятелства. Но при все че диалогът е гръбнакът на драмата, в особено напрегнатите, в „критичните“ моменти на действието драматурзите често прехвърлят акцента върху монологичния изказ, т. е. „предизвикват“ героя да разговаря не толкова със сценичните си събеседници, колкото със себе си.

Иван Радоев използва твърде широко тази форма, като най-често я „вмъква“ в диалога. На места се получава сякаш „монологизиран“ диалог — ако мога тъй да се изразя. Впрочем това проличава още от самото начало на пиесата. Спомнете си репликите на Сократ за самоограничението, за любовта, за радостта и веселието, думите му „към брадвата“... Те са наистина „разговор със себе си“. Вярно е, че в драматургията се въвеждат умуващи, волнодумни герои или, както бившият книжар се изразява, „хора със свои противоречия“. Но в драмата на Радоев и останалите характери (доколкото изобщо може да се говори за завършени характери при нея) се разкриват предимно чрез монолога. Не само при сътолковението между Марков и Симеонов в четвърта картина, но и в разговора между Мария и Марков за най-скъпото — за любовта — всъщност се редуват няколко монолога. Героят прави и любимата си, и нас свидетели на един свой вътрешен спор върху честността, времето и любовта.

Тези своеобразни монолози съдържат според мен най-хубавото в пиесата на Радоев. От тях блика поезия. В тях на места се долавя дълбоко развълнувана мисъл. Те ни сродяват с героя или ни отчуждават от страстите му. В повечето от тях е вложено късче истина. Дори в монолога на Симеонов за силата на подлостта, на който не бихме искали да вярваме. Поетът не се задоволява с находчивата мисъл, с хубавото сравнение. Някои от темите на един монолог той подхваща отново в друг, за да прозрем по-добре нейния смисъл или за да срещнем нейната антитеза.

Така още в една от първите реплики на Сократ зрителят чува скептичното разсъждение: „Любовта се дава за това, за да могат ония, които я нямат, да си намират приказка. Така че щастливи са не ония, които я имат, а ония, които я нямат. Те казват: „Тия двамата се обичат, но докога?“ По тоя начин тия, които нямат любовта, живеят с едно голямо предварително удоволствие, че всичко ще рухне. Те изпитват удоволствие, като виждат щастлив човек, удоволствие затова, защото знаят, че утре няма да е щастлив.“

Скептичността съпровожда обикновено нещастията. Тя не се застоява дълго при щастливия човек. Ала не спохожда само повърхностния. Затова не бива да се учудваме, когато „антитезата“ на любовта преминава от думите на самотния, нестопления от ласкава грижа стар книжар в мислите на обичащите се. Те не са чули циничните му разсъждения, но се запитват: „... какво е любовта? Любовта е най-тъжната измислица на човека. Любовта е новогодишна нощ, очакване, трепет, веселие, а на сутринта — умора, разочарование. . . . Любовта е красивото начало на неизбежното разочарование“ . . .

Така мотивът на съмнението в любовта се поема от началото, от „изпуснатите“ сякаш случайно мисли на книжаря, за да се вплете в сюжета, да влезе в разсъжденията и на влюбените и да доживее своето отрицание

в завършъка на пиесата: „Любовта е радостно пътуване на двамата заедно с другите. . . Любовта е веселият труд на двамата заради другите“.

В „Юстиниянова монета“ също не е създадена строга фабула. Събранието в колибите например (трета картина) не се налага от развоя на събитията в предишните две картини, нито пък обуславя събитията в следващите две. То, както почти всички останали сюжетни моменти в пиесата (мълвата за любовта на Марков и Мария, анонимната дописка и писмата на Симеонов, неискрената дружба на инженера с Ана, постъпките на Сократ и пр.), се дължи на потребността от допълване, от „доизясняване“ на някои нравствени или изобщо душевни наклонности, които героите сами изявяват (предимно чрез монологите). Мълвата, която иска сякаш да поквари нарочно дружбата между Марков и Мария, е сюжетно „следствие“ на циничното пророчество в репликата на книжаря. Мълвата иска да изтръгне от другите това, което сама никога не е притежавала — любовта. Тя зловижда на щастието, при все че се преструва на съчувствена към нещастните. Всред нейния многоглас хор винаги се намира един Захари Симеонов. Какъв е той? Защо му пречи чуждата обич? Какво иска? — ето централните проблеми на „Юстиниянова монета“.

Най-сполучливият, най-интересният монолог в пиесата на Радоев — Гласът на Йоан Кападокийски — изразява и основния интелектуален замисъл на автора: „Аз, Йоан Кападокийски, пръв магистър на Юстиниана, най-довереният човек на двора и владетеля, съм най-онеправданият човек в държавата. Аз имам понякога власт над самия Юстиниан и все пак аз не съм Юстиниан. Защо не съм? По каква причина на природата? Та нали и двамата сме заченати от мъж и жена, по един и същи начин? . . . Дълго мислих върху това и най-после намерих отговор. Понеже аз не мога да бъда Юстиниан, аз мога да бъда друго. Мога да бъда негов враг. Това е най-великото откритие, което направих. Така аз вече ставам нещо.“

Омразата е средство да се „издигнеш“ до тия, които иначе не можеш да стигнеш. Да пречи — това е единственият начин на дребния, на нищожния завистник да направи „зависими“ за мигновение макар достойните хора. Той им „пречи“. И със злоторството си кара другите — щат не щат — да се „съобразяват“ с делата му.

Симеонов пуска мълвата, че честният, уважаваният от всички комунист е забравил паметта на жена си, геройски загинала през съпротивата. Пише анонимно писмо, изпраща дописка във вестника. Йоан Кападокийски воюва срещу несправедливостта, която му е отнела правото да бъде владетел и му е отредила със собствената си мъдрост да увеличава славата на Юстиниан. А Симеонов? Нима той трябва чрез злоторството да навакса „пропуснатото“? Нима нашето време не му предлага достатъчно честни пътища?

„С и м е о н о в. Ти мислиш, че това е една проста завист заради поста ти, за това, че си кандидат на науките, че си в София. . . Не е в поста работата. Аз съм горд със своята професия. Аз съм строител, уважаван човек. На мене ми имат доверие. . . Но другото, другото. . .“

М а р к о в. Кое другото?

С и м е о н о в. Това, което стана вчера, горе на колибите. Аз не те слушах добре, не запомних какво говореше, но гледах в очите ти. И те видях. . . Видях това, което нямам. Нямах тебе. Страшно. Да виждаш. . . (у себе си). . . нещо, което го няма. . . Да, това съвсем не е завист. Това е мъчение. Ти това не познаваш.“

Така Радоев стига до нов психологичен мотив: страданието да зловиждаш на това, което липсва в очите ти, в съвестта ти, в душата ти. Но как страданието, че ти липсва нравствената сила и възвишеност на дру-

гия може да се превърне в зложелателство, в злосторство? Нали сам желаеш да имаш онова „повече“, благородното? Нали то е нравствена сила, чистота, увереност? Пиесата „Юстиниянова монета“ е заобиколила тези въпроси. С една предишна реплика авторът дори е обезсилил интересния психологически мотив. Марков споменава за някакво писмо, в което Симеонов иска преди пет-шест години да го преместят в София. Не лицемери ли тогава той, за да поусложни обикновената си кариеристична завист? Пък и защо неговото злосторство започва преди епизода на колибите, ако той едва там е видял у Марков онова, което събужда завистта му? Може би тогава само открива причината за мъчителното си чувство, което много по-рано се е загнездило в съзнанието му? Радоев е предоставил изцяло на нас, на зрителите тези въпроси. А може би и ние няма да се замислим върху тях? . . .

Разбира се, изкуството е в известен смисъл „отворено понятие“. То предполага въображението на зрителя, слушателя или читателя да довърши онова, което в прозведението не е имало защо да бъде довършено. За да може обаче да „мобилизира“ въображението на възприемателя, творбата трябва да въздействува по особен, свойствен на художествените условности, с които борави, начин. Ние бихме могли с часове да слушаме рецитирането на интересни, остроумни, красиви, задълбочени монологични от сцената. На излизане ще си спомним по нещичко от тук, от таме. Това ли обаче цели драматургията? Естествено, не. Нейната заслуга е в друго — че ще прикове вниманието ни върху една основна дилема, че ще ни накара да се замислим преди всичко върху нея, а едва след туй върху интересните думи, изказани от героите. Затова, изглежда, на времето Дидро е предупреждавал: „От театъра аз искам да отнеса със себе си не думи, а впечатления“. Вие вероятно неотдавна сте гледали „Идеалният мъж“ на Уайлд. Изключително интересен и остроумен диалог. А колко афоризма от него запомнихте? И нима по броя на запомнените умни и остроумни думи ще определим отношението на зрителя към драматургията? Разбира се, че не. Лесно ще му простим незапомнените фрази, стига да е разбрал основната нравствена идея на драмата, стига да се е вживял дълбоко и съкровено в нея. За да станат хубавите монологични драматични е нужно да се обединят в особена колизия. Постигнал ли е това Радоев? Според мен не. В „Юстиниянова монета“ няма драматична колизия в истинския смисъл на думата.

Вярно е, че Симеонов и Марков са противопоставени един на друг, особено в четвърта картина. Но това още не е драматургична колизия. Ненавистта един към друг, коренно противоположните възгледи за живота и гибелните човешки страсти са обичайният сюжетен фонд на драмата, при все че и тяхното присъствие не е абсолютно задължително. Би било обаче твърде лесно, ако те създаваха „сами по себе си“ драматизма в действието. Грижата на писателите щеше да се състои в това да изведат двама души на сцената, да ги заставят да произнесат няколко мъдри, добре написани монологични, за да не доскучаят на публиката — да вземат участие и в някаква интригуваща случка. Всеки знае обаче, че драмата не просто събира на едно място враждуващите герои, а ги свързва в т р е ш н о , прави ги за момент макар за в и с и м и един от друг. Благодарение на това нравствено-психологическият проблем на творбата престава да бъде подхвърлена фраза, а продибива значение на особена дилема, която подтиква зрителя да „участвува“ в нейното разрешение.

И при най-добро желание не може да се приеме, че в „Юстиниянова монета“ героите са свързани в своите противоречия, т. е. че участвуват в единна колизия. Симеонов подклажда мълвата, изпраща анонимни писма и дописки, свързва се користоно с Ана, но това не засяга пряко неговия драматичен антипод — Марков. Характеристиката, която Марков прави на Захари, би могла да се предизвика от цяла редица странични обстоятелства, съвсем чужди на сценичното действие. Вярно е, че Мария страда от мълвата. Но това е сякаш само защото Иван не е намерил достатъчно утешителни думи, само защото той закъснява да ѝ разкаже за престрелката, когато са си дали дума с годеницата „живият да не посвещава живота си на мъртвия“. Вярно е, че Сократ (поне в публикувания вариант на пиесата) се самоубива, ала това е допълнителна и съвсем неизяснима линия в пиесата. Защо наистина посяга на живота си? За да уличи равнодушието на другите към неговото претрадено разкажание? Или просто за да даде материал за по-„оригинален“ финал на „Юстиниянова монета“? (Марков след съобщението за самоубийството на Сократ: „Навярно той е прехапал езика си и изглежда грозен. Не гледай там, Ана. Отивай навън при другите“.).

За епизодите в последната пиеса на Иван Радоев могат да се кажат и редица положителни неща. Но нито един от тях, колкото и сполучлив да е, не е в състояние да предотврати онова, което осезателно липсва на „Юстиниянова монета“. Героите, нравствените антиподи в творбата не са свързани чрез колизия. Те са само противопоставени като хора, които мислят и чувствуват различно. Разсъжденията на зрителя се насочват по частично останалите в съзнанието му афоризми и образи, а не от специфичната за драматургията централна дилема. Затова писателят е можел да зачеркне монолога на Йоан или признанията на Симеонов, размишленията на Марков за любовта или скептичните думи на Сократ, можел е на тяхно място да постави други или пък да „допълни“ пиесата с редица подобни афоризми, без тя да измени характера си.

Иван Радоев нарече преди година-две „Светът е малък“ новела. По мое мнение обаче първото произведение на писателя има значително повече право да бъде причислено към драматургичната поезия, отколкото „Юстиниянова монета“. И причините не са ни най-малко в интересната фабула на „Светът е малък“. Нито пък в поетичността на монолозите — тя не липсва и на „Юстиниянова монета“. Причината е друга — нравствените и психологическите противоречия в „Светът е малък“ бяха свързани, пресичаха се в една точка, прерастаха в колизия. Спомним ли си за отнетата любов на младото момиче от Санта Фе, не бихме могли да не си спомним и за нейния любим, за тези, които им препречват пътя, за престъплението на чичото и за възвишения копнеж на стария емигрант по обновената родина. От който и епизод на „новелата“ да започнат асоциациите на зрителя, от който и характер да поеме неговата мисъл, неизбежно ще го отведе към съдбата на останалите — към основната нравствена дилема в творбата. Така ли е в „Юстиниянова монета“? Съвсем не. Зрителят би могъл да мисли за Сократ, без да си спомня за Марков. Би могъл да разсъждава върху думите за любовта, без да възпроизвежда в съзнанието си любовта между Марков и Мария. Би могъл да се развълнува от монолога на Йоан Кападокийски, без да се сети за Симеонов. А това е съществен драматургичен недъг в последната творба на Радоев. То ни напомня отново, че преди да бъде „епична“,

фабулна или „безфабулна“ драмата трябва да бъде драматургична. Иначе ще бъде принижено нейното идейно-естетическо въздействие.

Липсата на драматургическа колизия се отразява доста чувствително върху „Юстиниянова монета“. На места монологите загубват поетичността си и започват да звучат книжно, предвзето. Много от „досещенията“ на лирика потъват в потока от думи и сравнения. Характерите не само загубват връзката помежду си, но и в известен смисъл престават да бъдат драматургични характери. По-горе казах: „в пиесата на Радоев характерите се разкриват предимно чрез монолога“. Сега бих могъл да допълня: липсата на драматургически конфликт до такава степен се чувствува в „Юстиниянова монета“, че действащите лица са сякаш подчинени на монолога, съществуват заради него. Какъв е Симеонов? Без монолога за подлостта (респ. „психоаналитичната“ догадка за мъката да усетиш „какво не можеш да бъдеш“) това действащо лице не би представлявало нищо, в най-„добрия“ случай би било „герой“, зает от серийната драматургия. А нима Марков или Мария, Славчо или дори Сократ представляват сценични характери? Та те биха могли да живеят в съзнанието ни само чрез изказаните от тях мисли, но не и чрез своята съдба. Сократ може да отложи или изобщо да отмени самоубийството си и от това никак няма да се промени мястото му в пиесата — той пак би могъл да изкаже няколкото сполучливи афоризми и антитези. Но ако авторът наистина не е целял повече, защо е трябвало да поставя действащи лица пред декор, да ги въвежда или извежда от сцената? И защо е трябвало да прави герои на една претенциозна по замисъл пиеса познати до втръсване „лица“ от съвременната сцена (Симеонов, Застраховчика, Славчо, Веселина и др.)? Може би Радоев се е блазнил от мисълта да създаде „все пак“ драма? Но защо е трябвало да забравя за драматургичното в нея? . . . В драмата трябва да се „сблъскват“ характери, а не шпикери.

В това отношение като че ли Никола Русев е проявил по-голям усет. Неговата драма „Посоки“ не е лишена от фабула, от разнообразни и „напрегнати“ случки. От друга страна, авторът е проявил (поне в диалога) интерес към нравствено-психологическото съдържание на съвременната тема. Като прибавим към тези особености и стремежа на Русев да създаде драматургична колизия, ще бъдат на пръв поглед задоволени композиционните изисквания, на които е посветена настоящата статия. И въпреки туй би било съвсем несправедливо да говорим за някаква сериозна творческа сполука на младия драматург. Защо?

Може би „Посоки“ отстъпва на разгледаните по-горе пиеси по богатството на поетичната реч? Съвсем не. В творбата на Русев също има редица места, в които ясно проличава усетът на автора към поетичното сравнение. Или диалогът? В това отношение Никола Русев има според мен значително повече постижения и от тримата горепоменати драматурзи. Тогава? Да не би младият драматург да е изостанал от развоя на драматургичните средства? И на този въпрос не може да се отговори утвърдително. Много, дори прекалено често Русев вмъква в драмата си сцени с условно осветление, които „трябва да се разглеждат само като спиране на вниманието ни върху някои от ония мигове, в които се заражда и оформя една мисъл, една преценка или едно намерение — мигове, чието протичане съзнателно е забавено, за да успеем да надникнем в тях“. И трябва да признаем, че на отделни места драматургът умело си служи с този паралелен монолог — при условно осветление двама или няколко

герои изказват паралелно мислите и чувствата си „до оформянето на една мисъл, една преценка или едно намерение. Разбира се, много по-хубаво би било, ако Русев беше оставил сцените с условно осветление само на тези места и не беше се полъгал да „улавя“ мигове, в които се заражда и оформя твърде незначителна „мисъл, преценка или намерение“. Но важното е, че драматургът също не е изостанал от развоя на средствата.

В „Посоки“ се среща и „внезапният“ обрат на действието (Магда доста неочаквано изменя на любимия си). Любовният конфликт е толкова усложнен, че представлява нещо като „троен триъгълник“ (Вера-Цветан-Павел, Цветан-Вера-Магда, Магда-Цветан-Георги). При това в „Посоки“ се подхваща и един не толкова обичаен психологически мотив. Отгледаният от бедното семейство на Катерина Цветан се опитва да оправдае неблагодарността си. Той иска да има „свое щастие“. Ненавижда тези, които са го карали „да се радва на благодеянията им“. („Умирах от радост, че не смея да пожелаая нищо, защото помнех, че съм прибран, че и това, което ми дават, ми е много!“). Болезнената себичност, неприязнеността към „чуждите благодеяния“ правят Цветан зъл и безскрупулен. Ала този психологически мотив е страничен. Нещо повече, той не изяснява дори участието на Цветан в основния конфликт на драмата.

А основната колизия в „Посоки“ произтича от бих казал „демоничната“ сила на подлеца, на използвача — цеховия началник Филип. Той „омотава“ младите инженери от своя цех и иска на техен гръб да получава награди за открития и нововъведения в производството. Георги е принуден да отстъпи съавторството си на проекта, защото иначе няма да види „зелена улица“. Цветан, който разбира долните, престъпните машинации на Филип, се чувства принуден да мълчи, да му съучастничава косвено, макар и да не се е решил да прави това пряко. Защо?

„И още ако имаше, и него щях да замълча! . . . Може би искахте да говоря? . . . Стига. Той щеше да ме смаже, да ме изяде.“

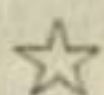
Така силата на драматичния конфликт произтича от силата и хитростта на отрицателния герой Филип. Не смятам, че е осъдително в идейно отношение, ако авторът на една съвременна драма подчертае силата на отрицателните герои. Още повече, след като финалът му звучи предупредително към тези, които макар и „невинно“ съучастничат на престъплението (В е р а . Отиде си, а думите му останаха. . . Нима съвсем не е прав? Не гледаме ли и ние понякога с неговите очи?).

Идейно-психологическата слабост в пиесата на Русев идва според мен от друго. Свързал веднъж конфликта с хитростта и подлостта на отрицателния герой, той закрепостява драмата си към баналното изискване да показва предимно коварността и хитростта на този враг. И изведнъж, без достатъчна мотивировка, Филип се оказва обладател на демонична сила. Един началник цех се оказва страшилище за хората, разпоредител на съдбите им. Единственият непровинен герой (Павел) не разбира подлостта му до финала, а всички останали тръпнат от страх пред него (нали той дава пътен лист на изобретението, той може да те изяде, да те смаже и пр.). А от къде идва тази сила? Защо е възможно съучастничеството на страхливите? Нима от заканите му, колкото и да са цинични? Разбира се, че не. Всичко това се предполага от. . . сюжетната схема. Достатъчно е за миг да предположим, че Филип не притежава а д м и н и с т р а т и в н а власт над Цветан и Георги, за да рухне цялата „драма“. Георги например отдавна разбира, че Филип е нечестен, още преди да му отстъпи съавторството на изобретението си. Но тъй като драматургът се е „из-

хитрил" да превърне Филип — макар и цехов началник — в административен абсолютен монарх на изобретенията, то Георги намира кураж да му се възпротиви едва след нещастieto. Не ще и дума, че „презумцията" за всесилността на Филип е неубедителна, фалшива, лишена от идейно-художествено основание. Не че няма административно силни хора, които могат да заставят някой да им преотстъпи изобретението си. Да предположим дори, че те са началници на цехове. И все пак грижата на драматурга е да противопостави психологично героите си, да разкрие не административните, а етичните корени на подлостта. Свел цялата драматургична колизия до административната „сила" на героя, авторът на „Посоки" се е постарал само да „обогати" сюжетната и конфликтната схема с разсъждения, внезапни обрати, цинични закани на Филип, допълнителната тема за ненавистта към благодеянията и пр., които — дори когато са „сами по себе си" интересни — не могат да превърнат творбата му в завършено, сполучливо художествено произведение. И бедата идва от това, че Русев не е успял да положи в основата на драматургичната колизия някакъв особен, новооткрит аспект на нравствения живот. Именно о с о б е н въпрос. Тъкмо оттук започва откривателството на драматурга. Русев, въпреки отделните сполучливи места, въпреки безспорната си дарба, дори драматургическо умение, не е съумял да направи това желателно (а може би и задължително) откритие.

Какъв извод следва да направим?

В нашата съвременна драматургия имат място и „фабулните", и „безфабулните" произведения. Всяко от тях обаче може да бъде принос, ако не изпусне основната нишка — драматургическата колизия, нейната нравствено-психологическа мотивировка. При това драматургическата колизия трябва да бъде плод на откривателския стремеж към новите, неизучените аспекти на живота. Не бива да бъде повторение на изтъркани и добре известни „дилеми", поразкрасени и поусложнени в диалога на действащите лица. Сюжетната схема може да се обясни, дори според мен в известни моменти и да се извини. Никога обаче тя не бива да се превръща в схематична „колизия", каквито и композиционни хрумвания да я „обогатяват". Докато в пиесата на Боян Балабанов липсва нужната задълбочена идейно-психологическа мотивировка на характерите, творбите на Джагаров и Радоев са насочени към оригинални нравствени теми. Ала авторите не са съумели да превърнат поетичните си открития в драматургичен конфликт. Обратно, Никола Русев се е постарал да създаде нравствено-психологичен конфликт в драмата си, ала вместо поетическо откритие, в основата му е положил поменатата сюжетна схема. В борбата за нова драматургична класика не бива да забравяме, че изкуството изпълнява отговорната си обществена роля именно като и з к у с т в о, т. е. съблюдавайки специфичните си родови, видови и жанрови предимства. Както тънката отверка на часовникаря е чудесно, незаменимо оръдие на труда в неговия занаят, макар да е неупотребима и не нужна в завода за металорежещи машини, тъй и всяко изкуство притежава свои, присъщи само нему и незаменими функции, благодарение на които има оправдание в обществения живот. Драмата съществува благодарение на оригиналната нравствено-психологическа колизия в нея.



КРЪСТЬО ГЕНОВ

ВЪПРОСЪТ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ МЕТОД НА ДИМИТЪР ПОЛЯНОВ

1

Между големите проблеми, които стоят пред нашата литературна наука днес, особено важно място заема проблемът за зараждането, формирането и развитието на социалистическия реализъм в българската литература. И това е напълно естествено. Защото с разрешаването на този проблем е тясно свързано по-нататъшното развитие на цялото ни съвременно литературно изкуство. Ето защо вече ред години литературни теоретици, критици и историци отделят специално внимание на този проблем. И не случайно техните усилия все по-определено се насочват към изясняване същността на художествените методи, с които си служат пролетарско-революционните поети и писатели — тъкмо там, гдето се крие самата сърцевина на проблема. За овладяване на тази трудна област в една или друга степен допринасят работите на Георги Бакалов, Тодор Павлов, Пантелей Зарев, на съветските литературоведи Дмитрий Марков, Николай Кравцов и др.

Преди всичко в нашата и съветската литературна наука и критика няма спор по въпроса, че у нас методът на социалистическия реализъм се формира в резултат на определено социално-историческо, идейно-политическо и литературно развитие — в неразривна връзка с растежа на класовото съзнание и борби на българския пролетариат под ръководството на комунистическата партия, под влияние на Великата октомврийска социалистическа революция и на младата съветска литература (в началото — главно от творчеството на Максим Горки). Като пионери на пролетарско-революционната литература в България се налагат Димитър Благоев — в областта на теорията и критиката, Димитър Полянов и Георги Кирков — в областта на лиричната поезия и белетристиката. В историко-литературно отношение Полянов и Кирков стоят в най-близка родствено-генетическа връзка със социално-революционните традиции, установени в българската литература от Любен Каравелов и Христо Ботев, както и с критическия реализъм на Алеко Константинов и Стоян Михайловски. С творческата си дейност Димитър Благоев, Димитър Полянов и Георги Кирков дават облика на първия — „пропаганден“ — етап от развоя на нашата пролетарско-революционна литература (до края на Първата световна война). Поезията на Христо Смирненски ознаменува нейния втори етап — с проявление на социалистическия реализъм като нов метод в националната ни литература.

По тези най-общо набелязани въпроси има вече пълно единомислие сред българските и съветските литературоведи-българисти. Съвсем не са малко обаче въпросите, по които все още съществуват едни или други различия и разногласия. Между тях е и въпросът — предмет на настоящата статия: какво представлява по своята същност типичният за Димитър Полянов художествен метод. Изясняването на този въпрос ще позволи да се види по-правилно в каква връзка стои той с предхождащите го художествени методи и каква роля играе при формирането на метода на социалистическия реализъм в българската литература.

Преди да пристъпим към изясняването на този спорен въпрос, намираме за необходимо да набележим в теоретичен план онези принципи положения, без чието съблюдаване не може да бъдат достатъчно резултатни усилията за изясняване същността на Поляновия художествен метод.

В многобройните си проникновени изказвания по въпросите на литературата корифеите на марксизма-ленинизма дават ясно да се разбере, че същността и значимостта на реалистичното литературно изкуство те виждат преди всичко в това — доколко писателят възсътдава „типични характери“ в съответни живи, индивидуални образи („личности“), при съответна, също така „индивидуално“ дадена типична общественно-житейска обстановка. Именно затова те не одобряват представянето на литературните герои като „рупори на духа“ и настоятелно препоръчват на писателите шекспировското жизнено изображение, в смисъл „всяко лице“ да представлява от себе си „тип, но заедно с това и напълно определена личност“.¹ Както е известно, самият Ленин все така изрично напомня, че реалистичното (и особено с комунистически дух) произведение трябва да изобразява „класови типове“, но при условие писателят да не забравя, че „тук целият въпрос („весь гвоздь“) е в индивидуалната обстановка, в анализа на характерите и психиката на дадените типове“.² Характеризирайки литературата на „бъдещето“ (т. е. на социалистическия реализъм), Енгелс предвижда в нея „пълно сливане на голяма идейна дълбочина, на осъзнат исторически смисъл“ „с шекспировска живост и действеност“.³ Горки изрично подчертаваше, че „за материал на художествената литература служи човекът с цялото разнообразие на неговите стремежи, деяния — човекът в процеса на неговия растеж или разрушение“.⁴ Действително „наличието на новия научен мироглед е важна, но не е единствената предпоставка за възникване на новия художествен метод“ (т. е. на социалистическия реализъм).⁵ Или както с други думи изразяваше същата мисъл Алексей Толстой — „да се разбере, да се усвои (света — б. м. К. Г.) политически, още не значи да се усвои художнически“.⁶ Щом това е така, логически следва, че художественият метод стои в дълбока генетическа връзка тъкмо с характера на онзи исторически конкретен „човек“, на онзи

¹ К. Маркс и Ф. Енгелс. Избранные письма. Москва, 1948, стр. 394, 405.

² В. И. Ленин. Сочинения, том 35. Москва, 1950, стр. 141.

³ К. Маркс и Ф. Енгелс об искусстве, том I. Москва, 1937, стр. 29.

⁴ М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, том 27. Москва, 1953, стр. 254—255.

⁵ История русской советской литературы, том I. Москва, 1958, стр. 13.

⁶ А. Л. Толстой. О литературе. Москва, 1956, стр. 143.

социално обусловен „тип“ — „индивид“, от чийто мирогледен и житейско-естетически зрителен ъгъл се извършва „художественото усвояване на света“.

Когато се говори днес например за историческото значение на социалистическия реализъм, обикновено се казва така: „той създаде образа на новия човек“ и в това се заключава неговото велико „естетическо“ завоевание.¹ И това безспорно е истина. Но още по-безспорна истина е обратното — че именно обликът на „новия човек“ в нашата епоха „създаде“ метода на социалистическия реализъм. Защото тъкмо той, този „нов човек“, дава на художествения метод своето жизнено, исторически ново, мирогледно-естетическо светоотношение, своя нов начин на „художествено“ усвояване и изменение на света. Действително „художественият метод се явява аналог на предмета на изкуството“.² Ако „новите идеи“ — конкретно идеите на комунизма — пораждаха автоматически „новия“ художествен метод — на социалистическия реализъм, тогава можеше да се очаква още „Комунистическият манифест“ да е станал пряка основа за формирането на социалистическо-реалистическия метод. Нещо повече. Отдавна е известно, че поети като Георг Веерт (1822—1856), Георг Хервег (1817—1875), Фердинанд Фрайлиграт (1810—1876), Хайнрих Хайне (1797—1856) и други още преди сто години са се намирали повече или по-малко време под непосредното идейно-политическо влияние на Маркс и Енгелс. Веерт, Хервег и Фрайлиграт са били членове на Марксовия „Съюз на комунистите“ и близки, ревностни сътрудници на неговия боеви орган „Нов Рейнски вестник“ (1848—1849). Твърде показателен е фактът, че още през 1842 г. Георг Хервег („първият немски поет, когото Маркс и Енгелс ръководят идейно, стремейки се да го изведат на пътя на социалистическата лирика“) написва своето бележито стихотворение „Партията“, в което за пръв път се манифестира идеята за комунистическа партийност на пролетарската поезия. Тук има стихове, които звучат просто като съвременни:

О, партия моя, ти си горда основа
и майка на безбройни бляскави победи! . . .
Разединените знамена на всички вечни помисли
трябва да принесем към знамената на партията. . .

И въпреки това, всички тези и други като тях поети си останаха само „ранни предвестници“ на социалистическия реализъм. Защото, както с право забелязва Александър Димшиц, в тяхно време „този герой едва що излизаше на историческата арена“, все още не бе разкрил в конкретни жизнени форми и комунистическа революционна борба своя нов човешки облик.³

Изобщо новите, комунистическите идеи играят решаваща роля за осъзнаване на пролетариата „като класа за себе си“, за формиране съзнанието на „новия човек“ — исторически герой на нашата епоха, но те обуславят раждането на новия художествен метод — на социалистическия реализъм, тъкмо посредством цялостното въздей-

¹ Вж. напр. А. И в а щ е н к о. К вопросу о критическом реализме и реализме социалистическом. В сб. Проблемы реализма в мировой литературе. Москва, 1959, стр. 377.

² Ю. Б о р е в. О природе художественного метода. Сп. Вопросы литературы. Москва, 1957, кн. 4, стр. 61.

³ А. Д ы м ш и ц. Литература и народ. Ленинград, 1958, стр. 68, 74, 30—31.

ствие на този „нов човек“ като реално съществуващо вече в живота, в революционната практика. (Може би по най-убедителен начин тази истина се доказва от творческата история на Горкиевия роман „Майка“ — първата и класическа творба на социалистическия реализъм не само в руската, но и в световната литература).¹ Без да си дават ясна сметка за този процес, някои наши (и не само наши) теоретици и критици до неотдавна споделяха опростителското схващане, че щом един писател приеме комунистическата идеология, пише за работническата класа и ратува за тържеството на социалистическия идеал — този писател е непременно социалистически реалист или най-малкото в неговото творчество са налице поне „основните елементи“ на метода.

Тук ние се срещаме с въпроса за комунистическата партийност като историческа категория. Съвършено прав е Тодор Павлов, когато я определя като „основен принцип на нашето социалистическо-реалистическо изкуство“, като „същностно-специфична черта“ и „душа“ на съвременната наша литература и изкуство изобщо.² Но въпреки казаните в тази насока правдиви мисли в негови работи, както и в статии на Пантелей Зарев, Емил Стефанов и др., въпросът за комунистическата партийност именно като историческа категория не е поставян у нас в цялата му сложност. Необходимо е да се установят и квалифицират измененията, които се извършват в съдържанието и формите на комунистическата партийност през различните етапи от развоя на социалистическата литература, а също така и в творчеството на отделните нейни представители. Защото наистина от някогашното „класово“ стеснено („тесняшко“) нейно схващане до днешното ѝ „покриване“ с ленинското понятие за народност е извървян твърде дълъг път. Естествено, въпросът тук съвсем не се свежда само до идейно-политическите изменения в съдържанието на категорията комунистическа партийност. Налага се тези изменения да се поставят в съответна вътрешна връзка с развитието на художествения метод у писателя, да се осветлят в тяхното диалектическо взаимодействие с измененията в тематиката, жанровете, системата на образите, стила, езика, най-сетне с извършващите се промени във възгледите на писателите за литературното наследство и неговото практическо използване в изграждане на новата, социалистическа литература. Тогава ще стане възможно да се определи по-конкретно и това — в кой момент от развитието на комунистическата партийност се формира методът на социалистическия реализъм с неговите основни черти (като това определяне се прави не само въз основа на теоретични разсъждения, а и на съответен конкретен литературен анализ).

В своите усилия при изясняване характера на Поляновия художествен метод обикновено авторите пренебрегват необходимостта да дефинират схващането си за същността на художествения метод изобщо и по-специално — на романтизма и реализма. Впрочем едва ли може сериозно да се защити такъв подход към подобен род проблеми. Като най-верен отправен пункт в това отношение и ние считаме определението на Тодор Павлов — че „всеки метод, в това число и художественият

¹ Вж. М. Горький. Собрание сочинений в тридцати томах, том 7. Москва, 1950, стр. 529—536; Д. М. Левоневский. Семья Золомовых. Ленинград, 1948 (книга за първообразите на главните герои в Горкиевия роман).

² Т. Павлов. Относно партийността на литературата. Сп. Литературна мисъл, 1960, кн. 3, стр. 6.

метод, е субективно отражение на обективно-реалните неща и явления“, че за разлика от философските, научните и други методи художественият метод има „естетически“ характер, т. е. отразява по специфичен „творчески“ начин действителността в социално-исторически обусловени по същност художествени образи и картини.¹ Следователно на практика художественият метод трябва да се определя въз основа на онзи ръководен „творчески“ идейно-познавателен-естетически принцип, съобразно с който писателят концепира художествения образ, чрез който иска да внуши своето разбиране за „истината“ на живота. Литературната история ни дава от друга страна множество доказателства за това, че художествените методи не се явяват „в чист вид“, идеално обособени и независими от останалите, съществуващи методи. Повече или по-малко, в едно или друго отношение те си влияят, проникват се или се смесват в развитието си, отхвърлят едни, възприемат други черти от предходни методи, явяват се в р а з л и ч н и , понякога твърде сложни м о д и - ф и к а ц и и . Не са малко случаите с писатели, които в различни моменти от развитието си и даже едновременно творят по различни художествени методи. Известна е мисълта на Горки, че за редица класици (като Балзак, Гогол, Тургенев, Толстой и пр.) „трудно“ би могло да се определи „с достатъчна точност, какви са те — романтици или реалисти“, тъй като у такива писатели „реализъм и романтизъм са всякога като че ли съединени“.²

Особено сложен е въпросът за модификациите на романтичния тип художествено творчество. Не без основание още Белински търсеше неговите проявления не само в литературата на 18—19 век, а и в средните векове (на Изтока и Запада), та дори и в античната древност. Великият руски критик имаше твърде ясни догадки, че „романтизмът“ също преминава „историческо развитие“.³ Действително, както мъдро предупреждава Тодор Павлов, „изкуството в своето развитие е винаги по-сложно, по-богато, по-многогранно от всяка теория за него“.⁴ Ето защо процесът на това развитие съвсем „не трябва да се разглежда като праволинеен, без всякакви зигзази, без всякакви противоречия и даже връщания назад“. Най-сетне трябва да не се забравя, че наистина „във всяко изкуство без изключение, наред с надстроечно-идеологическите страни, може да се посочат и редица елементи или моменти, които имат ненадстроечен характер и значение“.⁵ Крайно показателни в това отношение са твърденията на съветски литературоведи, че „романтичното изображение е една от формите на утвърждаване истината на социализма“, даже и на съветското строителство по пътя към комунизма.⁶ Неведнъж в последните си статии Тодор Павлов изразява мисълта, че „при определени условия“ и днес в света романтизмът „може да се развие било като прогресивен, било като реакционен романтизъм“; че „не е изключено дори в СССР и други социалистически страни отделни автори, било в даден период от своето творческо развитие, било в цялото си твор-

¹ Т. П а в л о в. Относно партийността на литературата. Сп. Литературна мисъл, 1960, кн. 3, стр. 14 и др. Също — брошурата му За метода изобщо и частно за художествения социалистическо-реалистичен метод. София, 1956, стр. 16.

² М. Г о р ь к и й. Собрание сочинений в тридцати томах, том 24, стр. 471.

³ В. Г. Б е л и н с к и й. Избранные произведения. Москва, 1947, стр. 311 сл.

⁴ Т. П а в л о в. Основни въпроси на естетиката, том първи. София, 1949, стр. 3.

⁵ Т. П а в л о в. Некоторые методологические вопросы эстетики. В сб. Проблемы эстетики. Москва, 1958, стр. 35, 16.

⁶ История русской советской литературы, том 1, стр. 43.

чество, да се окажат романтици, т. е. да стоят на позициите на романтизма и особено на прогресивния романтизъм.¹

Нищо чудно, че по въпроса за реалистичния и романтичния метод неотдавна излезе с нова теза и известният съветски теоретик на литературата Леонид Тимофеев. Напускайки предишното си схващане за „стро-го“ историческия характер на художествените методи, в новата си теза той изхожда от положението, че литературното изкуство се изявява изоб-що „с две основни особености, произтичащи от самата му природа“, а именно — с двоякия си стремеж да „възпроизвежда“ и да „пресъздава“ действителността. „Възпроизвеждащото начало“ според него се основава на „стремежа да се покажат явленията на действителността тъкмо такива, каквито съществуват в самия живот“, докато „пресъздаващото начало“ се налага от склонността на художника малко или много „да се отк-лява от непосредствената вярност на действи-телността“.² Тези две „основни особености“ на литературното из-куство (а и на изкуството изобщо) Тимофеев определя съответно като „реалистичен тип творчество“ и „романтичен тип творчество“. Затова „наред с понятието метод“ (реалистичен и романтичен), той предлага да се въведат в науката понятията „реалистичен и романтичен тип твор-чество“, които „в най-разнообразни форми и съотношения ще се про-явяват в който и да е метод, възникващ в процеса на литературното разви-тие“.³ Макар така набелязаната теза на Тимофеев да съдържа някои недоизяснени положения и да се нуждае от още доказателства,⁴ общо взето тя прави опит за разчупване рамките на схематизма и догматизма в тази мъчно изяснима област. Не може да има съмнение, че като метод в тече-ние на 18—19 век — с присъщите му специфични, типологични черти — романтизмът е неповторимо, конкретно-историческо явление. Но от това не следва, както вече се каза, че романтичното виждане при определени други обществени и субективни условия не може да се изяви и в дру-ги м о д и ф и к а ц и и, чрез друг комплекс от н а й - о с н о в н и -те си признаци да породи едни или други п о д о б и я на известния вече, класически романтичен тип художествено отражение. От това схва-щане очевидно изхожда и съветският литературовед Д. Ф. Марков, за да изгради тезата си за наличието на революционно-романтичен метод (върху социалистическа идейна основа) в творчеството на Полянов и Смирненски — теза, която заслужава сериозно внимание.⁵

Според съвременната марксистко-ленинска литературна наука ре-алистичният тип художествено обобщение е такъв творчески подход към

¹ Т. П а в л о в. Реализъм и романтизъм. В. Народна култура, бр. 27 от 12 юли и бр. 29 от 19 юли 1958 г. Вж. също статията му Относно партийността на литературата, сп. Литературна мисъл, кн. 3 от 1960 г., стр. 18.

² Тук се касае не за т в о р ч е с к и изменения в о б и к н о в е н и я смисъл на думата — като художествена типизация, идеализация и пр., а за о с о б е н т и п е м о ц и о -нално-фантазно художествено п р е с ъ з д а в а н е на действителността, при което изоб-бразяваните характери и картини добиват повече или по-малко у с л о в н о п о к р и -т и е с тази действителност.

³ Л. И. Т и м о ф е е в. Основы теории литературы. Москва, 1958, стр. 87, 93, 95. Срв. също В. И. С о р о к и н. Теория литературы. Москва, 1960. стр. 264.

⁴ Необходимо е на първо място да се определят общите и специфичните признаци на понятията художествен м е т о д и т и п художествено обобщение, както и да се про-учат измененията в тяхното съотношение в процеса на литературното развитие.

⁵ Вж. студията му Проблема социалистического реализма в болгарской литера-туре, Москва, 1958; също нашата статия Творчески път и художествен метод на Димитър Полянов, сп. Библиотекар, кн. 9—10 от 1958 г. стр. 35.

действителността, при който писателят постига изображение на „типични характери при типични обстоятелства“ заедно с правдивост и вярност на жизнените (също съответно типизирани) подробности, разкрива ги в естественото им развитие и обусловеност от обществените отношения, стреми се да ги представи в тяхната реална жизнена пълнота и многообразие. При това реалистът възсъздава действителността в подобни ней форми, присъщи ней в дадения исторически момент, запазва характерните черти на взетите от нея жизнени явления, рисува я като управлявана от реални, а не от привнесени в нея от друга действителност черти и закономерности.¹ (Разбира се, по-специален е случаят с произведенията, изградени в стила на алегоризма, гротеската, приказката и пр.).

Ако реалистичният тип художествено обобщение има предимно „рационалистичен“, „обективен“ характер, романтичният тип художествено обобщение се характеризира с повишена, доминираща в творческия процес субективна емоционална мисловност и условно-фантазно пресъздаване на реалната действителност. В своята идейно-естетическа концепция за героите на епохата и за картината на живота той се ръководи предимно или твърде много от субективно мечтаното и желаното, вследствие на което проявява особена склонност към „изключителните“ характери и житейски ситуации. Талантливият писател-романтик, разбира се, не напуска почвата на жизнената правдивост и не приема като принцип нелогично-произволното изображение на действителността. Както забелязва Л. И. Тимофеев, при романтичния тип художествено творчество само „до известна степен“ се явяват допустими „субективизъм“ и „произволност на повествованието“, и то — както многозначително подчертава той — поради „необходимостта сякаш да се компенсира невъзможността да се пресъздаде животът в цялата му конкретност, в живите му, реални форми“.²

За разлика от реалистичния и романтичния метод, методът на социалистическия реализъм черпи своето идейно-естетическо съдържание от нов тип човек — от пролетария-комунист, който съзнал ясно историческата мисия на работническата класа в развитието на човешките общества, тръгва решително (като частица от колектива на трудовите народни маси) по пътя на революционната борба за осъществяване на тази мисия, а след победата на революцията — в условията на социалистическото и комунистическо общество — по пътя на всестранно социалистическо и комунистическо преустройство на живота, както и на своя и на колективния духовен облик изобщо. При разработката на историческа тематика социалистическият реалист изобразява героите на миналото от позициите на марксистко-ленинската историческо-естетическа оценка на тези герои и това минало. Новият тип човек, като положителен герой на нашата епоха, с неговия комунистически мироглед, битие, психика, морал, естетически тежнения в тяхното революционно развитие — ето какво, най-общо казано, отразява и утвърждава социалистическият реализъм.

За правилното определяне същността на Поляновия художествен метод пречи и често неточното, неконкретизирано в разсъжденията на критиците съдържание на понятието с т и л , а именно: с кои свои черти

¹ Ср. Л. И. Тимофеев. Проблемы теории литературы. Москва, 1955, стр. 168, 170, 171.

² Пак там, стр. 97, 98. Срв. също В. И. Сорокин. Теория литературы, стр. 263.

с т и л ъ т се различава по същество от м е т о д а на художественото произведение и къде трябва да се търси разграничителната линия между тях. Макар в широк историко-литературен смисъл стилът да представлява „безкраен процес“, в който участвуват и творецът на художественото произведение, и неговият читател, и народът¹, в обикновената практика той се слага като естетическа категория, свързана най-тясно с личността на писателя — с неговото специфично индивидуално художествено виждане и творческо реагиране на действителността. Ако художественият м е т о д се изявява чрез общата, принципна идейно-естетическа к о н ц е п ц и я на писателя за характера на човека и живота, то художественият с т и л обгръща в себе си компонентите на индивидуалното художествено изграждане, на авторовото творческо в ъ п л ъ щ е н и е на тази концепция (системата на присъщите на писателя словесно-стилистични, изобразителни средства и похвати, композиционни форми, особените му склонности при разработката на жанровете, предпочитанието към едни или други страни от битието на човека, на природата и др.).

Изхождайки от така набелязаните основни теоретични положения, нека сега — при един по-широко разгънат конкретен литературен анализ — се опитаме да установим характерния за Димитър Полянов тип художествено обобщение, присъщия на неговото творчество художествен метод.

2

Както е известно, с края на Първата световна война и победата на Великата октомврийска социалистическа революция се приключва първият етап от развоя на пролетарско-революционната поезия в България. А този етап се изпълва и характеризира главно с творчеството на Полянов, та може да се нарече и поляновски. Щом това е така, за да се определи същността на първия етап на пролетарско-революционната поезия у нас и да се види по-ясно какво от него отпада и какво преминава като жизнена традиция в нейния по-висок втори етап, трябва да се осветли преди всичко същността на поляновското поетично творчество. Правилно забелязва например съветският литературовед Д. Ф. Марков, че „без да се вземе предвид своеобразието на революционния романтизъм от началния етап на пролетарската литература, не може с достатъчна яснота да се разбере как по-нататък революционната романтика става съставна част на реализма“ (т. е. на социалистическия реализъм).² И още нещо. Не бихме могли да видим творчеството на Христо Смирненски в неговата дълбока историко-литературна обусловеност, да разграничим правилно традиционното и новаторското в него както по отношение на идейно-тематичната му страна, така и по отношение на прилаганите в него художествени методи.

Като оставим настрана преодолени вече мнения относно художествения метод на Димитър Полянов (че всъщност той е социалистическо-

¹ В. Т у р б и н. Что такое стиль художественного произведения? Сп. Вопросы литературы. Москва, 1959, кн. 10, стр. 129.

² Д. Ф. М а р к о в. За принципа на историзма при изучаването на началния период на българската социалистическа литература. Сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1959 г., стр. 16.

реалистичен метод),¹ днес в литературната наука се очертават две различни по основа гледища: първо — че в поезията на Полянов имаме налице реалистичен метод в съчетание с революционна, социалистическа романтика (като елемент на метода или на стила) и че социалистически реалист Полянов става през 20-те години на нашия век,² и второ — че присъщ на Полянов е революционно-романтичният тип художествено обобщение, при това като качествено нова модификация на революционно-романтичния метод вследствие на социалистическата му идейна основа и че в периода след 1920 г. в отделни свои произведения Полянов се изяснява като социалистически реалист.³ За да бъдем точни, трябва да отбележим, че при детайлирането на застъпването от тях гледище някои автори твърде много сближават двете противоположни гледища. Така например Пантелей Зарев смята Полянов и Кирков не само като „предвестници на социалистическия реализъм“, но счита, че те бележат и неговата „първа фаза“ тъй като в творчеството им „кълнеха вече елементите на новия метод“. Същевременно Зарев не вижда в тях „пълноценни реалисти“, понеже „отчасти“ те се проявявали като „социалистически романтици“. Пръв от нашите поети, който постига „пълноценност“ на метода, е Смирненски.⁴

Струва ни се, във връзка с изследователския подход на всички автори към този проблем би могло да се направи такъв общ извод: докато защитниците на гледището за реалистичния метод в Поляновото творчество подценяват необходимостта от теоретична обосновка на своите разсъждения, всички автори изобщо в една или друга мяра подменят конкретния литературен анализ (в основните му аспекти) с цитатно илюстриране и „доказване“ на своите твърдения. В това обстоятелство ние сме склонни да виждаме и главната причина за създалото се тук разноезичие.

Както е известно, до Първата световна война Димитър Полянов издава две книги със стихотворения, разкази, приказки, легенди — „Морски капки“ (1907) и „От изток до запад“ (1909), а след войната (през 1921) — „Железни стихове“, гдето са събрани най-добрите му стихотворения. Публикуваните в тези сборници произведения съставляват малка част от целокупната творческа продукция на Полянов през този период. В тях обаче той действително е подбрал най-характерните си творби. А щом това е така, тъкмо в тях следва да се търси и най-пълно, най-ярко приложение на неговия художествен метод. Това са стихотворенията от рода на „Срутените кумири“, „Що казват словата“, „Дървото на смъртта“, „Рождението на пролетария“, „Стрелочник“, „Топят се снеговете“, „Червеният вихър“, „Червената пролет“; приказки и

¹ Т. П а в л о в. На литературни и философски теми. София, 1946, стр. 78; Г. Д. Г о ш к и н. Смирненски и ние днес. В. Литературен фронт, бр. 39 от 25. IX. 1958 г.; В. К о л е в с к и. За социалистическия реализъм. София, 1959, стр. 92, 94. и др.

² Ю. Л е в ш и н а. Поезия Димитра Полянова. Сб. Ученые записки (Тамбовского госуд. пед. института), вып. IV, Тамбов, 1951, стр. 177. Г. В е с е л и н о в. Д. И. Полянов — основоположник на бълг. пролетарско-революционна поезия. Годишник на Софийския университет, Филологически клон, т. 60, кн. 2. София, 1956, стр. 139, 140. Г. Ц а н е в. Художественият метод на Хр. Смирненски. Сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1958 г., стр. 30, 32.

³ Д. Ф. М а р к о в. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. Москва, 1958, стр. 34. К р. Г е н о в. Творчески път и художествен метод на Дим. Полянов. Сп. Библиотекар, кн. 9—10 от 1958 г., стр. 36. И др.

⁴ Славистичен сборник, т. II — Литературознание и фолклор. София, 1958, стр. 176, 177, 178.

легенди като „Видения“, „Херострат“, „Празникът на морските капки“, „Приказка за машината“, „Приказка за пролетарския дявол“, „Майска легенда“ и пр.

Известно е също така, че сборниците „Морски капки“ и „Железни стихове“ започват със „Срутените кумири“, а „От изток до запад“ — с легендата-импресия „Видения“. Няма съмнение, това са програмни произведения на поляновската поезия и проза,¹ поради което най-правилно е от тях да започва и конкретният литературен анализ за установяване присъщия на Полянов художествен метод. В противоположност на всички почти наши литературни критици, които считат „Срутените кумири“ за реалистично произведение с елемент на революционна, социалистическа романтика, съветският литературовед Д. Ф. Марков излезе с твърдение, че въпреки „ярките реалистични картини“ в него, по основа стихотворението трябва да се отнесе към романтичния тип художествено обобщение.² Да видим какво показва конкретният литературен анализ.

Преди всичко лирическият герой в „Срутените кумири“ съвсем не може да се приеме като типичен български пролетарий от последното десетилетие на миналия век, с характерните за него национално-исторически, социални и битови черти. На неговото изображение поетът е придал много условен, „универсален“ характер.

Онова, което реалистично предава тук авторът на „Срутените кумири“, е историческият факт за класосъзнаването на младия български пролетариат. Този процес той правдиво свързва с обезверяването на народните трудови маси в християнската идеология, с ненавистта им към монархизма и с рязкото отрицание на капитализма, изобщо — с тяхната борба срещу самите устои („кумири“) на буржоазния строй (процес, който ярко разкриват и критическите реалисти у нас). С известни реалистични черти е нарисуван тук образът на молещото се дете, мизерният живот на работниците. Общо взето обаче класосъзнаващия се пролетарий и картината на неговия живот и революционна борба Полянов се е стремил да нарисува по принципа на „универсално“-романтичния тип художествено обобщение. Затова, тъй както е изобразен, лирическият герой на „Срутените кумири“ може спокойно да се отнесе към съответния период от историята на множество други народи — толкова слабо е свързан той с типични нашенски, национално-битови черти, душевност, естетически свят.

Така например лирическият герой не може да не си спомни за потисничеството под турското владичество, щом като към 1895 г. (по-малко от две десетилетия след Освобождението) е вече старец „приведен, слаб и побелял“, „много... претеглил, много... видял“. Една толкова важна подробност не може да липсва при реалистично изображение на лирическият герой, който (нека се обърне сериозно внимание на това) поставя социалната си участ и мечти за бъдещето в тясна връзка с историческата съдба на народа си. Не говори за реалистичен художествен подход и картината на „войната“. През тези две десетилетия нашият народ води само една война — Сръбско-българската

¹ В сборника „Морски капки“ стихотворението „Срутените кумири“ не само е сложено на първо място, но над заглавието му Полянов изрично означил: „Вместо предговор“.

² Д. Ф. Марков. Проблема генезиса социалистического реализма в болгарской литературе. Москва, 1958, стр. 31.

война от 1885 година. Както свидетелствува сам Димитър Благоев, тази война повдигнала „до най-висока степен“ „националната енергия“ и „патриотично въодушевление“ на българския народ, „всичко способно да носи оръжие“ драговолно тичало „да застане под знамето на борбата за съединението и целостта на отечеството“.¹ В „Срутените кумири“ Полянов подхожда явно не от реалистични позиции към тази прогресивна, освободителна за българския народ война. Целта на поета-агитатор на социалистическите идеи е не да каже р е а л н а т а истина за нея, а да внуши у трудещите се маси отрицателно идеологическо отношение към войната и з о б щ о . А подобна цел в с л у ч а я може да се постигне само чрез романтично-условно п р е с ъ з д а в а н е на историческите факти.

Класосъзнаването на работниците, проникването им от интернационално, комунистическо съзнание също така не случайно е дадено в романтично осветление — то е представено по-скоро като гореща мечта на поета и пролетария, отколкото като реална действителност. Чувството, въображението, мечтата определят и тук същността на художественото обобщение. Онова, което ще стане в б ъ д е щ е (но в дадения исторически етап е само м е ч т а), тук се рисува в е ч е като реално (по силата на романтичното с г ъ с т я в а н е на събитията при изображението):

„Отвред работниците — ч у х м е г л а с — са братя.

Н а п р е д ! Часът п о с л е д е н скоро ще удари!“

Т о г а з н ий викнахме на наште господари:

Свободни, равни и с к а м е да сме навред!

В е ч к р а й на вашто царство, край на вашия гнет!“

Как лирическият герой в „Срутените кумири“ си рисува социалистическото бъдеще? — Над „останките“ на стария, капиталистически свят работниците ще издигнат „паметник гранитен“, „гигантски паметник над нашата земя“ —

на Тройцата: Равенство, Братство, Свобода.

Че Полянов тук преосмисля върху социалистическа идеологична основа познатия лозунг на буржоазно-демократичната революция и така преосмислен го издига като лозунг на пролетарската революция — по този въпрос е излишно да се спори. По-важно тук е да се види липсата на реалистична представа за бъдещия социалистически живот. Тази представа поетът въплъщава в алегорично-символен образ, който само в и д е й н о отношение подсказва облика на бъдния живот. И Вапцаров дори си служи с поетическа алегория-символизация при изображение на социалистическото бъдеще — представя го като „завод на живота“, но в неговия образ (най-общо казано) се съдържат типични черти на самата реална действителност: работници, завод, социалистически труд, общо щастие. Алегорично-символният образ у Полянов се изгражда върху абстрактно-идейна основа и носи романтично-условен характер. При това, както отбелязва Д. Ф. Марков, ако „условността“ в Поляновото художествено изображение е присъща черта на романтичния тип творчество, то наличието на „абстрактност“ в него следва да се преценява като недостатък на авторовия талант.²

¹ Д. Б л а г о е в. Принос към историята на социализма в България. София, 1949, стр. 103.

² Вж. цит. статия в сп. Литературна мисъл, кн. 5 от 1959 г., стр. 15.

От арсенала на романтичната поезика взема образец Полянов и за крайно хиперболизираните контрастни сравнения, с които разобличава безответната хладност на „бога“ към молитвите на някогашното дете: даже „дивий гладен вълк“ би донесъл „храна за малките дечица“ на бедната вдовица, „грабливият орел“ би намерил „огън“, за да ги стопли; и „тигърът кръвожаден... закрилял би ги зло да ги не стигне“, ако към тях биха били отправени такива „молби“. Обобщената картина на света (в края на стихотворението) е явна реминисценция от романтично-революционната сатира в Ботевото стихотворение „Борба“:

... туй царство мръсно на разврат, лъжи,
на гнет, на сълзи, на тегла нечути,
на робство черно — слабо вече — ще се срути
под наште песни, удари, стрели.

Би могло да се възрази, че тук се касае до реторични похвати, че реторичният елемент е изобщо присъщ на Поляновия писателски стил. Но в приведените случаи (и не само в тях) реториката има твърде ярко изразен романтичен характер. Не е нужно много задълбочено вглеждане в тези образи и картини, за да се убеди човек, че те са рождба на прекомерна емоционално-фантазна мисловност и стоят твърде далеч от реално-възможното в действителността.

Най-общо казано, в творческата структура на „Срутените кумири“ наистина имаме налице своеобразно съчетание: от една страна — „конкретно-историческо съдържание“, а от друга — „универсална“ по характер „форма на изразяване на това съдържание“. А такава творческа структура е „един от основните художествени принципи на революционно-романтичното изкуство“.¹ Лирическият герой тук не е представен като реален (с действителни жизнени черти) тип на български пролетарий през онази епоха, а като „универсален“ образ — като романтично предвиждане на този тип в живота, като романтична мечта на поета, а не като реална представа за него.

Все този творчески принцип е приложен и в стихотворението „Стрелочник“. И тук Полянов изхожда от конкретно-исторически повод, а именно — от надеждите, очакванията на пролетариата у нас и на Запад по време на първата буржоазно-демократична революция в Русия (от 1905—1907 г.), че тя ще предизвика световната социалистическа революция, че нейната историческа мисия е да постави началото на края на капиталистическия свят.² Образно-поетичната система, с която художествено се обобщава този исторически момент, има пак алегорично-символен характер и явно се налага от революционната мечта и фантазия на поета (какъвто характер всъщност имат и самите настроения на пролетариата по онова време). Така се ражда образът на стрелочника — като художествено олицетворение на пристъпващата към изпълнение на световната си историческа мисия работническа класа; картината на вихрено летящия влак към Изтока — като алегория-символ на прогресивния исторически ход на живота, на общественото развитие; картината на приближаващата „буря страшна“ и отместването на „стрелката“ от ръката на стрелочника — като алегория на извършващата се вече световна революция и пр.

¹ И. Неупокоева. Революционный романтизм Шелли. Москва, 1959, стр. 14.

² Вж. нашата статия Към пълноценно разглеждане на художественото произведение. Сп. Език и литература, кн. 2 от 1953 г., стр. 96—97.

Нощта минава. Там на своя пост
изправен, горд, внимателен и ням,
опрял ръка върху железний лост,
стрелочник — призрак чер, голям.

Той чака, бди. . . Невнятен тътен веч
смутява тъмнотите в ширний край:
предвестие зловещо отдалеч,
че буря страшна ще се разиграй.

Шумът е близо — гръм и трясък. Ей
кат болна стенеща душа пици
пищялката и жално пита: — Дей
свободний път, стрелочнико, кажи?

Той знай! Набляга жилеста ръка
със смел тържествен жест — и в миг
отместена е малката стрелка
за път свободен, нов, велик. . .

И с бързий трен животът възроден
към щастието вихрено хвърчи,
хвърчи към Истока на новий ден,
де светят вече пурпурни лъчи. . .

Какво представлява творческата структура на това изображение? От една страна, тук имаме определен реален елемент: образът на стрелочника, картината на движещия се влак на фона на настъпващото утро; от друга страна, цялото това изображение е пронизано от социално-историческата идея за приближаващата и вече разразяващата се социалистическа революция в света. Тези два компонента са съчетани по такъв начин, че в резултат се получава алегорично-символична картина, гдето реално-жизненият компонент губи до значителна степен своята самостоятелност. Взета в общ идейно-исторически смисъл, тази картина дава вярно познание на действителността — човечеството наистина се устремява към нов, социалистически обществен строй и пътят към него се сочи от работническата класа. Този преломен исторически момент обаче Полянов си представя не като конкретна, жизнена реалност, а като субективна романтична мечта, която съдържа в себе си само отчасти такава реалност.

Изобщо, както е известно, романтиците „не се ограничават с изображението на реалния свят, а изобразяват като реалност и своята представа за него“ — естествено, представа на романтик, за когото естетическата истина на живота добива „реален“ облик преди всичко като преминава, като се трансформира през непосредственото му, субективно изострено емоционално-фантазно-копнежно отношение към света. „Оттук — както подчертава съветският литературовед Ирина Неупокоева — широкото използване на образи, заимствувани из митологията, космогонията и легендарните предания, . . . стремежът към създаване на големи символични образи, честото обръщане към такива поетически похвати като алегорията и иносказанието.“¹ И нека забележим мимоходом, този принцип е характерен не единствено за Полянов, но в известна степен и за Георги Кирков, и за Христо Смирненски, и за Гео Милев и др.

¹ И. Неупокоева. Революционный романтизм Шелли, стр. 11.

Дълга редица Полянови стихотворения носят признаците именно на такъв, революционно-романтичен тип художествено обобщение — макар и като много своеобразна негова модификация поради новата му, социалистическа идейна основа и специфичните стилно-естетически склонности на Полянов като поет (агитационно-просветителска илюстративност, алегоризъм, реторичност и пр.). Тук не се касае до художествен стил, както бездоказателствено твърдят някои литературоведи, а до определен естетически подход към действителност, до своеобразен романтичен тип художествено отражение на живота. Към него авторът на „Срутените кумири“ проявява предпочитание през целия си писателски път.

Да вземем и много известното Поляново стихотворение „Дървото на смъртта“. Вместо по един или друг реалистичен начин да покаже убийствения гнет и жестока експлоатация на капитализма над пролетариата, поетът предпочита да си послужи с алегорично-символен образ, с романтично олицетворение на буржоазния строй като легендарно „дърво на смъртта“, което с могъщи корени изсмуква „кръвта“ от сърцата на трудовете маси, докато работническата класа, пролетариите той представя като „дървари“, които с дружни удари трябва да „отсекат“ от корен това гибелно за живота им „дърво“, гибелно за цялото човечество изобщо. За да отрази в поетичен образ един толкова важен исторически факт като появата и формирането на пролетариат у нас, Полянов си служи с алегория, чиито структурни художествени елементи са почерпени от друг свят — от евангелието. В стихотворението „Рождението на пролетария“ този исторически факт е представен като „рождение“ на нов Исус, чието дело ще промени действително из основи живота. Един реален случай — нова рожба в дома на бедняк, поетът осмисля върху широка общественно-философска основа. Реалният случай е само повод, но не и център на творческото му внимание. Същинска сърцевина на поетичното изображение тук съставлява алегоричният образ и предсказания на фантастичната „жена сияйна“, пълни с реторично-романтичен патос:

„О, вие, пролетарии, вий, роби на труда! . . .
Вий скоро ще сте вече щастливи, горди, волни! . . .
О, клетници, в тез ваште коптори и тъмници
вий раждахте досега потомци-мъченици. . .
О, парии безгласни, о, роби унизени,
на вас не ще прилича веч тоз новородени. . .
Човешкият спасител се ражда в тая нощ! . . .
О, дойде вече време тоз строй да се събори
и да изгрей за всички живот свободен, нов
на щастие и радост, на братство и любов!“

Изобщо пренасянето на конкретния жизнен факт върху основата на историята (като използва от нея и структурни художествени елементи), неговото осмисляне във връзка с перспективата на общественото развитие и същевременно отправянето на призови към революционна борба за осъществяване на комунистическия идеал — този творчески принцип е дълбоко характерен за поляновския художествен подход към действителността. Даже когато съзерцава картината на настъпващата пролив на реките — Полянов не може да остане „обективен“, художнически реалист. Неговото въображение се насочва страстно към съответен художествен паралелизъм и осмисляне на тази картина в посока на водената от пролетариата класова борба („Топят се снеговете“).

Подобен характер имат множество стихотворения от периода преди и след Първата световна война: „Христо Ботеву“ (1895), „Пролет“ (1898), „Живите слова“ (1906), „Сигналът“ (1907), „На морския бряг“ (1909), „Печатари“ (1919), „Червеният орач“ (1920) и пр. Романтичният творчески принцип на алегорично-„универсално“ изображение, приложен в „Срутените кумири“, „Стрелочник“, „Рождението на пролетария“, намира ярък израз в песни като „Идеята“, „Трудът“ (1908), „Червената пролет“ (1920), „Червеният вихър“, „Звездите на революцията“ (1921), „Пернишките рудничари“ (1922) и др.

Когато се проследява развитието на Полянов през периода между Първата световна война и Септемврийското въстание, бие в очи постепенното нарастване на конкретно-жизнения, реалистичен компонент в творческата структура на неговите песни. Впрочем такива стихотворения той създава и до войната — например „Първи май 1910“, „На Август Бебел“ (1910), обаче тяхното присъствие в Поляновото творчество се чувства осезателно едва след войната: „Ний идем“, „Утопистите“ (1918), „Георги Киркову“ „Към нашия вожд“ (1919), „Моите червенушки“ (1920), „Инвалиди“ (1921), „Чукът и сърпът“, „Съветският воин“ (1922) и др. И все пак реалистичният момент не успява да се наложи като доминиращ, ръководен творчески принцип у Полянов. Като говорим за конкретно-жизнен, реалистичен елемент, ние имаме предвид поетичните по същност Полянови стихотворения, а не множеството неговии — така да ги наречем — публицистични статии в стихотворна форма (като „На помощ“, „Равенство“, „Гласът на народа“, „Нашият венец“ и особено големия брой стихотворения от периода на списание „Наковалня“), в които наистина „той не се стреми да даде в художествена форма действителността, а да изложи в стихове — макар и нелишени от патос и лиричност — своите възгледи“.¹ Тук обаче трябва да се подчертае обстоятелството, че даже в сравнително най-реалистичните свои стихотворения Полянов се движи главно в кръга на идейно-политическия момент, на прекомерна гола декларативност, с твърде слабо внимание към елемента на конкретно-жизнената, индивидуална художествена характеристика (и при лирическия, и при обективно изобразявания герой). При подобно положение публицистичното лесно нахлува в сферата на поетичното и може просто да го измести, да го подмени — процес, характерен за Полянов. (Впрочем не е случайност, че у него решително преобладава патетичната, агитаторска идеологическо-политическа лирика и проза и че нему не е присъщо многостранното, „пълноценно“ художествено изображение). Поради тези и други, обективни, причини в неговото творчество не можеха да се развият в съответна мяра основните компоненти на социалистическо-реалистичния метод. Новите, характерни за Поляновата поезия и проза черти — комунистическа партийност, пролетарска тематика, положителен герой-комунист и социалистическа романтика — в художествената практика на поета се оказват на по-ниска степен и не в такава мяра, каквато предполага методът на социалистическия реализъм (както вярно изтъква това и Пантелей Зарев).² В поляновския тип художествено обобщение преобладава романтичното виждане, то взема връх над реалистичното, докато обрат-

¹ Вж. уводния очерк от А. Тодоров в сб. Избрани стихотворения на Д. Полянов, София, 1958, стр. 17.

² П. Зарев. Начало и национални особености на социалистическия реализъм. Вж. Славистичен сборник, т. II, стр. 195—196.

но — в социалистическо-реалистичния тип художествено обобщение реалистичният компонент в каквато и да е степен се явява доминиращ и определящ в съотношение с романтичното, с романтиката.

Всичко това може особено нагледно да се установи например при конкретна съпоставка между „Червената пролет“ на Полянов и „Червените ескадрони“ на Смирненски (публикувани — първото през април, второто през септември 1920 г.). Тук и двамата поети разрешават еднаква идейно-творческа задача: да отразят победата на Великата октомврийска революция заедно с идеята за непреодолимото „шествие“ на комунизма в света, започнало тъкмо с тази победа. В стихотворението на Полянов тази победа и това шествие са олицетворени в общо взето внушителен символичен образ — като „могъща, безсмъртна Червена пролет“, като прекрасна девойка, покрита „във кърви и рани“ и „с червени цветя“. Тя вестява на човечеството „новия живот“, „всъде разбужда сърцата и волите“ за революционна борба и победа над стария свят. Под нейните стъпки „кумирите рухvat“, „падат короните“. Враговете на народа и социализма, „изплашени“, „сразени“, гледат как се надига „духът все-народен“ — как „изправя се горд“ свободният човек „и еква червения му глас“ над света. Природата е олицетворена по обичайния поляновски начин — в художествен паралелизъм с положението на освободените народни маси.

Топят се вред преспите, пеят усоите,
балканите блясват чела,
и рухvat пенливи, червени пороите
от градове и села...

И тук по начало условно-фантазното, романтичната мечта определят характера на художественото обобщение, творческата структура на изображението. Само при такъв подход към реалната действителност може да се види пришествието на „червена пролет“ над земята, да се покажат „светът“ и народите, скочили „дръзновени“ и вече „развели възбог знамена“ да посрещнат с „венци“ настъпването на „вечната“ „Червена пролет“. Няма съмнение, историческият смисъл на Великата октомврийска революция в перспективата на световното обществено развитие е разкрит вярно, даже с известна внушителна образност. При това в романтичния си патос Полянов примесил твърде много реторичен елемент и твърде малко се погрижил да даде изискана (макар и романтична) художествена картина на революцията и нейното отражение в света. В творческата структура на стихотворението не достига жизнено-поетичният елемент. Впрочем причината за художествените недостатъци на стихотворението следва да се търси в творческите възможности на писателя, не и в прилагания от него художествен метод. При слаб талант не е и възможно пълноценно проявление на какъвто и да е художествен метод. Затова и в стихотворението „Червеният вихър“, гдето общо взето Великата октомврийска революция сполучливо е олицетворена като „червен вихър“, Полянов твърде много остава в плен на реторичния патос и публицистичната идейност:

Червеният вихър над Дунава мина
от изток към запад, от север към юг;
във пурпур да светне и нашта родина —
по-буйно задухай, о Вихъре, тук!

Подобен тип художествено обобщение не е чужд и на Смирненски — например в „Северно сияние“, „Северният Спартак“, „Пролетарий“, „Въглекопач“ и др. — но с тази съществена разлика, че у него поетично-жизненият елемент е много по-значителен, че рисуваните образи и картини са несравнено по-художествени и по-дълбоко осмислени. В „Червените ескадрони“ обаче Смирненски е приложил вече друг творчески принцип — характерен за социалистическо-реалистичния тип художествено обобщение.

Повод за написване на тази песен той взема от победоносния щурм на Червената армия към Варшава (през време на войната срещу полските панове през 1920 г.). Този щурм поетът свързва конкретно с образа на бурно летящите „червени ескадрони“, типизира го в техния образ. И това съвсем не е случайно или романтично-субективно творческо хрумване на Смирненски. От историята е известно, че тъкмо младата съветска кавалерия с нейните „червени ескадрони“ беше решаваща бойна ударна сила на Червената армия и на социалистическа Русия в тази война. Тези ескадрони станаха олицетворение на героичния устрем на Червената армия, на съветската власт изобщо към победата над контрареволюцията и интервенцията. Ето защо напълно естествено, постъпвайки като социалистически реалист, поетът предпочете този конкретно-исторически образ, за да олицетвори в него непреодолимата мощ на Съветската армия, на Великата октомврийска революция, на борбата за социализъм и комунизъм в целия свят. Исторически факт е също така, че неудържимият щурм на Червената армия към сърцето на капиталистическа Европа беше преценен от пролетариата като начало на очакваната световна социалистическа революция.

Как е постъпил като художник Смирненски? В първите четири строфи на стихотворението той рисува конкретно-реалистично бойния устрем на „червените ескадрони“. Колко жизнено-конкретни са например детайлите във II и IV строфа:

Кон изправя се, изцвили и, отронил сетни сили,
грохне мъртъв на земята някой воин поразен.
В миг уплашен, спира коня, но наново той догоня
стъпките на ескадрона, в общий призив устремен.
.....
Ето татък край върбите екнаха пушкала скрити
и вълни от кървав пламък срещнаха се гръд със гръд,
сви се буря безпощадна, зазвънтя стомана хладна —
кратка схватка и наново ескадроните летят. . .

В останалите четири строфи (включително първия стих на първа строфа) Смирненски разкрива световно-историческия смисъл на съветските бойни победи и възторжените чувства и надежди за близко освобождение от игото на капитала у световния пролетариат, у българската работническа класа и в душата на самия поет. Очевидно тук една конкретно-историческа действителност е изобразена със съответни реални елементи от самата действителност. Образът на „червените ескадрони“ и осмислянето на техния подвиг имат реална основа, а и поетът ги възплъщава в също така реалистично изображение. Наистина това изображение се носи сякаш от стремително напиралите вълни на поетовия лиризм — от героичен борчески патос и крилата революционна копнежност. То цялото е наситено с лъх на социалистическа, революционна романтика. Въпреки това обаче тук читателят осезателно чувства р е а л н а -

та основа на рисуваната картина. В лирическият герой той вижда не само горещ агитатор и пропагандатор на социалистическите идеи, на пролетарската революция, но отчетливо долавя в неговия образ жива личност, с реални жизнено-типични черти на комуниста-революционер от онова време. Да създаде именно реалистична творба е била и действителната задача на Смирненски, както ни уверява и личното му признание: „Искам — говори той пред свой приятел — „Червените ескадрони“ да окажат такова въздействие на читателя: като че ли чува ритмичния тропот на конете, като че ли вижда облачетата прах, извиращи се под копитата им — искам да почувствува близкото освобождение на човека.“¹

3

Че действително художественият метод на Димитър Полянов в основните си черти клони към революционно-романтичния тип литературно творчество, ни убеждава и анализът на белетристичните му произведения — особено от периода до Първата световна война, когато главно той и пише такива произведения. Трябва да се отбележи, че в областта на прозата авторът на „Срутените кумири“ се оказва изобщо по-слаб. В паметта на поколенията тук той оставя сравнително по-траен спомен почти само с образа на Пролетарския дявол.

Впрочем в голямата си част Поляновите разкази, приказки, легенди подсказват романтичния си характер дори още със заглавията си. Много показателни в това отношение са неговите „Видения“ — произведение с явно „програмно“ предназначение в сборника „От изток до запад“, в чието начало не случайно е сложено следното авторско заявление:

„И осени ме Духът на Пророка ясновидец, и видях безкрайний път на Вековете, и видях двете страни на света — Изток и Запад, и видях трите лица на живота — Вчера, Днес и Утре.

Моят взор беше впит в бъдещето, а пред него минаваше Миналото. Душата ми бе преизпълнена с вярата и възторга на всички, що мечтаят за утре, а в нея проецаваха воплите на милиони-милиони жертви, живели и умрели в бездънното вчера, без упования, без любов, без живот“ (От изток до запад, стр. 3).

Преведено на езика на науката, това признание значи: поетът изгражда картината на живота чрез представите си за миналото и бъдещето. От настоящето той очевидно получава само идейно-емоционален заряд. Реалната действителност Полянов творчески осъзнава обикновено чрез образи от миналото и бъдещето и то пречупена през призмата на своята „мечта“ за един друг, желан живот. Душата му е „преизпълнена“ с копнеж по това щастливо „утре“. А такова художествено виждане и пресъздаване на действителността е присъщо именно на романтичния тип литературно творчество — само че тук то се осъществява върху нова, социалистическа мирогледна основа.

Какво представлява легендата „Видения“ като художествено обобщение? Това е алегорична по характер импресия, съставена от три „виде-

¹ Вж. нашата студия За конкретно-историческото съдържание в поезията на Христо Смирненски. В Известия на Института за бълг. литература, т. IV, 1956, стр. 184—186.

ния“. В първото „видение“ поетът рисува обща, панорамна картина на далечното минало, когато „племена и народи“ живеят в социално робство, когато историята им е отредила да бъдат „тор на Живота“. Във второто „видение“, вече в борба против потисничеството и експлоатацията, народите се вдъхновяват от високи хуманни идеали и с дружни усилия градят „Храма на Свободата“. В последното „видение“ поетът разкрива картината на освободеното човечество, когато всички хора — „равни пред Живота“ — се отправят в ликуващо шествие към „Града на Щастието“. Очевидно творческият замисъл на поета тук е — да онагледи поетически, от марксистическо гледище, трите главни епохи в общественото развитие на човечеството: древна, капиталистическа и социалистическа. Това развитие той рисува в стила на романтичната панорамност — като „безкрайно“ и все повече нарастващо „шествие“ на „племена и народи“, които преминават от една епоха в друга, по-прогресивна. И тук, както в Поляновите стихотворения от този род, реална е само най-общо взета идеята (представата) за обществения прогрес, но не и нарисованата картина на живота.

Подобни панорамни романтични изображения срещаме и в други приказки и легенди на Полянов, гдето той разработва определени сюжети, рисува отделни герои. Най-често тези сюжети и герои той взема от историята на древния Изток, Елада, от евангелските книги. Явно е тук предпочитанието на поета към „големи“ исторически и легендарни фигури, към личности с изключителна човешка съдба: Сократ, Херострат, Клеопатра, Христос и пр. Тези образи в една или друга степен той също така преосмисля — „осъвременява“ ги малко или много, за да ги превърне в „рупори“ на своите социалистически идеали. Така например героят в „Наздравицата на Сократа“ е представен, че изпива драговошно смъртоносна отрова в името на далечното, но велико (социалистическо!) бъдеще на човечеството: „Не плачете ни за мене, ни за Атини. . . Защото аз ще умра, Атини ще пропадне“ — обръща се Сократ към приятелите си — „но има нещо, което вечно ще живее. . . нещо по-красиво от Акропола, по-кипящо от Атини, по-обширно от цяла Елада. . . Аз пия за неговото величие и слава във вековете градуци. . . Аз пия за човешкия род, който ще наплати земята и ще основе нова Атини — велика държава на свобода и на щастие, и на красота!“ (От изток до запад, стр. 9). В легендата за Херострат историческият герой е преосмислен в коренно противоположна посока. Тук той съвсем не е никакъв нищожен по дух и заслуги елин, обладан до безумство от жажда за слава — какъвто поетът смята, че е представен от „н е с п р а в е д л и в о - с т т а на историка“. В легендата на Полянов Херострат е възвеличен като идеалист-човеколюбец, който „в дрезгавините на миналото“ „едничък проглежда сред хилядите спящи“, за да им посочи нов по-достоеен обществен идеал: „Младост! Красота! Защо е всичко туй, когато минава безвъзвратно — разпиляно, безполезно? . . . Какъв чуден би бил животът, ако толкоз сили не се губеха безследно. . .“ (От изток до запад, стр. 12). И Херострат запалва светилището на Диана в знак на социален и морален протест — в името на този н о в и д е а л.

Впрочем в своите приказки и легенди на „историческа“ тематика Полянов съвсем не се и стреми да съблюдава „установената“ истина. „Моята цел не беше да пиша история“ — заявява той в бележките към сборника „От изток до запад“. — „ . . . И с т о р и я т а з а м е н е е с а м о т ъ м н а к а н а в а , на която се шият н а й - р а з н о в и д -

и и пъстрила със светли бои.“ Конкретно той признава например, че образът на роба Силвий „не е исторически верен“.¹ А литературният анализ на тези Полянови произведения доказва, че всичките му „исторически“ герои в една или друга степен са художествено „условни“, че той „свободно“ подхожда към историческите теми, съобразно с прокарваните социалистически тенденции. Впрочем тук е налице една противоречива смесица между романтика и умозрителна агитационност.

По този начин Полянов създава и образа на Пролетарския дявол, на чиито „подвизи“ посвещава редица „очерци“: „Приказка за пролетарския дявол“, „Чудесният трен“, „Пак за чудесния трен“ (1906), „Джафар“ (1909) и пр. Всъщност как постъпва тук писателят? Съчетал известни черти от образа на Мефистофел с идейно-политическите тежнения на социалиста, та в резултат се получил един своеобразен — положителен — мефистофелски тип на функционер-пропагандатор на социализма. В най-общ смисъл Пролетарският дявол е приказно олицетворение на социалистическото движение в света. От него обаче Полянов не успя да създаде достатъчно художествено жизнен образ — не го свързал с по-определени човешки черти и житейски конфликти, поради което само в най-условен смисъл при тези „приказки“ би могло да става дума за тип художествено обобщение. Това наистина са произведения, които — според преценката още на Георги Бакалов — „по съдържание граничат с публицистиката“,² а някои от тях са просто художествена публицистика.

Сравнително най-близко до социалистическия реализъм са разказите и стихотворенията на Полянов като „Малкото въжарче“, „Из нов път“ (1908), „Моята младост“ (1909), „На Август Бебел“ (1910), „Георги Киркову (1919), „Кокичетата“ (1925), „Една година без Максим Горки“ (1937 г.) и др. Обща черта, характеризираща тези произведения, е жизнената конкретност на сюжета. Но и тук Полянов не се домогва до по-значително ж и з н е н о в и ж д а н е на герои и събития, рисува бореца за социализъм (пролетария) като и д е й н и к, не и като пълнокръвна ж и в а л и ч н о с т — изобщо художествената индивидуализация и типизация на образи и картини не се съзнава от писателя като първостепенна творческа задача. Ето например с колко бледа индивидуализация е нарисуван образът на незабравимия работнически трибун и партиен водач Георги Кирков:

И смя се ти, бичува, буди, поучава,
стрела бе всяка дума твоя,
и загърмя борба, покрила с нова слава
народа — мъченика и героя. . .

Възкръснаха борците Проичо и Гайлето
и с тях безбройни пролетарии,
и нова дивна засия зора в небето,
и затрепера строят старий. . .

Ала в разгара въжделений на борбата,
свален от подла болест,
сразен ти падна — и обвиха се сърцата
в печал и всенародна горест.

¹ Д. П о л я н о в. От изток до запад., стр. 79. Идеята за „Третата нощ на Клеопатра“ била навеяна на Полянов от Пушкиновия разказ „Египетские ночи“ (по-точно — от стихотворението на импровизатора). У Пушкин обаче липсва герой като Силвий.

² Г. Б а к а л о в. Българската литература и социализмът. София, II изд. (1920), стр. 90.

рения и разкази остават някак настрана от основната насока на творчеството му. Ето защо историко-литературното значение на Димитър Полянов — като пионер на пролетарско-революционната литература в България — завършва действително с появата на първите зрели революционни песни на Христо Смирненски.

Тук, разбира се, действуваха обстоятелства и причини колкото от обществен, толкова и от субективно-творчески характер. Към писаното вече у нас и в Съветския съюз по този въпрос нека прибавим още следното.

4

Преди всичко в тясносоциалистическия период на своето развитие, „макар и да пропагандираше неуморно идеята за социалистическата революция“ в България — както подчерта на V конгрес на Комунистическата партия Георги Димитров — тя, партията, „нямаше ясна представа по основните въпроси на тази революция. . . не поставяше пред себе си за разработка въпросите за конкретните пътища, по които може да се осъществи революцията у нас, за нейните главни движещи сили, за нейния характер, за нейните особености, за ролята на работническата класа и партията в нея“.¹ Даже след Великата октомврийска социалистическа революция, когато „Партията издигаше лозунга за съветска власт и. . . твърдо държеше за „примера на руските работници“ — изтъква Васил Коларов — „у нея отсъствуваше още ясна представа за силите на пролетарската революция в конкретните условия на България“.² Могъл ли е да бъде наясно по тези „основни“ въпроси един поет като Полянов, който далеч не е бил свързан организационно с партията, както нейните големи водачи Георги Димитров и Васил Коларов? Разбира се, че не е могъл. Обективно по тази причина той не е успял да се домогне и до социалистическо-реалистично изображение на революционния пролетариат. Казаното от Маркс и Енгелс в „Комунистическия манифест“, че когато „се намира още в неразвито състояние“, пролетариатът си представя „още фантастично“ своето положение в историята и че тази му представа се поражда не от реални положения, а „от първия, изпълнен с предчувствия порив на пролетариата за всеобщо преобразуване на обществото“,³ може да се отнесе до висока степен и за работническото комунистическо движение у нас до Първата световна война, и за Поляновото поетично творчество от този период. Съвършено правилно още през 1910 г. изхождайки от цитирания пасаж в „Комунистическия манифест“, видният руски литературен критик-марксист Вацлав Воровски смяташе че „тази склонност (на пролетариата — б. м. К. Г.) към фантастиката — в сферата било на политическото, било на художественото строителство — се проявява в изкуството като склонност към романтиката“, и че тъкмо поради това и самият Горки в началото („като изразител на още слабо диферен-

¹ Г. Димитров. Политически отчет на ЦК на БРП (к) пред V конгрес на партията. София, 1948, стр. 16—17.

² В. Коларов. За Октомврийската революция, Съветския съюз и българо-съветската дружба. София, 1949, стр. 237.

³ К. Маркс и Ф. Енгелс. Манифест коммунистической партии. Москва 1948, стр. 94.

цираната пролетарска маса“) „застана под знамето на романтиз-
ма“.¹

Истинската доказателствена стойност на всички тези — впрочем известни — положения изпъква не при откъснатото им цитиране в теоретичен аспект, а когато те се свържат с данните на конкретния литературен анализ, по-специално — с художествения тип изображение на героите (на първо място — на пролетария), с характера на комунистическата партийност, с отношението на писателя към литературното наследство и към езика като първоеlement на поетичното творчество.

Както бе изтъкнато при направения литературен анализ, в поетичното си творчество Димитър Полянов показва явна склонност към романтичния тип художествено отражение на действителността. Наличието на подчертан стремеж към изключителни характери и житейски случаи, към идейно и морално „титаничното“, към революционна мечтателност, към ярки емоционално-реторични реакции, най-сетне предпочитанието към условно фантазно-алегорично възсъздаване на герои и природа — всички тези черти на Поляновото творчество го правят дълбоко сродно с революционния романтизъм. Не случайно в своя фейлетонен очерк „За писателите“ Полянов отправя съвет към тогавашните български писатели не само да бъдат „хора от класата, която носи бъдещето“, да се вдъхновяват „от нейния живот, от нейните борби“, но и да станат „ж р е - ц и на живото слово“: „Бъдете пророци на творческата мисъл! Бъдете ясновидци!“ — призовава ги той (Морски капки, стр. 95). Това съвсем не са обичайни поетични метафори. В легендите, приказките, стихотворенията на Полянов има подчертан стремеж към „пророческото“, „ясновидското“ — има ярко изявен реторично-романтичен патос. Да припомним тук и показателния факт, че авторът на „Морски капки“ и „От изток до запад“ не само страстно превежда песни от Виктор Юго: както изповядва сам, великият романтик просто го „обайвал“ с поезията си.²

Изобщо към романтичен тип творчество Полянов се насочна преди всичко по силата на конкретната социално-историческа действителност, когато работническата класа у нас още не е стигнала в развитието си до стадия на решителна, практическа революционност, за да се открие осезателно в живота и се наложи ясно в съзнанието на поета типът на работника, готов да извърши победоносно революцията и годен да премине към изграждане на социалистическо общество.³ До този стадий работническата класа все още твърде „фантастично“, в „романтични“ форми си рисува бъдещото социалистическо общество — затова не може да бъде друг по характер и художническият поглед на пролетарския, партиен писател за работническата класа, социалистическата революция и мечтания обществен строй. С течение на времето (след Великата октомврийска революция), когато българската работническа класа постепенно преминава към стадия на практическа революционност, тръгвайки по пътя на своята ленинизация, в творчеството на Полянов започва да се чувства нова, по-конкретна

¹ В. В о р о в с к и й. Литературно-критические статьи. Москва, 1948, стр. 225.

² Г. В е с е л и н о в. Димитър Полянов — основоположник на българската пролетарско-революционна поезия, стр. 38.

³ В „Приказка за двамата“ (т. е. за пролетария и капиталиста) Полянов влага следната показателна реплика в устата на пролетария (олицетворение на работническата класа): „И к о г а т о удари часът — обръща се той към капиталиста — аз ще те сломя. Н е д н е с. Р а н о е о щ е. Д о виждане.“ — Д. П о л я н о в. Морски капки, стр. 50.

по характер — ленинска партийност, нараства до известна степен реалистичният елемент в неговите стихотворения, все по-плътнo поетът започва да се доближава до социалистическия реализъм. Но ненадживени „тесняшки“ теоретични схващания и затвърдяла художническа практика (прекомерна слабост към реторично-публицистичното) пречат на Полянов да постигне необходимата жизнена пълнота при изображението на работника-комунист и така да се равни по художествен метод с младите таланти в нашата социалистическа литература — отначало с Христо Смирненски, после с Караславов, Радевски, Исаев, Вапцаров. И сега комунистическата партийност той схваща като открита политическа тенденция, а не като идейно-естетическа същност, като „душа“ на художественото изображение.

От друга страна, немаловажна задръжка за по-нататъшното творческо развитие на Полянов е неговото отношение към литературното наследство. Дълго време — дори до 30-те години — от големите ни поети и писатели той „признава“ едва ли не само Христо Ботев. Нему той посвещава не една песен, величае го като „вожд“ на пролетариата. Не е трудно обаче да се схване, че у великия революционер и поет той възприема само идейника и бореца-общественик. Почти напълно чужд му остава поетът, художникът на словото. С изключение на отделни реминисценции от сатиричните му стихотворения, поезията на Ботев не оказва стимулиращо въздействие върху Полянов с богатите си и могъщи литературни традиции. Не е без значение и дълго време отрицателното отношение на Полянов (и на повечето от партийните критици) към големи творци като Вазов, Елин Пелин и др. Не му беше ясен и примерът на Максим Горки — и не схвана навреме като него огромната роля на прогресивното литературно наследство при изграждане на пролетарското литературно изкуство. Случи се така, че в страстния си стремеж — стремеж закономерен и исторически необходим — да се „разграничат“ от буржоазните писатели, да създадат ярко обособена класово-партийна пролетарска литература, нейни пионери като Полянов в една или друга степен подцениха необходимостта от висока художественост за сметка на публицистично изявяваната висока идейност.¹ В този си стремеж те отиваха до крайност, обявявайки за „буржоазни“ и редица демократични, прогресивни писатели. Сам Полянов в интервю по случай юбилейното му чествуване през 1945 г. направи откровено признание: „На моето творчество гледам като на стремеж да изпълня един граждански дълг. Така наречените чисто художествени цели не съм си поставял. Искях да се отърве нашата читаеща публика от цветисти и ненужни поетически творби на стихотворци, без особено класово съдържание.“² През 1925 година към подрастващите пролетарски поети и писатели Полянов отправя съвети именно в този дух: „Всеки материал е добър, щом може от него да се създаде творба“. „След като се избере вече материалът, само след това се явява вторият въпрос — въпросът за формата. Но запомнете добре — само след това... Прочее въпросът за формата не заслужава големите тревоги, що вълнуват младите изобщо.“³

¹ По тази причина „пейзажът и портретното описание“ например „са чужди на Поляновото творчество“, макар да се срещат понякога в него. — Вж. уводния очерк от А. Тодоров към Избрани стихотворения на Д. Полянов, стр. 18.

² В. Отечествен фронт, бр. 176 от 1. IV, 1945 г.

³ Сп. Наковалня, бр. 1 от 10. XII. 1925 г., стр. 8.

Нещо повече. Дори в началото на 30-те години той не може да разбере правилността на ленинската линия в литературата и издига в противовес на нея лозунг „Назад към Плеханова, изучавайте Плеханова, усвоявайте Плеханова!“¹

От тези и други подобни на тях изказвания на Полянов личи, че в теоретичните си схващания той не разграничава понятията художествена форма и естетически формализъм. От друга страна, следвайки Плеханов, той довежда до крайност марксистическия възглед за определящата роля на идейното съдържание, вследствие на което в борбата си против естетическия формализъм обективно стига до антмарксистическо подценяване не само на художествената форма, но и на художествената специфика на литературното изкуство и зобщо. Тези погрешни схващания са се отразили явно неблагоприятно върху творческата практика на първия наш пролетарски поет.

Езикът на автор и герои в Поляновото творчество в сравнение с езика на предходните му писатели се отличава наистина с цял ред нови понятия, изрази — почерпени от речника на социалистическата пропаганда. Внасянето на тази нова, социалистическа лексика в българската литература е една от несъмнените заслуги на първия наш пролетарски поет. Строго погледнато обаче, като оръдие за художествено творчество Поляновият език не си изработва всички онези качества, които са необходими като съответен компонент в социалистическо-реалистичното изображение на действителността. В него все още недостатъчно се изявява системата от стилистични средства и обрати, характеризиращи езика на класосъзнателния пролетарий на времето и отразяващи ярко неговия естетически критерий за човека и света. Главна причина за това е слабо развитият у Полянов усет за богатството и стилового многообразие на поетичния език.

Изобщо твърде многобройни са фактите и теоретичните съображения, които ни карат да виждаме чертите на революционния романтизъм в основната част на Поляновото творчество. Естествено, както беше вече изтъкнато, това е романтизъм в нова, своеобразна модификация — върху социалистическа идейна основа. Именно с чертите на този тип художествено обобщение Полянов се движи в посока към социалистическия реализъм и непосредствено подготвя неговото възникване (проблем, на който ще бъде посветена отделна статия). Един конкретен сравнителен анализ между най-добрите стихотворения на Полянов и социалистическо-реалистичните песни на Смирненски ще покаже колко много наистина ученикът дължи на своя пръв учител и с каква огромна новаторска творческа мощ доразвива той наследеното от него. Ето защо, когато се определя значението на първия наш пролетарски поет, неговото творческо дело трябва да се измерва не само с реалната му художествена стойност и обществено-възпитателна роля, но и с приноса му като подготвител на един по-висок етап в развитието на цялата наша литература. Тогава, струва ни се, ще се съгласим, че заедно с Благоев и Кирков — в исторически смисъл — Полянов стана учител на плеяда наши социалистически поети и писатели, начело с такива крупни творци като Смирненски и Вапцаров. А това е немалка историко-литературна заслуга.

¹ Д. Полянов. Плеханов и Ленин в областта на литературата и изкуството, сп. Наковалня, бр. 226 от 30. XI. 1931 г., стр. 12. Срв. статията под същото заглавие от Сава Гановски (Трудин) пак в сп. Наковалня, бр. 227 от 15. XII. 1931 г., стр. 3 сл., гдето са посочени „основните грешки“ в литературните схващания на Полянов.



ИВАНКА БОЯДЖИЕВА

ЗА КОНФЛИКТА И КОМПОЗИЦИЯТА В ПИЕСИТЕ НА КАМЕН ЗИДАРОВ И ОРЛИН ВАСИЛЕВ

I

ГЛАВНИ И ВТОРОСТЕПЕННИ КОНФЛИКТИ

Едва ли един значителен художествен проблем би могъл да се изчерпи само посредством развитието на главния конфликт. В драматичното произведение, както и в живота, голямото събитие поражда след себе си множество различни случки и конфликти, всеки от които, в една или друга степен, зависи от централното събитие. И наистина развитието на действието значително се обогатява, ако към централната драма се включат и разнообразни допълнителни конфликти. Но когато някои от помощните драми със своите подтеми затъмнят, макар и за малко, основната тема, тогава в пиесата настъпва дисхармония, защото се нарушава принципът за единство на действието. В пиесите на класиците всеки герой, дори и третостепенният, си има своя собствена драма, която същевременно е здраво свързана с основната тема.

Различните моменти от развитието на действието, множеството сюжетни нишки и разнообразни драматични характери в истинското драматично произведение се обединяват от единната тема, която драматургът иска да отстои. Според Белински единството на действието съвсем не трябва да се разбира като технологически процес, то означава единство на идейното съдържание: „Простотата, немногосложността и единството на действието, в смисъл на единство на идейното съдържание, трябва да бъдат едни от главните условия на драмата: в нея всичко трябва да бъде насочено към една цел, към едно направление. . .“¹

Обединяването на всички сюжетни нишки, стълкновения и перипетии от една основна идея придава стройност и отчетливост на композицията — независимо дали е отворена или затворена, дали се състои от множество картини и действия или само от няколко акта. И затова често недостатъчно избистрената драматична тема е причина за много композиционни несъвършенства. Единството на идейното съдържание води до стройна и хармонична композиция, където всяка отделна част, в зависимост от предназначението си, има строго определени място и големина.

Драматичната тема се разкрива не само чрез развитието на основния конфликт, но и чрез някои допълнителни конфликти. Понякога се случва чрез развитието на главния конфликт да не се изясни достатъчно поставената драматична тема, а също така драмите на второстепенните лица, вместо да подпомогнат доразкриването ѝ, отклоняват действието в не-

¹ Белински й, Соч. т. 2 стр. 21, 1948 г.

нужна посока. Повечето от слабостите на нашата най-нова драматургия произхождат от недокрай ясно подчертаната и отстояна драматична тема, от недостатъчно овладяното многотемие.

В пиесата на Иван Пеев „Тревожна пролет“ например всеки герой е носител на своя собствена драма, обаче тя е загатната някак сама за себе си, без здрава връзка с един основен драматичен проблем. Отделните второстепенни конфликти са наистина интересни, всеки от тях би могъл да бъде ядро на самостоятелна драма, но от това пиесата не печели, защото се разкъсва на няколко части, без обединяващ вътрешен център. Авторът изглежда сам е чувствувал разпокъсаността на пиесата си, затова е вложил един лиричен мотив за пролетта, но той не е в състояние да организира частите в стройно драматургично цяло.

Всеки драматург трябва да има в драмата си своя неповторима тема — тема откритие, около която ще обедини целия материал на пиесата. Намирането на основната тема е един от най-щастливите творчески моменти, когато настъпва „прояснението“ и всяко нещо сякаш само отива на мястото си. Причината за незадоволството, което будят пиесите на някои начеващи драматурзи, може да се обясни до голяма степен и с недостатъчната здрава организация на материала около едно централно драматично ядро.

Пиесите „Светът е малък“ на Иван Радоев и „Последният от отряда“ на Кл. Цачев имат някои неоспорими достойнства — непосредственост, хубав диалог, авторско своеобразие, но същевременно в тях се съзират съществени слабости. И двамата автори не са овладели достатъчно спецификата на драмата. Главното и второстепенното в техните пиеси се наплатява някак едно до друго, без да се открие достатъчно ясно основното и някои от допълнителните драми вместо да вливат своите струи в движението на конфликта, разпръсват напрежението в странични посоки. В „Светът е малък“ двете теми — патриотичната и социалната — не се кръстосват в необходимия действителен драматичен възел, а се развиват успоредно. И все пак в тази пиеса основната тема е по-ясно подчертана, отколкото в „Последният от отряда“. Драмата на Климент Цачев може да се разпадне на редица интересни епизоди, в които картините на миналото се вмъкват неестествено в настоящия ход на действието, нарушават последователността и създават впечатление за някаква драматизирана новела.

В творбите на класиците принципът за единство на действието винаги се е спазвал, въпреки че в отделните етапи от развитието на драматургията са възникнали нови жанрове, създавали са се различни типове композиция. Големите драматурзи реалисти рисуват своите образи многостранно, с тъмните и светли страни на душата им, а разнообразните подтеми със своите подконфликти нюансират и допълват централната драматична тема.

Въпросът дали е направено такова творческо откритие, каквото представлява основната драматична тема и как е разрешена тя — с помощта на какви главни и второстепенни конфликти, винаги ще тревожи както начеващия, така и опитния драматург. В драмата, където всичко е подчинено на една единна цел, основно важна роля добива съотношението между главното и второстепенното, между централните и допълнителните конфликти.

Понякога за изясняване на драматичната тема е нужно да се заангажират повече действащи лица. Но от своя страна второстепенните герои също задължават: как и с какви собствени допълнителни конфликти ще

се включат в общия драматичен поток, как и до каква степен ще подпомагат развитието на основната драма.

Единството на действието и правилното съотношение между главните и второстепенните конфликти зависи до голяма степен и от майсторството на драматурга да композира, да подрежда частите на цялото в техния естествен и закономерен ред.

★

Творческото своеобразие на К. Зидаров и О. Василев проличава особено ясно, ако се проследи как двамата драматурзи се стремят да осъществят единството на действието в своите драми, с помощта на какви главни и второстепенни конфликти и действащи лица изясняват своята централна драматична тема. Драмите „Царска милост“, „Тревога“, „Щастие“, „Безсмъртна песен“ и до известна степен „За честта на пагона“, „Блокада“ и „Любов“ имат своя ярка специфика. Те се нареждат между най-сполучливите творби в нашата социалистическа драма и поради това, че в тях особено ясно се откроява една значителна тема, на която авторите са се стремили да подчинят както главните, така и второстепенните конфликти.

К. Зидаров умее още в началото да постави своята основна тема. Целта на борбата между различните герои се очертава ясно още при завръзката, главният конфликт изпъква релефно и се ръководи от централните герои на пиесата.

По своята постройка „Царска милост“ и „Безсмъртна песен“ са две много различни творби. В „Царска милост“ събитията се пресъздават по-епично, действието се разгръща нашироко, в повече сюжетни посоки, а в „Безсмъртна песен“ развитието на конфликта се гради по-еднопланово. Но и в двете драми авторът подчинява всичко на своята основна цел: в „Царска милост“ чрез съдбата на Ирина се разкрива постепенното политическо съзряване на народните маси по време на Първата световна война, а в „Безсмъртна песен“ чрез драмата на Шишман и Мария се възпява силата и красотата на патриотичната жертва, която е безсмъртна през вековете.

Същността на темата в първата драма изисква основният конфликт да се разгръща многопланово, с повече подтеми и допълнителни конфликти, а образът на Ирина Радионова да бъде здраво обединително звено. В пиесата са засегнати и съдбите на много второстепенни и третостепенни лица, които имат по-малка или по-голяма пряка връзка в развитието на конфликта. Драмите на всички тези герои се притеглят от централния конфликт между Ирина и Фердинанд, който е едновременно и дълбоко личен, защото разкрива вълнуващата драма на една българска майка, и социален, защото отразява най-съществените противоречия на времето.

Успоредно с драматичното развитие на Ирина Радионова се проследяват драмите на Вела, Вера и Боян. Вела е учителка и дейна ръководителка на комунистическото движение на село по време на Първата световна война. Тя е влюбена в Боян. Авторът само е щрихирал нейната драма, без да я показва достатъчно в действие и развитие и затова образът ѝ е доста блед. Повече драматизъм се чувства в съдбите на Вера и Боян. Драматургът не се занимава подробно с тяхното развитие, но все пак то е добре подчертано. В своеобразния конфликт на двамата с някои страни от тогавашната действителност са доловени типични черти

на епохата. Докато в тила сестрата преживява силна душевна депресия, под влияние на някои упадъчни настроения, в същото време там, на фронта брат ѝ става комунист и жертвува живота си за правдата. Неговият подвиг може би ще я стресне и след войната тя също ще изтрезнее, както мнозина заблудени български интелегенти. Подтемата за кривулиците на българската интелигенция от времето на Първата световна война е в много тясна връзка с основния конфликт на „Царска милост“.

Х. Никола Челебиев, както и Фердинанд са силно контрастни образи на Ирина. Но докато конфликтът на Радионова с царя стои в центъра, сблъскването ѝ с Челебиев, който сякаш е продължение на някои от образите на Алековите фейлетони, само допълва общата картина на конфликтността в драмата.

Всеки от второстепенните герои в „Царска милост“ е обикновено носител на своя оригинална подтема, която е във връзка с основния конфликт и това създава богатство и разнообразие в драмата. Наистина някои от героите се разкриват твърде статично, но затова пък никой второстепенен конфликт не звучи откъснато от основната тема, която разкрива увеличаващата се пропаст вежду народ и управници. Главен носител на основната тема е Ирина Радионова.

Стремителното движение на конфликта и там, където действието се развива в широки епични вълни (например трета картина — за положението на селяните в тила по време на войната), и там, където противоречията между героите добиват най-голяма драматична острота (пета картина — в двореца на Фердинанд) — навсякъде е подчинено на надигащия се антивоенен бунт дълбоко от народните недра, избухнал на фронта под ръководството на Боян и прозвучал като страстно обвинение пред Фердинанд от устата на неговата майка. Тази значителна драматична тема, родена от бурите на времето, К. Зидаров успешно е защитил почти във всеки детайл на своята първа драма.

Драматургът се стреми така да групира частите около цялото, че всичко да служи на основната цел. Широката епична картина на епохата и на места епичния рисунък на образите почти не се е отразил разстройващо върху единството на действието. Поетичната атмосфера на пиесата също помага за осъществяване на единството. В тази драма К. Зидаров нагледно сякаш е показал как сливането на поетичния и епичния момент, над които господства драматичното начало, може да бъде верен път към драматургията.

Най-здраво свързани с основния проблем за жертвата пред родината в „Безсмъртна песен“ са безспорно драмите на главните герои — Иван Шишман и Мария Десислава. Техните фигури са нарисувани някак уедрено, в увеличена историческа мащабност, сякаш авторът е искал да ги доближи по този начин съвсем плътно до съвременниците си, да покаже през увеличително стъкло красотата на постъпките им и тяхната трагична обреченост и затова освобождава хода на основния конфликт от множество събития, намалява допълнителните подробности около главната случка.

Както изглежда, в замисъла на автора някои от второстепенните герои все пак би трябвало да бъдат по-силно заангажирани около изясняването на централния проблем, да участвуват със свои собствени драми в разгръщането на главния конфликт. Такива са, от една страна, Василиса и Мирослав, а от друга — царица Мария (съпругата на Шишман) и Сара. От болярите също има някои, които е необходимо да бъдат по-

релефно отсенени, например Раксин, Филип, Светослав. Включването на една галерия от второстепенни и третостепенни герои в „Безсмъртна песен“ задължава твърде много драматурга. И затова в последната редакция на драмата някои от тях в отделни моменти добиват по-голямо влияние в развитието на конфликта, допринасят за създаване на онова пълноводие на сюжета, така необходимо особено при една историческа драма.

Съотношението между допълнителните и главни конфликти в „Царска милост“ и „Безсмъртна песен“ е съвсем различно. Многоплановият характер на конфликта в първата пиеса създава много по-голяма свобода при групиране на частите около центъра.

За разгръщането на основния конфликт в „Безсмъртна песен“ преди всичко е необходимо съгъстеност на драматичните бои, каквато се получава най-добре в трето действие на драмата. Почти нищо тук не разводнява драматизма на действието, когато се проследява сложната борба в душите на Мария и царя. И това е основно важно. То се изисква от спецификата на конфликта. Драматургът кара Мария да се сблъска с най-близките ѝ хора. И ето сега, покрай участието на княгинята, би трябвало да се открият със собствено лице и второстепенните герои. С каква своя драма участвуват те в общия поток на действието? Защо например Василиса желае така страстно да помогне на Шишман, каква е ролята на царица Мария, на Сара? Тези въпроси, макар и не централни, будят несъмнен интерес.

¶ След преработката на драмата К. Зидаров в значителна степен допълва характеристиката на някои от второстепенните герои. Например образите на царица Мария и Сара се открояват вече с известна по-голяма пълнота и действеност.

Основно средство за разгръщане на конфликта се явява диалогът. Майсторството на К. Зидаров да води драматичен диалог проличава най-добре в сцените между Мария и Шишман, между Шишман и Ив. Срацимир, където всяка реплика засилва тока на драматичното напрежение, създава нова брънка от развитието на основния конфликт, доуплътнява образите.

Въпреки че драмите на двамата главни герои са развиват паралелно и едновременно, те не се разединяват, а здраво се свързват с основната драматична тема. Жертвата на Мария е наистина велика, но тя не ще може вечно да пази България от поробителите. Трагичната вина на Шишман, който изкупува грешките на своите предшественици, се заключава главно в липсата на истинска здрава връзка между цар и народ с неговите въждания, за да може в даден критичен момент да се обединят отбранителните сили на България. Драматургът подчертава непрекъснатия стремеж на Шишман към организирана борба срещу нашествениците. Разкрива се и пакостната роля на някои от болярите. Към темата за патриотичния подвиг след преработката зазвучават и няколко подтеми, без да се загуби стройността и специфичната строгост на драматичния конфликт.

Въпросите за главни и второстепенни конфликти, от които зависи и единството на действието, се преплитат тясно с композиционното оформление на драмата. В първия вариант на „Безсмъртна песен“ например последните две картини до известна степен изглеждаха изкуствено прикачени, защото към основния конфликт се прибавяха, а не произтичаха

закономерно такива допълнителни събития и случки, за които в предишните действия нямаше нужната подготовка.

В последния вариант на пиесата тази слабост е избегната. Важният проблем за съюза на Шишман със съседите и дори с неговия брат Ив. Срацимир съпътствува неразделно основната тема за патриотичната жертва. Авторът е посветил на него цяла една много драматична сцена — (срещата на Ив. Шишман с Ив. Срацимир, след която напрежението в цялата пиеса значително се засилва).

В основно преработената последна картина илюстративността е почти изчезнала, защото финалът на драмата е построен главно върху задълбочилия се конфликт между болярите и царя. И този конфликт не е нещо привнесено и ново, той се надига и зрее още от средните действия, а тук получава по-динамична развръзка.

По този начин към основната драматична тема на „Безсмъртна песен“ се вплитат и две важни помощни подтеми, които от своя страна безспорно обогатяват цялата драма, внасят повече непосредственост, по-ярък исторически колорит.

Авторът на „Безсмъртна песен“ е подчертал горещия патриотизъм на двамата главни герои, трагичната им обреченост. Конфликтът на Мария и Шишман с мрачните сили на епохата, между които са по-голяма част от болярите, е доразвит след преработката на пиесата. С това се внася по-голямо разнообразие и богатство към основната драматична тема.

В последната редакция на „Безсмъртна песен“ образът на Шишман е станал още по-ярък и внушителен.¹ Той е всъщност централната фигура, притегателната сила, около която се сплотяват всички сюжетни нишки. Саможертвата на Мария си остава в ядрото на драмата, но борбата на Шишман за спасяването на България продължава, разширява се, укрепва. И заедно с тази страстна борба расте и се развива образът на Шишман. Той става все по-решителен и твърд и от това трагизмът на неговата съдба, от която зависи съдбата на народа, изпъква още по-силно. Особено характерен е последният монолог на царя:

Аз вярвам и не вярвам в тази победа.
Настръхвам цял, когато се реша
в очите истината да погледна. . .
Години вече. . ., унизен. . ., аз страдам. . .
Хитрувам, лъжа, падам, ставам пак. . .

Предстои нова решителна битка, заедно с така желаните съюзници. Но съмненията отново връхлитат в душата на Шишман. Състоянието на вътрешно раздвоение е характерно за него. Решителността обаче надделява. Във финала на драмата става ясно: Шишман не ще се спре пред нищо и ще умре като цар-воин. И така отново силно се подчертава основната драматична тема за всеотдайната жертва пред родината.

Обаянието, което излъчва патриотичният подвиг на Мария, трагизмът и величието в образа на Шишман са безспорни достойнства на историческата драма на К. Зидаров. „Безсмъртна песен“ доразвива най-хубавите традиции на Вазовата историческа драматургия. Нейният сюжет дори е пряко продължение на „Към пропаст“, въпреки че пиесата се различава доста много по вътрешната си архитектура, по специфичната трагедийна трактовка на конфликта. Със своята монолитност драмите на

¹ При постановката на „Безсмъртна песен“ в Нар. театър „Кръстю Сарафов“ спектакълът с основание е наречен „Иван Шишман“.

Шишман и Мария, независимо от някои непълноти, оставят трайни впечатления. Те въздействуват силно, а образите им се нареждат до някои от най-сполучливите образи от „Към пропаст“. В своята пиеса Вазов е придал голяма раздвиженост на историческата картина на епохата чрез обрисувание и на цяла редица второстепенни конфликти и герои, които са много живи и колоритни. Такава многопланова постройка на драматичния сюжет безспорно съвсем не е задължителна за всички исторически пиеси. Спецификата на основния конфликт на „Безсмъртна песен“ предполага до известна степен по-голяма самостоятелност в развитие на централните драми, повече строгост, дори на места известно „оголване“ на драматичната линия от помощни събития. И затова именно точно такава многоликост и пъстрота на драматичната картина, каквато имаме в „Към пропаст“, не би подходжала на „Безсмъртна песен“. Допълненията, които е направил авторът към пиесата, са нужни, те задълбочават и обогатяват основната тема, без да нарушават строгия стил на нейната драматична постройка.

Обикновено силата на Зидаровите пиеси идва преди всичко от сполучливо избрания и докрай отстояван основен драматичен конфликт. Така е и в „Царска милост“, и в „Безсмъртна песен“.

След поправките, които направи К. Зидаров на „Блокада“, драмата значително израсна. Сюжетната линия се подчертава по-ясно, някои перипетии на конфликта, особено във второ действие, добиват по-голяма връзка с останалите. Последното действие е изчистено до известна степен от мелодраматизма, който противоречи на основния героичен тон на пиесата. Съкратени са и част от дългите нехарактерни реплики на Деян.

В последното действие на „Блокада“ авторът се мъчи да прехвърли изцяло драматизма на пиесата на психологически екран. Тук липсват каквито и да било събития. Остава само диалогът. Наистина главните герои трябва да си кажат много неща. И докато Мана и Станулов имат с какво да доуплътнят своите образи, към характеристиката на Деян не се добавя почти нищо. Въпреки че авторът се стреми да го постави в центъра на събитията, Деян изпуска от ръце действието и то се подема от Мана и Станулов. Разказвайки за своите постъпки, те възкресяват картината на страшното минало, което постепенно се избистря, получава истинската си оценка. През онова страшно време на фашистките блокади, когато са блокирани не само къщите и улиците, но и душите на хората, няма свобода и простор да се развиват човешките чувства: бащина любов, семейно щастие. Фашистката атмосфера отравя душите на хората. Ето Станулов, неуспял в живота богатски син, е станал престъпник и убиец, за да се сдобие по начестен път с желаното от него положение. Неговите престъпления се зареждат едно след друго. Мана се е отвърнала от него завинаги, а и самият живот е против него. В момента на развързката той си отива победен от правдата на живота, въпреки че до последния миг се смята за прав. И именно в тези моменти от главния конфликт на „Блокада“, където се чувства мрачното безсилие на някогашния опасен враг, авторът е постигнал успехи. Той съумява да надникне в тъмната бездна на покварената душа на Станулов и да „оправдае“ престъпленията му от негова гледна точка.

„Слабото място“ при разрешението на основния конфликт в „Блокада“ си остава Деян. В този образ би трябвало да се преливат две основни качества: трагичното и героичното. Неговото нещастие е в това, че е бил много доверчив и малко предвидлив: вярвал е на приятеля си — бо-

гатски син, а се е усъмнил в Мана, която е обичал и тя също го е обичала. Не е предвидил, че задържането му в къщи през фаталната нощ ще се окаже пагубно за семейството му и за живота на неговите най-близки хора, за което той ще носи винаги в сърцето си голямо страдание и вина. И ако трагичните страни в характера му са разкрити по-определено, то героичното у него остава недоизяснено. Той е партизанин, комунист, но тези черти от образа му са повече деклариранни.

След поправките на „Блокада“ второстепенната драма на Никола значително израства, а второ действие, което се чувствуваше донякъде откъснато от общия драматичен поток, се сплотява по-здравно около основната ос на конфликта. Подобренията, които е направил К. Зидаров към „Блокада“, са нужни и полезни. Но те повече допринасят за изясняване на някои допълнителни конфликти и само косвено подпомагат избистрянето на централната тема. В тази пиеса се забелязва засилващият се стремеж на драматурга да хвърля повече и по-обилна светлина към някои второстепенни конфликти и герои. „Фонът“ започва да оживява. . . И това е хубаво, защото драматичната картина става по-пъстра, по интересна. Но още по-добре би било, ако К. Зидаров, подобно на „Безсмъртна песен“, хвърли повече усилия и към допълване и обогатяване на основната драма, носител на която е Деян.

★

Лишаването на основната тема от допълнителни подтеми и конфликти може да доведе понякога до изсушаване на драматизма, да създаде почва за илюстративна развръзка, за недостатъчна живост и пълнокръвие при обрисуването на главните образи. Не бива да се пренебрегва значението на допълнителния щрих, който ще отселява главното. Колко свежест и жизнена пъстрота лъха от някои второстепенен или даже третостепенен герой, в чиято драма се оглежда като в мъничко огледалце драмата на основните герои! Понякога тази допълнителна драма може да приеме чудновати, дори карикатурни и пародийни форми, но никога не трябва да скъсва нишката, която я свързва с основната тема на пиесата. С какво удоволствие например се гледат и днес комедиите на Молиер! Силата на великия френски комедиограф се заключава между другото и в това, че всички частички в драмата му сякаш са намагнетизирани от магнита на основния конфликт, те непрекъснато се притеглят от него. Същевременно това не пречи на драматурга свободно да използва разнообразните второстепенни драми, които на места забавят, а на места особено силно ускоряват движението на основния конфликт напред.

Орлин Василев е драматург с подчертана склонност към многотемното. И там, където той подчинява своите допълнителни теми на една ясна основна тема, сполуките му са безспорни. „Тревога“, „Любов“ и „Щастие“ са ярък пример за общо взето правилното групиране на частите около главното направление на конфликта.

За успеха на драмата „Любов“ особено много допринася една галерия от интересни второстепенни и третостепенни лица. Това показва склонността и умението на О. Василев да гради многопланово сюжета на пиесите си. Разбира се, за предпочитание е многоплановостта да не е в ущърб на стройността и единството, а свежестта на епизодичните лица да не бъде за сметка на неубедителността на някои от главните герои. В „Любов“ като че ли на места се е получило нещо подобно. . . Така например конфликтът между Донка и Марин се изяснява по-добре не в непосред-

ствените сблъсквания между двамата, а чрез странични, допълнителни фактори. Подобно явление може да се наблюдава и в „За честта на пагона“, където по-сполучливи са второстепенните герои.

Епизодичните лица разнообразяват действието, създават колорита на епохата, чрез тях драматургът разкрива някои страни от главния конфликт на драмата. Умелата употреба на повече действащи лица, намясто използваните им реплики, свидетелствуват за драматургично майсторство и за известна волност и гъвкавост при композирането. Докато в „Тревога“ О. Василев почти не борави с третостепенни и епизодични лица, в „Любов“ той ги използва по-често и по-сполучливо.

При изграждане образите на Петрана и Чавдар авторът се е стремил да накара тези второстепенни герои в определен момент да заживеят на сцената интензивен драматичен живот, като активно се включат в развитието на конфликта. И това му се е удало несъмнено повече при Петрана, която спонтанно, изпълнена с горчива мъка, първа разкрива пред снаха си изневярата на Марин. Конфликтът между сестрата и брата изведнъж добива известна самостоятелна сила, която дава тласък за развитието на основната драма. Ролята на Петрана е малка, но авторът е проявил чувство за мярка, като е съумял да загатне чрез нея и един интересен образ на нова съвременна девойка. За съжаление с образа на Чавдар драматургът не е могъл да улучи подобна цел. Служебното положение на героя като агент на Държавна сигурност сякаш определя и служебната му функция в пиесата. . .

О. Василев успява в „Любов“ да заангажира към основния конфликт и някои герои от периферията, които имат съвсем епизодични роли — появяват се само веднъж-дваж. Авторът е вмъкнал и в първо и трето действия няколко сцени на Донка с активистите от кварталната ОФ организация (бай Стамат, художникът Крумов, архитектът, младежът от ДСНМ), които освен че допринасят много за създаването на социалистическото обкръжение, помагат да се доразкрият някои характерни черти на Марин, и особено на Донка. Тази героиня проявява своите прекрасни качества на ръководител и нов човек именно в сблъскването си с второстепенните герои.

Последната картина на „Любов“ (на гарата) е цялата изпъстрена с епизодични герои. Те се втурват тук неудържимо, запълват я почти изцяло, създават типичната атмосфера на времето и косвено подпомагат разгръщането на развръзката. Диалогът например между така Гина, майката на Марин, и майстор Танас, тръгнал заедно с внука си за Димитровград, не само е силно надъхан с аромата на времето, но същевременно се намира в непрекъснат „контакт“ с движението на основния конфликт:

Т а н а с: Момче ли ти е?

Г и н а. Момче ми е. . .

Т а н а с. На бани ли сте тръгнали?

Г и н а. Аз съм го повела него.

Т а н а с. На село. . .

Г и н а. На село. . .

Т а н а с. Че той, гледам, така. . . първа ръка човек. . . Какво ще прави на село?

Г и н а. Така, на чист въздух.

Т а н а с. То друга работа! Гледа ли го доктор?

Г и н а. Мина той през докторите. . . Ами вие накъде?

Т а н а с. Ние на гурбет сме тръгнали.

Г и н а. Добре сте тръгнали. . . И за гурбета добре го рече! Сбърка само, дето ми викаш бабо! Не съм аз баба! Аз съм стрина ти Гина Великова!

Танас. Не се предаваш, значи?

Гина. Кащяло да се предавам! Тоя народ дорде не се оправи на една страна —
къде ти може човек да се предава!

Танас. Още командуваш, а?

Гина. Командувам. . . Мен ме командват. . .

Танас. Ти, сине, по-изтънко разбирай тази дума. Тя стрина ти Гина иска да
каже, че не други, а че народът я командва! . . . (на Гина) Ти трябва да си нещо там
в стопанството?

Гина. Където ме пратят. . . Ама те май отвсякъде ще ме изгонят, че съм заря-
зала работата в ни едно време. . . На стари години деца да оправям. . .

Танас. То нали е речено: големи деца — големи ядове! . . . Да не би снахата
нещо, а?

Гина. Остави се! . . . Не е снахата! . . . Добра ми е снахата, ами той. . .

Танас. Аха!

В този диалог драматургът е скицирал характерите на двама пред-
ставители от народа: така Гина — властна, справедлива и трудолюбива
селянка-кооператорка и бай Танас — строител от Димитровград, бъдещ
ударник. Езикът им, изпъстрен с национален български хумор, носи
отпечатък на времето. Авторът с мярка разкрива частица от биографията
и характерите на героите, но нито за миг не изпуска основната нишка на
конflikта. И затова диалогът между тези епизодични лица особено плътно
се попива в драматизма на пиесата, подчертава основната тема. Сблъск-
ването на допълнителните образи тук много помага за развитието на глав-
ния конфликт.

В „Любов“ има и един своеобразно интересен епизодичен герой,
представен изцяло в гротестно-хумористично осветление. Това е духовно
опустошеният от буржоазното изкуство художник Крумов. В последния
момент, преди тръгването на влака, на гарата пристига и Крумов, който
също заминава за Димитровград. Преди това той е имал специален раз-
говор с Донка по повод на една негова несполучлива рисунка. „Социали-
стическият реализъм налага едно ново отношение към натурата, в смисъл
на живота“ — казва той на Великов. У този човек се чувства начало
на един колкото смешен, толкова и искрен творчески обрат, защото дори
и за него връзката с народа, със строителството, може да означава някакво
възраждане. В случая с художника Крумов, към когото авторът се отнася
полусериозно-полуиронично, намира отражение в комичен аспект дра-
мата на поета Марин Великов. Жалко обаче, че централният конфликт,
чийто носител е Великов, независимо от сполучливите допълнителни
герои, не е достатъчно тънко „изпипан“ и буди съмнения.

Помощните сюжетни линии в драмата трябва да се вливат подобно
на ручейчета в коритото на единното действие, да засилват неговия
стремителен бяг към финала. Същото се отнася и до второстепенните
лица, чрез които по един или друг начин се доразкрива драмата на глав-
ните герои. Всичко, което тегли действието встрани, в друга посока от
главното направление на конфликта, трябва да се отстрани на време.
Често най-големи трудности възникват при композирането на драмата,
в процеса на отделяне важното от неважното, на групиране събитията
около един строен драматичен конфликт.

В първо действие на „Тревога“ авторът например е разклонил
действието в две посоки: от една страна, е конфликтът между Лили и
мъжа ѝ, а от друга — драмата на аполитичния майор Витан Лазаров.
При завръзката не е ясно кой е главният и кой второстепенният кон-
фликт. Едва във второ действие, когато развитието на конфликта при-
ближава своя апогей, драмата на Лазар се откроява като основна. Тук

въпросът не се свежда до това, че авторът не е отделил достатъчно място на главния си герой. Напротив — Витан Лазаров и в първо действие има предостатъчно реплики. Въпросът е за началната яснота при открояването на важното от второстепенното. В „Тревога“ това става с известно закъснение, което безспорно се отразява върху образа на главния герой.

В „Любов“ началното съотношение между основно и второстепенно изглежда правилно. Главният конфликт се поставя и изяснява добре още от първо действие, посоката на неговото развитие се очертава ясно. В тази пиеса по-късно постепенно надделява многотемиято. Само по себе си многотемиято не е недостатък, щом има добре подчертана основна тема. На автора на „Любов“ обаче се е изплъзнало донякъде единството на действието поради недостатъчното мотивиране на основния драматичен конфликт. В известни моменти на „Любов“ многотемиято се чувства като богатство (например в първо и трето действие), но не навсякъде то се овладява и споява органически от главната тема. Има такива места, където някои подтеми, като напр. тази за любовта, семейството или бдителността, които би трябвало да са много жизнени и в най-тясна връзка с основния конфликт, остават донякъде откъснати от него. Сполучливите епизодични лица наистина доста помагат за единството на действието, но не са в състояние да запълнят празнотите в развитието на централния конфликт, които са главно около драмата на М. Великов.

В „Щастие“ основният конфликт е изведен с много по-голяма стройност и яснота. Драмите на четиримата търсачи на щастията са здраво свързани с основната тема на пиесата. Във втора, четвърта и шеста картини авторът е вмъкнал второстепенни епизодични герои, които в много отношения добре подпомагат развитието на главния конфликт. Във втора картина обкръжението около д-р Гаврилов (сестра Дилова, Герган, Шефи, инспекторът Гарванов) съдействува пряко за развихряне на големите душевни противоречия у героя.

Също така Дебелата клиентка в шеста картина силно контрастира на поведението и душевното състояние на Невяна. Този контрастен епизодичен образ е нужен на автора за по-ярко отселяване вътрешната борба у Невяна, за която е настъпил момент да скъса напълно със света на еснафите. В тази картина всяка допълнителна сцена или епизод подсилват напрежението на действието.

Чувството за мярка обаче изневерява на драматурга в четвърта картина на „Щастие“, където той освен недостатъчно индивидуализираните образи на ремсистите, вмъква и несполучливите герои баба Радка и Максим. Те говорят, особено Максим, твърде дълго и ненужно за минали и бъдещи неща, които са само изкуствено свързани с основната тема. Недомислените второстепенни герои от четвърта картина и неестественото прилепване на техните драми към основния конфликт създават и композиционна грапавина в драмата. Общо взето четвърта картина е излишно прикачена към останалите, без нужната органична вътрешна спойка между тях. От това и силата на драматизма се разрежда, макар и за известно време.

В следващите картини действието отново стремително се отправя към финала.

В трите сполучливи пиеси на О. Василев общото съотношение между главни и второстепенни конфликти е правилно. Стремежът към многоплановост и многотемие създава известно богатство, напомня донякъде драматургията на Чехов. Но не винаги успява О. Василев

достатъчно здраво да обедини подтемите на своите драми около основния проблем. Понякога някоя от тях частично измества основната тема, какъвто е случаят с първо действие на „Тревога“, другаде многото теми все пак не са в състояние да доизяснят недостатъчно обоснования централен конфликт („Любов“). Сполучливите допълнителни конфликти и герои в „Любов“ и „Щастие“ са доказателство, че авторът умее да използва някои второстепенни и третостепенни лица за усиляване на напрежението и по този начин безспорно постига и по-голямо разнообразие при трактовката на основната тема.

Многообразието на живота се отразява в драмата посредством сложната комбинация на главните и второстепенни конфликти. Малко са нашите съвременни драматични творби, в които единството на действието е напълно спазено и съотношението между основни и допълнителни конфликти е докрай издържано. Успехи в това отношение бележат драмите „Всяка есенна вечер“ на Иван Пейчев и „Съвест“ на Е. Манов. Струва ми се, че „Царска милост“, „Щастие“ и „Безсмъртна песен“ от пиесите на разглежданите драматурзи, са най-добрият пример на ярка драматургичност и по-голяма жизнена непосредственост и пълнота. Тук не само главното, но и значителна част от второстепенното има своя физиономия и значение. В „Тревога“ сполуката идва преди всичко от правилното разгръщане на централната драма. А в „Любов“, „За честта на пагона“ и „Блокада“ на някои места развитието на основния конфликт е неубедително, но за сметка на това една пъстра галерия от второстепенни образи със свои подтеми и подконфликти създава известен драматичен пълнеж и спасява донякъде положението.

Много често в нашите съвременни драми, ако има ясно поставен основен конфликт, бедни са помощните сюжетни линии, които трябва да подсилват жизнеността на централната драматична тема; или обратното — само множество „допълнителни“ конфликти, но нито един от тях не е в състояние да играе роля на здраво обединително ядро.

А най-хубаво е, разбира се, когато пълнокръвният ток на живота протича с еднаква сила и в случайните на пръв поглед срещи и диалози и в решителните сблъсквания между централните герои. Тогава се получава едно истинско хармонично драматично произведение, където помощните конфликти имат своя неповторима индивидуалност и същевременно силно подпомагат единството на действието.

II

ЗА РИТЪМА НА ВРЕМЕТО

Организацията на конфликта във времето е от първостепенно значение за композицията на драмата. Какво да се избере и какво да отпадне от жизнения материал, за да може в определено сценично време да се разгърне драмата на героите, да се създаде едно завършено цяло; откъде да започне действието и кога да се постави точка — тези въпроси тревожат всеки драматург.

В древногръцките драми чрез закона за трите единства се е намалявала условността на времето — действието тече непрекъснато и развитието на конфликта трябва да обхване най-много двадесет и четири часа от живота на героите. По този начин илюзията за „действителността“ на това, което става пред очите на зрителя, е била по-голяма. По-късно

такова единство на времето става спънка за естественото развитие на конфликта. По време на класицизма законът за трите единства се спазва само формално — действието тече в неопределено време, или, както се изразява Лесинг: „в драмата не трябва да се говори за изгряване и залязване на слънцето и да не се ляга повече от веднъж“. В „Хамбургска драматургия“ чрез остроумна критика на каноните на френския класицизъм Лесинг доказва, че у древните единството на действието е било първият закон на драмата, а единството на времето и мястото са били само негови следствия.

Още от времето на Шекспир и Лесинг обхватът на времето в драмата има напълно неограничен характер: от няколко часа може да се достигне до цяла историческа епоха. Тази „неограниченост“ на времето обаче е същевременно тясно свързана с голямата му ограниченост, която идва главно от предназначението на драмата за сцената. И затова особено важно при композицията на пиесите става специалното драматургично умение, което ще прояви авторът при избора на онези съдбоносни, изключителни моменти от живота на героите, в които се развихря бурна драматична борба и се откроява ярко характерът на образите.

Свободният и гъвкав преход от едно напрегнато състояние към друго е свързан винаги с по-голяма или по-малка промяна във време-траенето. И колкото по-естествено и непринудено протича редуването на отделните сцени, картини и действия, толкова по-добре е условен от драматурга правилния ритъм на времето в отделната пиеса.

По-широката амплитуда във времето между възникването и разрешението на конфликта създава по-голяма условност, а оттам и повече трудности при композицията. Също така при постройката на всяка драма важно значение добиват отделните „отрезки“ от време, които запълват действията и картините, размерът на „скока“ през паузите, въвеждането на пролози и епизоди и изобщо особенният ритъм, с който се извършва движението на конфликта във времето. Всички тези въпроси, заедно с въпросите за мястото на действието, имат като че ли най-„чисто“ композиционен характер. И едновременно с това и такива специални, тясно композиционни проблеми, каквито са например въпросите за времето, което включва антракта между две действия или дали да съществува пролог и епизод — са винаги в дълбока зависимост от особеностите на основния конфликт, залегнал в драмата, от характера на действащите герои. От друга страна, своеобразната „насоченост“ на времето във всяка драма, макар и подчинена на конфликта и образите, получава както всяка форма в изкуството, своя, относителна самостоятелност, т. е. спомага за създаването на оня неповторим образ, който придобива драмата по пътя на своето композиционно изявяване.

Големият обхват на времето в драми като „Безсмъртна песен“ (амплитудата от време е 35 г.!) е усложнила композицията. Наложило се е между пролога и първо действие да има разстояние от двадесет години, а между трето и последно действие, около 13 години. И грапавините в развитието на конфликта в първия вариант на драмата са тъкмо в началото и края. Отдалечената историческа епоха е предлагала обилен материал на драматурга. Той е търсил това, което най-много ще отговаря на героично-патриотичната драматична тема. Включването на определен исторически период е направено именно с оглед на това. И все пак, по-голямата сполука на средните действия, където концентрацията на времето е

най-голяма, показва, че разтеглянето на драматизма във времето носи със себе си опасност за разреждане на напрежението и за известна изкуственост при връзката между отделните отдалечени един от друг моменти.

След поправките на „Безсмъртна песен“ К. Зидаров създава и една нова картина към трето действие (срещата между Иван Шишман и Иван Срацимир), която се явява едно необходимо звено между кулминацията и развързката. Още тук се подчертава съвсем ясно, че Шишман винаги и с цената на всичко ще продължава да търси съюзници в борбата с турците. По този начин прекъснатостта на времето след трето действие на „Безсмъртна песен“, където е кулминацията в развитието на конфликта, не се отразява неблагоприятно върху общото възприемане на драмата.

Размерът на времето в историческите драми е обикновено по-голям (така е и във Вазовата историческа драматургия, и в пиесите на Алексей Толстой). И затова особено важна роля тук приема подборът на отделните драматични моменти, чрез които се изгражда конфликтът.

При създаването на една историческа драма авторът безспорно е твърде ограничен от фактите на историята. Той не може, без да се съобразява с историческата истина, да съкращава или увеличава обхвата на времето между отделните съдбоносни за героите моменти. Но той може да прояви голям усет и свобода при тяхното комбиниране и оттам по-свободно да разполага и с отрезките от време, включени в драмата. При преработката на „Безсмъртна песен“ К. Зидаров уместно съкращава пролога, а последната картина се насища с повече вътрешно напрежение, което значително намалява илюстративния характер на края на драмата.

Развитието на конфликта в „Царска милост“, макар и не съвсем кратковременно (около три години), е разпределено много равномерно. Разстоянието във времето тук не натежава само в началото или в края, а се увеличава постепенно главно в средните действия. Това дава възможност напрежението при кулминацията и особено при развързката да се засили извънредно много. В тази драма на Зидаров историческите събития също имат важна роля за развитието на централния конфликт, но те са всмукани до такава степен вътре в драматизма на пиесата, че никъде не се чувствуват само като чисто исторически събития, а като вътрешно закономерни, драматични етапи.

За постепенното развитие на Ирина се изисква едно по-равномерно движение на конфликта във времето. Главната героиня трябва да премине през различни етапи, за да се достигне до разрешението на конфликта. То не може да настъпи нито по-рано, нито по-късно, а само в разстояние на тези страшни военни три години, когато се извършва политическото израстване на голяма част от българския народ. Ето така е осъществена връзката между времетраенето на конфликта и развитието на централния драматичен образ.

Драматичното напрежение във финала на „Царска милост“ придобива трагедийна окраска, но към развързката драматургът преминава не с някакъв рязък завой на времето, а като към един вече напълно на зрял момент, непосредствено следващ след кулминацията. Така в общото платно на драмата няма хлътвания и издатини, лъкатушения и пропасти. Сам драматургът сравнява композицията на „Царска милост“ с широка пълноводна река. Но тази широта и привидна гладкост в движението на конфликта не изключва и най-тежки изпитания за героите, моменти с най-върховно драматично напрежение.

Какво става през антрактите? Действието не спира своя ход, то продължава развитието си във времето, само че зад спуснатата завеса. Понякога сценичната условност става твърде голяма, защото между две отделни действия има огромен скок на времето. Тогава „работата“ на драматурга се увеличава. Той трябва набързо да ни „осведоми“ какво се е случило в разстояние на тези денонощия или години, които са протекли някъде извън сцената. Така неизбежно се въвежда „преразказ“ за миналото на героите.

Умението на драматурга в такива случаи трябва да се прояви в подготовката на това, което ще се случи в празнината между две драматични действия. Събитията, които не са изразени пряко, трябва да се очакват и подразбират. Само тогава резултатите от тях, преходът към ново действие, ще бъдат естествени.

Прекъснатостта на времето между действията може да бъде най-различна в една и съща пиеса. В „Тревога“ на О. Василев между първо и второ действие има разстояние от две години и половина. След това действието протича без прекъсване във времето. Две години и половина съвсем не са много за един антракт, те биха могли да бъдат и двадесет и две, стига да не се чувства празнина в развитието на конфликта. В „Тревога“ между първото и второ действие съществува известна недоизясненост. Експозицията съвсем не е кратка, но след това много бързо, без нужното сценично време, приближава кулминационният момент. Може би липсва едно действие или картина, за да се достигне до съзряването на конфликта. Лили и Витан Лазаров осезателно са се променили във второ действие в сравнение с началото и това е логично. И все пак чувства се, че някои етапи от тяхното развитие би трябвало да бъдат показани като процес, а не само като резултат.

Причините за известни непълноти в развитието на конфликта в някои пиеси не трябва да се търсят, естествено, само във факта, че времето, оставено в антрактите между две действия, е повече. Това не би ни било правилно впечатление, ако мотивировката за новото провеждане на героите е напълно достатъчна, ако се предхожда от нужния драматичен пълнеж.

Оттук не следва изводът, че през време на паузите например не могат да се „извършват“ и най-неочаквани неща с героите, за които след това драматургът е длъжен да съобщи съвсем накратко. И все пак да „съобщи“ по някакъв начин. . . Каквото и да се случи през антракта, то трябва да бъде не само добре подготвено от предхождащите действия, но от своя страна да стане мост към нов етап от разпалване на драматичната борба. И затова в действието, след което следва антракт (във времето), не бива да се изчерпват всички ресурси на драматичната борба, а осезателно да се загатне перспективата на развитието, част от което може да не стане пред очите на зрителя, но той трябва да бъде склонен да приеме дори най-неочакваното. . .

Известна скокообразност във времето през антракта, само че не в началото, както при „Тревога“, а в края, се забелязва в „Блокада“ на К. Зидаров. Особеностите на конфликта в тази драма (разрешението на острите противоречия, в които изпадат героите не търпи никакво отлагане) диктуват между отделните действия да няма големи паузи от време. Но ето изведнъж между трето и последно действие остава по-голяма празнина. Развързката настъпва чак след няколко години, а те бъдат толкова различни въпроси, засягащи измененията в съдбата на героите

през това време. За да отговори на тези въпроси, авторът е длъжен да направи по-малка или по-голяма екскурзия в миналото. Но тази необходимост от своя страна създава още по-голяма отдалеченост на кулминацията от развързката.

След бурните напрегнати сцени на трето действие на „Блокада“ драматургът изоставя за известно време героите, защото истинските последици за техните постъпки ще се проявят по-късно, едва когато се променят коренно взаимоотношенията между тях. Този факт донякъде оправдава по-голямата пауза между двете действия. Още в трето действие обаче би трябвало да съществуват повече предпоставки и отправни точки към разрешението на конфликта. По този начин и връзката между двата основно важни момента — кулминация и развързка — в тази драма на Зидаров — щеше да бъде по-здрава, по-еластична, по-естествена. Обикновено по-голямото разстояние от време между кулминация и развързка се отразява не много благоприятно на финала. От друга страна, неравномерният ритъм на времето при развитието на конфликта съвсем не е недостатък. Той може да бъде специфична стилова черта в композицията на драмата, стига обаче да бъде достатъчно оправдана от замисъла, от характера на конфликта и особеностите на главните герои.

В композицията на „Щастие“ в началото се забелязва своеобразна насоченост на времето (между пролога и втора картина амплитудата от време е двадесет години). Експозиционната картина — пролог съдържа най-важните предпоставки за развитието на главните образи. Всичко в това драматично начало, което всъщност представлява поглед в миналото, се раздипля от драматурга с оглед на бъдещото действие. Кой би повярвал, че лъчезарната девойка Невяна ще стане пленница в къщата на еснафите? Това е невероятно и все пак логично, щом Невяна не е удържала клетвата си пред Дамян и е свързала живота си с Венцеслав. Но защо тъкмо така се случва?

Отговорът на този въпрос е някъде вътре в „скока“ от 20-те години между първа и втора картина. През цялото това време героите са вървели всеки по своя път. И въпреки подготовката за тяхното развитие, все пак е извънредно трудно да си представим сложните кривулици, през които са минали. Най-ясно очертани са моментите на душевната борба у Гаврилов, която се развихря особено силно след срещата му с Дамян в края на втора картина. За подробностите от миналото му през тези двадесет години се научава постепенно, но веднага е ясно: той е на път да отхвърли предишния си начин на живот, да си направи пълна равностметка и коренно да промени схващанията си. Гаврилов започва да се „променя“ пред очите на зрителя, а не някъде зад кулисите и тъкмо затова неговият образ е най-добре очертан в драмата.

Скокът от двадесет години в „Щастие“ най-успешно е преодолян при обрисуване образа на Гаврилов. След това, макар и с известни уговорки, драматургът правилно е набелязал най-важните моменти от душевната борба у Невяна. У нея няма „скок“, тя е отстъпила, без да е била душевно победена. Крайният резултат в поведението и развитието на Атински е верен, но липсва достатъчно осветление върху някои отделни последователни моменти от неговата сложна душевна борба. Тук безпорно известна „вина“ може би има и скокът във времето, но успехите при характеристиката на Гаврилов и Невяна са доказателство, че драматургът донякъде е подценил сложността на образа на Атински.

Понякога действието протича във времето съвсем равномерно, без продължителни паузи и скокове и все пак чувствува се някаква изкуственост и скалъпеност на отделните драматични съставки. Така например композицията на „Любов“ или на „За честта на пагона“ има почти класически характер. Действието не се забавя във времето, а се развива в продължение на няколко дни. Развръзката следва непосредствено след кулминационния момент, но незадоволството не ни напуска и след падането на последната завеса. Причината за това е, че в „За честта на пагона“ драматизмът изкуствено се разтяга в една-две вътрешни картини, специално предназначени за терзанията и колебанията на Владимир Панов. А всъщност неговата душевна борба не трябва да се откъсва от общия напрегнат ход на действието. В „Любов“ много ясно личи как на места авторът дърпа конците в развитието на конфликта и по този начин го лишава от неговото естествено съзряване и разрешение. И тъкмо по тези причини, въпреки че обхватът на време и в двете пиеси е кратък, все пак той не е достатъчно точно „премерен“ и не заема закономерно определените от спецификата на конфликта граници, а би могъл да бъде и малко по-дълъг, и малко по-къс. . .

Посочените две драми, разбира се, съвсем не са типичен пример изобщо за произволно разпределяне на действието във времето. Тук само на отделни места се забелязват известни отклонения от строгата закономерност. Честити отстъпления от необходимата вътрешна последователност и плавност при редуването на драматичните моменти във времето водят обикновено до опасността да се създават излишни сцени и дори цели действия, които безполезно запълват и без това краткото сценично време.

Точното размерване на действието във времето не е никакъв технически въпрос, той е винаги в най-тясна връзка със закономерностите в развитието на конфликта и характерите. И затова композицията на такива пиеси като „Паметник“ например буди само недоумение. Драматургът прави различни скокове ту в миналото, ту в настоящето на героите, без това да се изисква от някаква логика в развитието на характерите (наистина за развитие на характерите тук е изобщо трудно да се говори). Всъщност безразборното смесване на времената в драмата си отмъщава: въпреки на пръв поглед бурното движение на конфликта във времето, у действащите лица не се забелязват никакви признаци на живот.

Изобщо в драмата миналото на героите е нужно само до толкова, доколкото подпомага по-дълбокото проникване в настоящето. Надничането в миналото или в бъдещето е опасно, защото преходът след това към настоящето не винаги може да бъде бърз и естествен. При ретроспективния характер на действието всъщност спецификата на драмата почти не се нарушава, там миналото се предава под формата на настояще, само че предварително е известен крайт, което също увеличава условността при възприемането на драмата.

Дължината и краткостта на времето, заключени в една пиеса, не се покриват с открития или затворен характер на драматичната постройка. Между тези два момента съществува, разбира се, голяма близост, защото са две страни на един и същ въпрос — за вътрешната архитектура на драмата. Но това съвсем не означава, че драми, построени в епичен план, с тенденция към отворена композиция, ще имат непременно по-голям обхват от време, отколкото пиесите с по-затворена композиция. „Безсмъртна песен“ е една от най-дългообхватните пиеси, но преобладаващи

момент в нейната постройка не е епичната широта, а класичната строгост. А в трагедията на Джагаров „Вратите се затварят“ продължителността на времето е само три часа — от седем до десет часа вечерта. В постройката на тази пиеса обаче непрекъснато ясно се долавят белезите на откритата композиция, с голям брой лирично-епични отклонения. От една страна, в трагедията на Джагаров имаме максимална бързина на времето при развитие на конфликта, а от друга — непрекъснат стремеж към все по-широко разтваряне вратите на композицията, за пропускане на различни подробности от живота в мината, които обаче не са само външен фон, а се превръщат в активна част от главния конфликт. Една от тях е и образът на Другия.

В последно време в драматургията условността във времето все повече се засилва. В много съвременни пиеси може да се наблюдава едно смесване, преплитане и сложно взаимодействие между минало, настояще и бъдеще. По този композиционен принцип са построени някои от драмите на Н. Хикмет — например „Чудак“, „Два упрямца“, (написана съвместно с Е. Тулякова), „Такая любовь“ на П. Кохоут, „Иркутска история“ на А. Арбузов, „Чучулигата“ от Ж. Ануи, „Вратите се затварят“ от Г. Джагаров и др.

Композиционното обединение на най-различно отдалечените във времето драматични моменти в такива пиеси добива много своеобразен, понякога странен и причудлив характер. Наред със сцените, в които действието се движи право напред, съществуват леки и свободни преходи от настояще към минало и дори към бъдеще. От гледна точка на класическата драма такова смесване на времето е несъвместимо с принципите на драматургията. Но успехът на някои от посочените драми не може да се обясни само с чисто техническа виртуозност или пък с временно модно увлечение на автор и публика. В случая винаги е най-важно дали драматургът е проследил точно, бързо и убедително развитието на драматичния конфликт, дали е създал ярки драматични образи. А щом това в значителна степен е постигнато, то значи и композиционното оформление на драмата е подходящо намерено. Защо например, когато се чертае линията на развитието в образа на Валька-Дешьовка, за да изпъкнат по-силно отделни важни моменти драматургът да не си позволи няколко връщания в миналото ѝ? Или за миг само — един скок в бъдещето и после отново детайлно проследяване на всяка крачка за достигане на това бъдеще? По този начин действието не забавя своя последователен ход към развързката, с която всъщност се започва драмата, а се уплътнява с повече психологически моменти, създава се възможност за по-задълбочено и всестранно художествено проучване на новата човешка личност, която действа и се развива в съвременните, наситени с голяма динамика социалистически условия. Разбира се, ненужната употреба както на връщания назад, така и на отлитания далеч напред в живота на героите води до формализъм, който е чужд на социалистическото изкуство.

Начините и похватите за организацията на конфликта в пространството и времето са много разнообразни, те могат да бъдат напълно различни и строго конкретни за всяка отделна драма, да определят чертите на индивидуалния стил на драматурга. Но композиционното решение е вярно само тогава, когато чрез него най-точно се разкрива същността на драматичната тема, най-ясно се открояват етапите от развитието на основния конфликт, когато то спомага за задълбочена характеристика на драматичните образи.



ЦВЕТАН СТОЯНОВ

НЯКОИ ЯВЛЕНИЯ В НАЙ-НОВИЯ АНГЛИЙСКИ РОМАН

Настоящите бележки върху най-новия английски роман съвсем не са изчерпателни и имат за цел по-скоро да очертаят някои общи и интересни черти в литературния живот на съвременна Англия. Те се ограничават върху четири-пет произведения на по-млади романисти: „Щастливият Джим“ от Кингсли Амис, „Място на върха“ от Джон Брейн, „Все пак и това е любов“ от Стан Барстоу, „Събота вечер и неделя сутрин“ от Алан Силитоу. Всички тези автори принадлежат по дух на едно направление — те са повече или по-малко между така наречените „сърдити“ или „гневни млади хора“ — и ги свързва известна общност в концепциите, пък и дори в изразните им средства. Каквито и недостатъци да имат „сърдитите“, колкото и справедливи атаки да търпят в много пунктове, те все пак успяха да се наложат в английския литературен живот и дори в известен смисъл да заемат командно положение, да му дават тон. С всички уговорки, те си остават и като цялостна линия, и като отделни постижения, най-крупното, централно явление в английската литература от последните няколко години. От една страна, те са много показателни за настроенията и психологическите реакции на помладата английска интелигенция, те изразиха определен етап в развитието на нейното мислене; от друга, и критиката и големите тиражи на гореспоменатите романи ги сочат като най-добрите сред цялата останала продукция. Ето защо не би било съвсем произволно един анализ да се ограничи предимно върху тях — той наистина не би осветил целия проблем, но би обхванал центъра на проблема. Разбира се, веднага следва да се напомни още веднъж, че тук не се прави цялостен преглед на новия английски роман и че редица известни на нашия читател романисти като Грахам Грийн, Джеймс Олдридж, Джек Линдсей и други остават извън техния обсег.

Всъщност от споменатите четирима романисти само Джон Брейн и отчасти Кингсли Амис се числят към „сърдитите“, така да се каже „по партийна принадлежност“. Самата група, доколкото бе оформена като група преди три-четири години — с определена програма, общи задачи и общ естетически манифест — в действителност се разпадна; тя и тогава още не даваше големи надежди за живот като трайно организирано направление. Нея я убиха сензациите, в които тя потъна, позите, обуржоазяването на някои от нейните представители, преди всичко самата ѝ идейна и психологическа двойственост. Но духът, който тя внесе в литературата, атмосферата ѝ, нейното възприемане на света, упражниха и продължават да упражняват влияние върху повечето по-млади английски белетристи. Би могло да се каже, че те вече не са една инте-

грална маса, но все още гравитират около един център. И от този център се налага наоколо един определен литературен климат, който обхваща не само романа, а и драматургията, късият разказ, сценаристиката, есето и пр. — и все пак в романа остава като че ли най-ярко изразен.

Това, което е общото в тези произведения, центърът, за който току-що се спомена, е преди всичко една сродна душевност, душевността на „сърдития млад човек“, разбран вече не в тесния смисъл на думата, не като член на някакъв сензационен кръжок, а най-широко, като определено социално-психологическо явление. Главните герои и на четирите романа са млади хора между двацет и трийсет години, които въпреки всичките си различия в социално положение, образование, интереси, начин на живот и т. н., всъщност идват от едно място и гледат на света от един зрителен ъгъл. Двама от тях са нисши чиновници, третият — асистент в Университета, четвъртият — работник във фабрика за велосипеди. Но всички те принадлежат към онова, което в Англия се нарича „лоу мидъл клас“ — „долната средна класа“ — онези милиони невзрачни съществувания, които включват дребните собственици и връхната, по-добре платена част на работническото. Те са израсли в класически еснафски дух, кърмили са ги с традиционните идеали на „добрата стара Англия“, с вярата в „незблемите устои“ на своето общество, „най-доброто от всички възможни“, учили са ги да уважават „човешкия прогрес“, отечеството, империята, династията, собствеността, семейното огнище, материалното благополучие. Но случило се е така, че тяхното детство, сладките им момчешки дни са били отровени от една ужасна война и воят на сирените е заглушавал радостните крясъци на игрите им. По-късно юношеството им пък е преминало в следвоенните стопански трудности, а когато най-после и това се е изживяло и е настъпила младостта им, най-хубавите им цветущи години, атомната психоза, опасността от нова война пак се е надвесила отгоре им. Тази психоза засилват всеки ден и печатът, и радиото, и телевизията, и всекидневните разговори по кръчмите. Всичко отново говори за безпътица, унищожение, мрак, никой не знае дали утре няма да се повтори старият ужас с нова невиждана сила. И ето че у тези младежи се заражда някакъв гняв — тях са ги ограбили, излъгали, те не са получили онова, което са очаквали. Те живеят като в антракт — нещо се готви, но не се знае за какво е, за добро ли, за зло ли — ти чакай, вегетирай, ограничавай се с малките делнични интереси! Оттук и тяхната ярост, техният протест срещу фалшивостта на онези ценности, които са се постарали да им представят за истински. Говорили са им за прогреса, разбира се, в класическия либерален смисъл — те виждат, че обратно, над тяхното общество надвисва разрушение; говорили са им за отечество — те разбират, че това е било абстрактна фраза, зад която са се криели грубите интереси на малцина; говорили са им за империя — те усещат, че зад тази горда дума стоят купища от неправди и жестокости, а и че самата империя рухва с всяка измината секунда; говорили са им за священите права на собствеността — те не могат да не проумеят колко мръсотия и безчовечие има зад тези права; говорили са им за семейно огнище — но такова семейно огнище те приемат като кафез, в който съзнателно да се заключиш от тревогите и проблемите на съществуването си. И тук въпросът не е толкова в материалната страна, в това, че те са ограничени от бедността си, че ги дразни относителната им мизерия; въпросът е преди всичко в духовното опустошение, което ги пресреща, в пълното разочарование и оеснафяване, в липсата на големи

идеали, на възвишени стремежи, на въображение, на поезия в живота им. Те не могат да се помирят с това, но не могат и да го избегнат. И по различни пътища започват да се бунтуват.

В „Място на върха“ Джо Лемптън избира пътя на карьериста, на модерния Бел Ами, за да си пробие път нагоре, към „доброто общество“. Той не е заслепен от него, не го взема за идеал, той явно го презира и мрази, но една сложна психологическа реакция го тласка да пълзи към „върха“ с всички средства, дори и най-недостойното: сексуалния му чар на представителен самец. Подхранва го, може би, илюзията, че когато стигне там, с тази си проява на лъжеразбрана мощ, с този си „успех“ ще им удари плесница, ще ги оплюе, ще ги унизи и ще добие компенсация в собственото си съзнание.

„Щастливият Джим“ Диксън се бунтува съвсем другояче — много по-тънко и прикрито, и в същото време несъзнателно. Той сякаш, без да иска, приема ролята на човека, който прави „гафове“ в обществото — неловък, нетактичен, „смотан“, непрестанно „се излага“ в чуждите къщи, изгаря чаршафите на домакинята, задава неуместни въпроси, организира шегички и зевзеклъци, които водят до съвсем неочаквани последици. Сред интелектуалните университетски кръгове, изпълнени с добри обноски, лицемерна изтънченост и снобски разговори на бомбастични теми, Джим внася някаква нотка на дисонанс, някак не може да влезе в релсите — и в това има не само недостатък, не само липса на такт и салонна опитност, но и дълбоко, префинено противодействие против целия геометризм на „добрите маниери“, на фалша, на същите ония конформистки стойности, които цялото национално и социално възпитание издигат на пиедестал и провъзгласяват за абсолютни.

Съвсем различен, примитивен и грубиянски е бунтът на Артър Ситън от „Събота вечер и неделя сутрин“ — той удря по елементарните правила на еснафския морален кодекс — не злоупотребявай с алкохол, бъди умерен, не лъжи, не пожелавай жената на съседа си! Артър постъпва тъкмо обратното: напива се до безсъзнание, прави скандали, повръща, мами, има връзка със съпругата на приятеля си, след това установява и втора връзка с нейната сестра, а говори за любов и на едно младо момиче. На пръв поглед това изглежда само прекалена жизненост, изблик на дива, мъжка енергия, първична лакомия на същество, което посяга към всяка хапка, стига да очаква от нея удоволствие; но тук се крие и нещо друго. Артър е от най-долната категория на „разгневените“, той е обикновен работник във фабрика за велосипеди, шест дни от седмицата прекарва в една машинна зала, където се опитват да изсмучат силите му, да интензифицират труда му и с целия си мозък и мускули той се бори срещу тази заплаха. Шест дни от седмицата той живее сред убийствени монотонни движения и шумове и мечтае как да зареди с бомби всички фабрики, та в един миг да хвъркнат във въздуха; и най-сетне, когато дойде събота вечер, когато настъпи прочутият, желаният, реномираният „уикенд“, край на седмицата, и всички почтени англичани се отдадат на почивка и удоволствия, съзнанието му, макар и първобитно и ограничено, дълбоко някъде в сърцевината си разбира, че не това е истинското, че нещо се губи, че нещо не може да се постигне — и с едно вдигане на рамене се хвърля в тинята на хулиганщините и ексцесиите. Но колко несъзната мъка има в това вдигане на рамене!

И най-тъжен от всички, може би, остава бунтът на Виктор Браун във „Все пак и това е любов“ — едно мило, чисто момче, без претенции, без

блясък, но с много топлинота в душата си, който не търси нищо друго освен хармония в любовта — и не може да я намери. Евтинията на целия му живот го е обгърнала — и той напразно подскача, опитва се да прави скандали, да бъде мъжествен и решителен; не иска да се жени, оженват го почти насила, иска да се раздели, сдобряват го. Всичко — и трагедията, и протестът изглеждат съвсем делнични, толкова дребни, че сякаш не си заслужава да се говори за тях. Но тъкмо в тази им дребнота, в тази съзнателна микроскопичност на конфликта има сгъстен, вътрешен драматизъм.

Да, всички те се бунтуват, всички те хвърлят своето отрицание в лицето на живота, който са принудени да водят. И го хвърлят не разсъдъчно, не студено-логично, а със силна вътрешна температура, често побеснели от неудовлетвореността си, с разкривени, озъбени лица. Това се чувства у героите, чувства се още по-силно у авторите. Защото всички тези романи са силно автобиографични и при тях авторите не само не са се постарали да изчезнат, да се разтворят в разказа, а напротив, не се свенят да покажат своето присъствие. Разбира се, условността на епичния жанр е спазена, съществува онова отдалечаване, онази привидна безстрастност, която е нужна при всеки роман, но това е само в границите на най-необходимото. Всъщност те рисуват характерите на героите, за да дадат своята собствена позиция и гласовете на тези герои са и техни гласове. Зад Джо, Джим, Артър и Виктор гърми яростното „не“ на поколението, чиито изразители са тия млади романисти. И любопитно е, че докато в началото у Осбърн, който е родоначалник на „школата“ (с драмата си „Огледай се в гнева си“), у Джим Уейн и до голяма степен в „Място на върха“ бунтът на героя е все пак бунт на несполучил интелегент и в него има много теория, самосъзнаване на „гнева“, изливането му в концепция, напоследък все повече същият бунт се рисува в стихийни, неосъзнати прояви у хора, по-малко склонни към теоретизиране и отвлечено мислене; той вече не е толкова философия, а непосредна реакция, излязъл е от огледалата на интелегентските рефлексии и е станал съвсем житейска, улична, обикновена практика. Така е например в нашумялата преди две години пиеса на Шила Дилени — „Вкус на мед“, във „Все пак и това е любов“, в „Събота вечер и неделя сутрин“. Изобщо такава е тенденцията — и това говори, че „гневът“ се е разпространил понашироко, че неговите импулси са пръснали концентрични кръгове, които са обхванали различно устроени мозъци и от театралната поза и „осмислянето на самия себе си“ в Осбърновия заядливице, вече се е превърнал в начин на реагиране у голяма част от младите хора.

Но този бунт не може да избегне самата си природа, не може да се изтръгне от произхода си, а неговият произход все пак си остава еснафски. Както казахме вече, оттам, от тази „долна средна класа“ идват неговите носители. И колкото и да са шумни, колкото и да са искрени, когато хулят и разрушават еснафските идеали, онова с векове вкостенено мислене и чувствоуване на английския дребен стопанин, „добрия гражданин“, дълбоко в кръвта им е останало нещо от него: недоверието към истинския революционен протест, страх пред революцията, индивидуализъм до мозъка на костите, който не може и да помисли за някаква обща, организирана акция, и онази, толкова добре позната и твърде смешна гордост — „наистина буржоазията е отвратителна, подла, нетърпима, с нея нямаме нищо общо, но от това не мислете, че сме част от тълпата; може сега да сме нищо, но сме били, а възможно е и пак да бъдем нещо!“ Затова тези разгневени герои са безразлично — а вътре в душите си и враждебно —

настроени към марксизма, доколкото изобщо би могла да им мине мисълта, че той сочи някакъв изход. Те или въобще не споменават за него, или пък ако го споменават, отнасят се към него също така подозрително, както към всяка друга „система от идеали“, фактически го слагат на една дъска с всички ония конформистки норми и възгледи, които стават прицел на гнева им. Оттук и пълният нихилизъм на техния протест. Той няма опора, той се състои само от негативна част, той не води до никъде и понеже това е съвсем очевидно за всекиго, още повече се разпалва и опива от собственото си безсмислие и саморазрушение. „Гневните“ приличат на ония истерици, които стигат до пароксизъм, тъкмо защото усещат, че цялата връва, която са вдигнали, е била без полза.

Всъщност това е много стара история, тя почва още с Прудон — когато ограбеният дребен буржоа даде воля на гнева си. „Сърдитите млади хора“ са една нейна съвременна разновидност. Те са просто стихийни анархисти от средата на двадесетия век, с всички модификации, които произлизат от днешната обстановка, бит и психология — и не случайно Артър Ситън мечтае да зареди с бомба фабриката, макар че, разбира се, никога не би се заел сериозно с осъществяването на тази си мечта. Както винаги в такива случаи, бунтът, дошъл някъде от най-дълбоките гънки на еснафската психика, завършва пак така еснафски. Напразни са били виковете и пукотевиците, нищо не се е променило, спасение няма.

Верни на психологическата правда, и Джон Брейн, и Кингсли Амис, и Стан Барстоу, и Алан Силитоу завършват твърде миньорно своя разказ. Какво е направил след всичките си гафове „щастливият Джим“? Разсърден от безтактността му, неговият шеф-професор го уволнява, но той успява да си уреди друго назначение и накрая читателят се пита: е, добре, след всички смешки, „номера“ и леки скандални истории, нима това му е достатъчно, на него, разрушителя на вкостенените правила, за да бъде наистина „щастлив“? Джо Лемптън спечелва „мястото на върха“, оженва се за богаташка дъщеря, изнудва бъдещия си тъст и бляскава кариера се разкрива пред него, но това му коства смъртта на жената, която го е обичала, и пълното му нравствено опустошение; неговото оръжие се обръща срещу самия него — качил се отгоре, той вече не може да плюе на цялата „облагодетелствуванa сган“, както е мечтал, той е изчерпан и има силата да плюе само върху себе си. След всичките си сексуални и алкохолни вакханалии Артър Ситън бива хванат от измамените съпрузи и пребит от бой. Докато лежи на легло, най-младата му приятелка се грижи добре за него и той така се трогва, че когато оздравява, те се сгодяват, а в последната неделна сутрин той отива за риба край реката. Историята прекъсва тука, но цялата ѝ вътрешна логика подсказва какво ще стане по-нататък, как той ще се ожени, „ще си налегне парцалите“, ще ограничи пиенето и побоищата, и ще се занижат едни други съботи и недели, безцветни, гладки, в някое тихо апартаментче, с жена, бебета, чехли, списания, чай и камина. Бедният Виктор Браун отново ще се прибере при своята Ингрид, дори най-близките му, най-доверените му приятели ще влязат в комплот срещу него, за да го „върнат в релсите“. И опитът да се обясни конфликтът по чисто външен начин: че злината идва само защото младите живеят в дома на тъщата, а щом се отделят, всичко ще се оправи — когато в действителност конфликтът е съвсем вътрешен, между неговата жажда за нещо красиво и нейната душевна сухота — целият този измамен „хепи-енд“ само засилва общото потискащо впечатление. Така нито един от тях не довежда бунта си до край,

всеки завършва с една или друга капитулация, произлизаща от самата му природа. Но тя не е само капитулация на героите, както се изтъкна вече, тя е капитулация на авторите.

И все пак една марксистическа критика би трябвало да бъде внимателна, когато оценява тези писатели, а и цялата сложна, противоречива душа на „разгневените млади хора“. Без да си затваря очите за техните слабости, за липсата на градивна, положителна позиция във възгледите им, за нихилизма и картонената кухота на целия им бунт, тя би трябвало да отчете обективно и почвата, върху която са израсли те, да вземе предвид и особената обстановка в Англия. Който познава тази страна, където дребнобуржоазният мироглед е от столетия вкоренен, където той заразява дори цели слоеве от пролетариата, да не говорим за интелигенцията, където идеалът на малкия, но сигурен доход, къщичката с дворчето и цветята отпред, оказионната кола и телевизорът на изплащане, е пленил душите на милиони хора, той би разбрал и колко трудно е да се измъкнеш напълно от мрежите на тази психика, да я изстържеш от себе си и да поемеш един нов път без уплаха и уговорки. И никак не е малко под огромния натиск на едно такова обществено мнение да стигнеш дори и до голото, хаотично отрицание на установените институции и норми. Не е маловажна заслугата на „гневните“, че поемат ролята на разобличители. Те разбиват не един или два мита за „съвършенството“ на своето общество — като се почне с фикцията за всеобщото материално благоденствие и се свърши с чисто духовния аспект. Силитоу показва например системата на съвременния машинен труд, невидимата всекидневна борба между собственика и работника, Барстоу на много места вмъква между редовете заключението, че трябва да трепериш над всеки шилинг, за да преживееш с една обикновена заплата. Той, както и Джон Брейн, разкриват студените, нечовешки отношения във фирмите и предприятията, където служителят е само един обикновен робот. Още по-ярка е тяхната критика в областта на нравствените поражения, които претърпяват членовете на тяхното общество: отдалечаването между хората, озверяването им, потъпкването на малките човешки искри, които още мъждеят в душите им, заслепението пред парите, моралната дегенерация, мъртвилото, равнодушието, издребняването на всички стремежи и онази трудно уловима и определима атмосфера, която не можеш да посочиш непосредствено тук или там, но която като каменна плоча притиска отгоре всички и кара гърдите да се задушават от липса на въздух. Всичко това, заедно с неверието към старите „ценности“, пълното пренебрежение към традиционните кумири — абстрактния хуманизъм, славното отечество, култа към монархията, „британското общежитие на народите“, вярата в капиталистическия прогрес — изпълва от началото до края тези романи. Човек може да разбере много от съвременна Англия по тях; и то да разбере добре, да се ориентира, да не загуби ръководните нишки в хаоса на нейния обществен живот и в мамещата привидност на витрините. Затова, като се запазят всички резерви, като не се губи предвид половинчатостта им, би могло да се каже, че „гневните млади хора“ и особено разглежданите тук романисти, са си спечелили една положителна роля в културния живот на Англия, че те са важен етап в еволюцията на английското обществено мислене през този век и че все пак в техния гняв, в тяхното разрушително отрицание има кълнове, които занапред биха могли да дадат плодове.

Интересни са те и от гледна точка на един чисто естетически анализ. Мисля, че една бъдеща литературна история ще им признае определено място в развитието на английския роман не само като отделни постижения, но и като оформено направление. Вече няколко години тяхното схващане за романа е господстващо и новите имена, които се появяват, продължават същата посока. Колко дълго ще трае това, никой не би могъл да каже, но в момента то съществува и съществува с пълна сила.

За да се разбере това, което те правят, би трябвало да се има предвид цялата история на английския роман от началото на този век. След Първата световна война най-нашумелите автори вече повеждат към едно разлагане, една деформация на романа като жанр. Разбиват се класическото епично повествование, сюжетът, развитието на характерите, начинът на писане. Над литературните кръгове хвърлят блясъци звездата на Джеймс Джойс, който с „Одисей“ и „Бдение над Финиган“ се стреми да изгради романа отвътре, върху чисто субективното регистриране на впечатления от едно съзнание хаотично, асоциативно. За характер в установения смисъл на думата тук вече трудно може да се говори, напълно се ликвидира и старата фабула, разказът затъва в една почти абсолютна безсъбитийност, в елементарните движения на всекидневието, като се търсят в техните чисто вътрешни реакции някаква дълбочина и скрит смисъл. През тридесетте години пък „маестрото“ на английската белетристика е Алдъс Хъксли, който, макар и по-външно, продължава този процес. Експериментите, които той прави, са предимно във формалната структура на романа — но все пак са част от същия естетически възглед. Хъксли разрушава напълно хронологическата страна на повествованието. Тук не се касае само за обикновената ретроспекция, която е позната в епоса още от Омир. Хъксли лансира така нареченото „контрапунктично“ писане (едно от главните му произведения се казва „Пункт, контрапункт“), при което цялото време, „ставането“ на сюжета, се насича на дребни парчета и подрежда в друг ред, като че някой е нарязал телеграфна лента, разбъркал е късчетата в една шапка и после пак ги е слепил по съвсем различен начин. Естествено, това „насичане“ не е произволно — Хъксли се мъчи чрез новите комбинации на отделните временни моменти да потърси скритото душевно движение, което не винаги съвпада с механичния ход на времето. Може би в развитието на една линия от моите преживявания, която интересува романистът — било чувство или вкус, или идея — това, което става с мен днес, да не се предхожда органично от вчера или оня ден, а от нещо, случило се преди пет години, и тогава то е истинското психологическо „вчера“ и „оня ден“ на моето днес! Лошото е, че Хъксли стига до крайност с това схващане и че в неговите експерименти има изкуственост, една прекалена математичност в рекомпозирането на този нов тип роман. Като се прибави към това и влиянието на Хенри Джеймс, Пруст и Кафка би могло да се каже, че английският роман в периода между двете войни претърпява известен упадък — разбира се, в твърде условен смисъл, защото по това време пишат и много други романисти, които са далеч от тази линия. Но като цяло господстващата литературна мода налага един вкус към засилващото се деформиране, към разлагането, разчупването и преустрояването на всичките компоненти на романа.

И ето че сега най-младите английски романисти, които в момента привличат вниманието и държат центъра на английската белетристика,

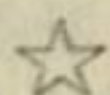
решително скъсват с цялата тази насока на Джойс и Хъксли и се връщат към класическото разбиране на романа, така както се е развивал той през 18 и 19 век. Те вземат сюжетите си от сериозни и важни събития, станали с техните герои. Може би тези събития не са нещо изключително доколкото самият живот около тях снижава мащаба на всички изживявания. И все пак за героите те са основни, решаващи — така че бива спазено вечното изискване епосът да говори за крупни неща, които разтърсват съзнанието и оставят там широка дияра. Колкото и тривиални да са всички тези кариеристични домогвания, женитби, любовни истории, скандали и разочарования — за Джо, Джим, Артър и Виктор те са най-ярките дни в живота им, тук има походи, битки, обсади и погроми, те са епос, съвременен епос, саги за днешния герой, механизирания, скован и принизен човек на един задръстен свят, а не отказ от самото епично начало, както е у Джойс. Нито пък композицията им, пространствената и хронологическа структура на романите им, показва каквато и да била деформация, напротив, те всички съзнателно избират един съвсем безпретенциозен, опростен строеж, разказът тече плавно, събитията си вървят в своята обективна последователност, няма почти никакви „хватки“, никаква външна причудлива архитекtonика. И това идва не от неумение, а от нежелание, от един насочен вече вкус, който е уморен от четири десетилетия формалистични търсения и извличане на изразителност чрез разрушаване на старата структура и който най-сетне иска да остави скелета нормален, за да насочи усилията си към живата плът на художествения организъм. Всъщност най-хубавата композиция е тази, при която, докато четеш, не мислиш за композицията — и „гневните“ следват това правило, стремят се колкото могат да приближат своето повествование до обикновения човешки разказ. Същата близост до големите традиции на романа показват те и в развитието на характерите. Те са съвсем чужди на онова раздробяване на личността, където чрез отделни, разложени, дестилирани фрагменти се дават определени душевни състояния. Не, те портретуват своите герои спокойно, постепенно, в проявите на средата им, набират скорост с хода на събитията, така че самото им обективно движение на социални типове и индивидуални психики да ги оживи пред читателя. Това е една триизмерна психология, психологията на здравето човешко възприемане, не дематериализираното, абстрактно осветяване на отделни плоскости в съзнанието. Освен това, също така противно на предходниците си, те спазват и една основна норма, изтъкната още от Аристотел — развитието на героя да е подчинено на развитието на сюжета, или с други думи, ако се начертае кривата на характера, неговото осъществяване, оживяването му в творбата, тя да съвпадне с кривата на фабулата, с динамиката на самите събития, в които той се проявява. Обратното води до психологизирането само за себе си, до разтварянето на сюжета в психологизирането, което е също основна тенденция в модернистичния роман. И всичко това, заедно с целия начин, по който гледат като художници света, класира и Брейн, и Амис, и Барстоу, и Силитоу като писатели реалисти. Те реалистично пресъздават своята художествена действителност както със силния социален елемент, който влагат в нея, така и със самите си средства. И това не е случайно, това е една дълбока реакция срещу всички крайности, които преживя английският роман, срещу субективизма, дезинтеграцията, претенциозното лъже-новаторство, всичко онова, което се е вдигало в култ и вече започва да звучи съмнително за младия английски романист.

Част от „гнева“ на разгневените срещу всички „твърди“ стойности, се насочва и срещу кумирите на „модерната естетика“. Те вече не желаят фокуси, не желаят „преврати“ във формата, преди всичко те искат да бъдат честни, да предават това, което виждат. Оттук идва и едно влечение към почти документалния маниер на писане, който се доближава до дневника, до хрониката, до простата неукрасена, дори необобщена истина, и което, макар и твърде отдалече ги родее с неореалистите. Но то е само една тенденция, една лека нишка в романите им. Същото влечение ги кара понякога да изпадат в натурализъм, критическият им дух ги води до прекалено изтъкване на черното и мръсното в живота. Особено това важи за „Събота вечер и неделя сутрин“, където на читателя започва леко да се гади от грозотии, повръщания, аборти и така нататък и то не защото тези неща не бива да влизат в литературата, а защото се усеща преднамереност, желание да се удиви публиката с черната боя, да се демонстрира смелост в рисуването на целия оня интериор, който еснафът смята за забранена зона в изкуството. Но дори и у Силитоу натурализмът е само елемент, не е напълно подчинил творбата му, която си остава като цяло реалистична. Затова, като се прави обща естетическа преценка на цялото направление, би могло да се каже, че то описва един кръг и се връща към хубавата традиция на английския роман, в момента Джойс и Хъксли са по-демодирани — макар че това може да изненада някои нашенски, чули-недочули „модернисти“ — отколкото, да кажем, Бронте, Харди или Бътлър.

Разбира се, тази тенденция не бива да се схваща елементарно — че те са се върнали изцяло към академичното разбиране за романа. Като деца на епохата си, те неизбежно носят нейната чувствителност и ритъм — и това само още повече увеличава тяхната стойност. Какво е всъщност истински модерното, съвременното, което ги различава, да речем от Филдинг или Дикенс? Най-напред, ако почнем по външните показатели, един стегнат, малък обем. Това са романи от по двеста-триста страници, кондензирани, без излишни, проточени описания. Сюжетът е опростен, върви само по една главна линия, която минава като гръбнак през цялото произведение. Няма онова традиционно разгъване на епичното платно с три или четири сюжетни нишки, които се плетат и разгръщат едновременно. Да вземем например „Все пак и това е любов“ — целият роман е около Виктор и Ингрид, всички други герои са почти епизодични. Историята на тяхната връзка се развива от началото до края без никакви отклонения. Това важи и за другите романи. Всичко е подчинено на една цел, с онова предпочитание към семплата, динамична линия, към траекторията, взета като символ, което е толкова характерно за съвременния човек. Такова е и темпото на повествованието — бързо, нервно, стегнато, ударно — без старите викториански разливи, които днес биха били съвсем чужди на читателя. Такова е и гледането — опростено, с усет към главното, характерното, с голяма предпазливост към детайла и предпочитание да бъде по-скоро сухо, отколкото натруфено. Но може би най-ценното постижение на тези автори е езикът. Те пишат на съвсем съвременен английски, жив, говорен език, така както си приказват хората, и от редовете им се носи миризма на живот, на истина. Те наричат нещата със собствените им имена и напълно изоставят оня лакиран, мъртво-красив стилизиран език, който се преподава в колежа и салонните кръгове като образец на литературен вкус. С него те ликвидират, оттук нататък вече трудно би могло да се пише на „стандарт английски“, без веднага

да се създаде впечатление за безнадеждна остарялост. Речта-действителност получава правото си да влезе в белетристиката — писателят черпи новите си езикови средства от това, което самият народ създава в употребата — новите значения, калки, комбинации, съвременните жаргони и диалекти, новия говорен, динамичен синтаксис. Всеки, който знае каква крепост на традиционната мъртва естетика представлява „добрият английски език“, оня, на който говорят в Оксфорд и на който се списва вестник „Таймс“, ще разбере какво значи това.

В заключение би трябвало да се подчертае, че с всичко, за което се говори досега, „разгневените“ романисти ще получат заслужено място в историята на новия английски роман. Пресилено би било, разбира се, да се надува тяхното значение и да се изкарват те първостепенни писатели — дори ако се вземе за сравнение съвременният световен роман, те доста много има да се качват, за да стигнат нивото на Шолохов или Стайнбек например — да не говорим за по-старите майстори. Безспорно, „разгневените“ са едно по-скромно явление, тяхното място е много по-локално. Те и като художници са още твърде млади, неопитни, правят първи стъпки, с много недостатъци, с липса на размах, а и в самата им природа, в самото естество на бунта им има някакво безсилие, за което вече споменахме — и то ще им пречи да растат занапред. Но тяхната заслуга е, че в един такъв момент, когато в много западни страни дезинтеграцията и деформацията продължават да бъдат на мода, когато се говори за романи, където да останат само вещите, за „анти-роман“ и така нататък, когато Джойс, Пруст и Кафка все още са „Светата Троица“ и канонизират влиянието си, тези млади автори стоят върху здравата почва на критическия реализъм. Те без уговорки разголват недъзите на своя свят, в техния протест има много честност и много понятна мъка, а в същото време, без да бъдат консервативни и вкостенени, вдигат отново знамето на най-доброто от традицията на миналото. И дори да не създадат нищо повече, все пак не е за пренебрегване, че от няколко години те дават една положителна насока, и ако не можем да говорим сега за разцвет на английския роман, нямаме право да говорим и за криза. Ние само бихме искали да се надяваме, че това, което те започват, ще продължи и ще се разгърне.



ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

МЕЖДУНАРОДНА КОНФЕРЕНЦИЯ ПО ВЪПРОСИТЕ НА ПОЕТИКАТА

През втората половина на м. август м. г. във Варшава, по инициативата на Института за литературни изследвания на Полската академия на науките, се състоя първата международна конференция по въпросите на поетиката, в която взеха участие литературоведи, лингвисти и фолклористи от Съветския съюз, Полша, Чехословакия, България, Румъния, Унгария, Германската демократична република, Съединените щати, Англия, Франция, Холандия, Израел. В програмата на конференцията бяха включени доклади на видните съветски учени академици и професори В. В. Виноградов, А. И. Ефимов, Н. И. Жинкин и Д. С. Лихачов, но в конференцията взеха участие само последните двама. Полски литературоведи и лингвисти, начело с организаторите на конференцията С. Жулковски, М. Р. Майенова и К. Вика, взеха участие с доклади от всички области на поетиката. Твърде деен в работата на конференцията бе световно известният полски лингвист проф. Ю. Курилович. Най-многочислена беше делегацията на САЩ, ръководена от видния лингвист и славист проф. Р. Якобсон, който взе участие в разискванията по повечето доклади. Между участниците в конференцията бяха познатият чешки славист и българист проф. К. Хоралек, румънският академик-литературовед Т. Виану, немският славист и фолклорист, професор в Йенския университет Х. Пойкерт, холандският славист, сега професор в Калифорния Схонефелд и мн. др. България беше представена от Петър Динеков, Любомир Андрейчин, Стоян Джуджев и Емил Георгиев.

В продължение на 10 дена, в утринни и следобедни заседания бяха прочетени 50 доклада и направени около 120 изказвания по тях. Докладите бяха групирани тематично, така че всеки ден се прочитаха и обсъждаха доклади от една определена област. Трудно е в една информация като нашата да бъдат обхванати поставените на конференцията проблеми. Те бяха наистина многобройни и разнообразни и засягаха всички области на поетиката, като се свързваха и с близките области. Бе създадена подходяща атмосфера за резултатна научна работа. Владееше методът на убеждението, на аргументите. Само рядко прозвучаваше остър полемичен тон, разкриващ основни мирогледни противоречия и различни схващания по поставените въпроси.

Тъй като у нас терминът „поетика“ не е особено популярен, а някои го смятат дори за остарял, като включват съдържанието на тая дисциплина в теорията на литературата, за нашия читател не е безинтересно изяснението на самото понятие и съдържание на тоя клон от литературознанието. Изяснява го може би доста пълно тематиката на докладите, които набелязваме в информацията си. Немският професор Х. Пойкерт (ГДР) пътем формулира в доклада си оная концепция за понятието, която приема: учение за същността, жанровете и формите на поетическото творчество и за пръсъщите им съдържание и изобразителни средства, което чрез сравнително наблюдение над отделните произведения привежда към определението на типологическите особености и жанровите закономерности.

Можем да кажем, че сред участниците в конференцията личеше стремеж за точни определения на областите и понятията на поетиката, лингвистиката, стилистиката, текстологията и пр., без каквито една наука не би могла да хвърли яснота в изучаваните процеси и явления, а и сама не би могла да се обособи със свои специфични предмет и методи.

Разграничавайки поетиката от езикознанието, проф. Р. Ингарден (Полша) изтъкна в доклада си „Поетика и лингвистика“, че изследователските области на двете науки се кръстосват. Езикознанието не се интересува от много въпроси на поетическото изкуство, поетиката обаче не може да мине без него, защото то е една от най-важните нейни помощни науки. Тя използва редица резултати от езикознанието и сама го „подбужда“ да се занимава с въпроси, които имат значение за нея. Поетиката обаче не може да остане само в кръга на въпросите, с които се занимава езикознанието, защото тя не може да гледа на литературното произведение само като на организирана по особен начин реч.

Въпросите на поетическия език несъмнено трябваше да заемат предно място на една конференция по поетика. Поетиката се интересува от езика като основен материал за литературно творчество. Но веднага трябва да добавим, че докладите на Варшавската конференция разглеждаха поетическия език повече като материал, отколкото като функционален език, като езиков израз на едно богато, определено от нуждите на поета съдържание. Отсъствуваха важни теоретически и методологически проблеми, които поставят поетическия език на съответното място в отношението между форма и съдържание.

В работата над езика у писателя, а след това и у лингвиста и литературоведа възниква въпросът за взаимоотношението между поетическия и непоетическия език. Ценното в посветения на тоя въпрос доклад на проф. Е. Станкевич от САЩ бяха наблюденията над поетическия език. Според Станкевич между поетическия език и непоетическия не може да бъде проведено строго разграничение. В обикновения език често преобладава поетическа функция, тъй както от друга страна разните форми на поетическия език преминават в непоетически език. Между някои неясни и неубедителни формулировки в доклада на североамериканския учен спираха вниманието такива, които биха имали приложение в практиката на поетите и писателите: за функцията на ритма и ритъма, за тропите, за поетическите възможности на граматическите форми и пр.

В доклада на проф. Н. И. Жинкин (СССР) „Механизмът на регулирането на прозаическите и сегментни компоненти на езика и речта“ бе направен задълбочен анализ на езиковите елементи и съставки, които изграждат речта и водят към прозодията. В „натуралния“ език според проф. Жинкин се съдържат два компонента — сегментарен ред и прозодически момент. В терминологията на съветския учен „сегментите“ са езикови абстракции, които могат да бъдат отбелязани като съставки на речта при анализа на „конкретния“ език. Изхождайки от обяснението на елементите на обикновената реч, проф. Жинкин стига до обяснението на обработения език на поезията. Поезията — изтъкна той — е едно от най-силните средства за обработката на езика.

Докладът на проф. Жинкин извика извънредно голям интерес: със своето новаторство, с новата си терминология, с абстракциите си, от една страна, и експерименталния си характер, от друга, с математическите си формули. Но всичко това го правеше мъчно понятен. Изразиха се и съмнения във възможността резултатите му да бъдат използвани от работниците в областта на поетиката.

Проблемите на стила справедливо заемаха предно място в една конференция по въпросите на поетиката. За съжаление най-изтъкнатият специалист в тая област акад. В. Виноградов не можа да вземе участие в тяхното разискване на конференцията.

Младите чешки учени Л. Долежал и К. Хаузенблас поставиха въпроса за съотношението между поетиката и стилистиката. Те излязоха от положението, че стилистиката е един от основните отрасли на поетиката. Според чешките учени обаче в рамките

на поетиката стилистиката може да се включи само с две уговорки: 1) ядро на стилистиката на художествената литература представя лингвистическата стилистика, изучаваща езиковия стил на художествените произведения; 2) лингвистическата стилистика не се ограничава в областта на художествената литература, нейн предмет са всички области на стиловата диференциация на езика, особено на литературния език.

От по-нататъшното развитие на мислите на чешките докладчици стана ясно, че според тях лингвистическата стилистика не изчерпва въпросите на стила изобщо. Поетиката се интересува от художествения стил, чието изследване излиза извън кръга на въпросите, с които се занимава лингвистическата стилистика. Но твърде важни са и въпросите, които поетика и лингвистика могат да решат заедно, изучавайки езиковия строеж на литературното произведение, състава на езиковите средства в тяхното отношение към системата на стиловете на литературния език и към националния език въобще, функциите на езиковите средства в структурата на литературното произведение, обществената, идеологическата и психологическата обусловеност на стила, мястото на конкретен стил в развитието на стиловете на художествената литература, неговото отношение към традицията и неговите новаторски тенденции.

Въпроси на стилизацията постави проф. Ст. Скварчинска — Полша. Тя търсеше тяхното място в литературознанието. На отношението между структурата на текста и структурата на езика бе посветен доклад от проф. В. Гурни (Полша), който се опита да дефинира що е текст, да разграничи функцията на текста от функцията на езика, да обясни понятията „структура“ и „стил“ на текста и т. п.

Голям брой доклади поставиха на обсъждане пред конференцията въпросите на стихосложението и мелодиката на литературната реч. Трябва да отбележим, че днес стихологията е цяла отделна наука, която изучава въпросите на стихосложението, като преминава и към въпросите за мелодиката на литературната реч.

Бяха обхванати различни стихотворни системи — на ред стари и нови народи — в докладите на проф. Ю. Курилович (Полша) „Из метрическите изследвания в индоевропеистиката“, проф. К. Уоткинс (САЩ) „Индоевропейските източници на келтската метрика“, Дж. Холандер (САЩ) „Въпроси на експерименталната и псевдоексперименталната метрика в съвременната американска поезия“, проф. М. Длуска (Полша) „Систематика на полския стих“, Зб. Сятковски (Полша) „Съществуването на различни системи в най-новия полски стих“, д-р З. Тополинска (Полша) „Отношението на метрическите константи към прозаическата система на езика (Към въпроса за горнолужицкото стихосложение)“, д-р Дж. Томпсон (САЩ) „Езиковата структура и стихът“.

Отбелязаните доклади разискваха поставените въпроси с голяма ерудиция и задълбоченост. Стихосложението не бе предмет само на външно наблюдение, а на систематично проучване, на експериментално и сравнително изследване. При това въпросите на отделните метрически системи — метрични, силабични, силаботонични и тони — се поставяха и разискваха с оглед решението и на някои принципи въпроси.

В това отношение интересни и за литературоведите, които се занимават с въпросите на съвременната литература, бяха докладите на проф. Ю. Курилович и проф. К. Уоткинс, макар и да обсъждаха положения в старите индоевропейски езици, на сравнителното езикознание и на индоевропейската метрика. Проф. Ю. Курилович се занима с въпроса за отношението между версификация и лингвистика. Той изтъкна особено заслугите на фонологията, една сравнително нова наука, за изследването на стиха от гледна точка на лингвистиката. Метрическите изследвания в индоевропеистиката — посочи полският учен — допринасят за реконструкцията на предисторическото езиково състояние. С примери от старата индоевропейска словесност, главно стариндийска и старогръцка, проф. Курилович показва ролята на стихосложението в изследователската област на индоевропеистиката.

Индоевропейската метрика буди основателно интереса на стихолозите, защото в

нея се търси произходът на метрите на отделните индоевропейски народи. Докладът на проф. К. Уоткинс говореше красноречиво за това.

Стихолозите, които отправиха погледите си към съвременните системи на стихосложение, — Дж. Холандер, М. Длуска, Зб. Святковски, З. Тополинска, Дж. Томпсън, З. Черни — разкриваха явленията на стихосложението, от една страна, върху фона на системата на езика и, от друга, в зависимост от литературната традиция. Остро се критикуваше (например в доклада на известната полска стихоложка проф. М. Длуска) досегашното опростителско отношение към стихосложението, с разграничението само на неговите основни системи, например в полската поезия: силабична (основана на броя на сричките), силаботонична (опряна главно на броя на стъпките) и тонична (основана върху акцентните системи), както и системата на т. нар. „свободен“ стих. Стихът се разглеждаше в неговото пълно звучене, с неговата физиологическо-субективна и обществено-историческа обусловеност, с неговите многобройни връзки: като изразна система за важни литературно-обществени нужди, като средство за постигане на определени стилистически цели, като фразово-интонационна система, като „богата клавиатура“, привеждана в движение от творците на поетическото изкуство, и т. п. Разкриваха се по-нататък елементите, звуковите структури, източниците, назначението и функциите на различните размери.

Участващите в конференцията стихолози се опитаха да приложат резултатите от изследването на стиха в анализа на литературния процес. Изследването на стихотворните системи, употребявани в поезията на новите народи, изяснява естетическите, а твърде често и идеологическите стремежи на съвременните поети. Версификацията е свързана с поетическото съдържание, поради което тя е интересна не само за стихолога-лингвист, но и за литературоведа изобщо, литературен историк или критик. Известно е, че поетите от различните школи и направления употребяват стихотворни схеми с различна структура.

Стихолозите на конференцията се опитаха да изяснят националния характер на стиха. От една страна, тоя характер се определяше от особеностите на даден език. От друга страна обаче се обясняваше и с традициите на националната литература.

В националните литератури, където съществуват повече системи стихосложение, важен въпрос за поетите е коя от тях да изберат в своето творчество. Въпросът за нас е особено интересен, понеже и ние притежаваме две стихотворни системи: силабическа или тоническо-силабическа на народната поезия (също на Хр. Ботев, отчасти на П. Р. Славейков и Ив. Вазов) и тоническа или силаботоническа (на личната ни поезия). Съвременните поети на САЩ — изтъкна американският учен Дж. Холандер — са повели спор по въпроса коя стихотворна система е най-подходяща за тях. Дж. Холандер посочи необходимостта стихологът да участва в решението на проблемите на стихосложението — не само поетите, които ги решават въз основа на собствената си практика. Той смята, че версификационната теория, създадена от литературоведите и критиците, е по-малко догматична, отколкото зависящата от „практиката“ теория, т. е. тая, която създават поетите. Версификационният спор на съвременните американски поети, употребяващи свободния, силаботоническия или силабическия стих, следователно очаква и думата на стихолога.

Поетите например смятат, че употребяват „свободен стих“. Тоя стих обаче съвсем не е „свободен“, защото е подчинен на версификационни закони.

Не можем да не се съгласим с подобни мисли. Защото доколкото стихът създава ритмично звучене, разнообразие, красота и напрежение в речта, изборът му не може да бъде случаен и стихиян, към него трябва да се пристъпи с разбиране и подготовка, т. е. най-целесъобразно с резултатите от научното изследване. При това положение можем да заключим със заключителните думи на Святковски: „Живото наблюдение на съвременността и бързият умел синтез на произхождащите явления е основно задължение на научния изследовател на стиха.“

Проф. Д. Деви (Англия) занима конференцията с връзката между синтаксиса и музиката, изхождайки от някои по-нови и съвременни английски поетически произведения. Той имаше предвид поезията на символистите, които, както е известно, издигнаха някога лозунга: „Преди всичко музика“ (в поезията). „Изразяването на самия себе си чрез музиката“, както Пол Валери охарактеризира в едно свое изказване от 1920 г. символизма, наистина дава доста материал за изследователи като Деви, но едва ли обогатява съществено поезията. Проф. Деви подчерта обаче добре, че музикалността на поезията не се състои само в звученето на гласни и съгласни, а в общия строеж на поетическата реч, и в нейния синтаксис.

Зд. Копчинска и Л. Пшчоловска (Полша) занимаха конференцията с „Ролята на интонацията в членението на стиха“. Анализирайки стиха, те показаха как интонацията дава живот на неговите езикови елементи: броя на сричките, съзвучието на гласните, разположенията на ударенията, броя на ударенията, синтактичната цялост.

Отношението между проза и стих бе тема на докладите на проф. Йос. Храбак (Чехословакия) „Бележки за взаимоотношенията между стиховете и художествената проза, особено в т. нар. преходни форми“, на проф. М. Р. Майенова (Полша) „За някои езикови различия между стихотворния и прозаичния текст“, на проф. М. Гжендзелска (Полша) „Заличаването на границите между стиха и прозата в епохата на романтизма и на т. нар. „Млада Полша“.

Според проф. Храбак стихът и прозата са две форми на израз, границата между които е рязка. Преходността между тях се състои в това, че те си влияят взаимно една върху друга: както прозата приема някои типични стихотворни елементи, така и стихът може да се „прозаизира“. Чешкият литературовед постави следното методологическо изискване: стихът не може да се изследва без едновременно изследване на прозата и това изследване не бива да бъде изолирано от съдържанието. Държейки сметка и за съдържанието и привличайки материал за тезите си и из старата чешка литература, проф. Храбак направи и извода, че науката за стиха не бива да се изолира от литературната история.

Проф. Майенова изложи наблюденията си върху различията между стихотворния и прозаичния текст, изхождайки от материал на полската литература от XVI век. Нейните наблюдения имаха по-задълбочен теоретичен характер, защото установяваха някои структурални черти на стиха и ролята му в стилизацията, а изясняваха и явления в развитието на литературния език.

Въпросите на поетическата лексика и семантика трябваше да бъдат поставени най-напред с доклада на акад. В. Виноградов „Слово и образ“, но, както отбелязах, акад. Виноградов бе възпрепятствуван да участва в конференцията. Неговата постановка на проблемите на словото и образа обаче може да се види от полемичната му статия „Към споровете за словото и образа“, поместена в „творческите дискусии“ на съветското списание „Вопросы литературы“ (1960 г., кн. 5). Няколко доклада разискваха въпросите за поетическата метафора: на акад. Т. Виану (Румъния) — за приложението на семантическите функции към анализа на понятието метафора, на проф. Г. Пелц (Полша) — за метафората в драмата, на проф. И. Славинска (Полша) — за алегорията и нейните функции в стила на романтичните направления, на проф. Ю. Кжижановски (Полша) — за анализа на образния език в съвременната поезия, на проф. Б. Хрушовски (Израел) и др.

В назованите доклади се изясняваха характерните черти и структурата на образността в системата на словесно-художественото творчество. Образният език на поезията се разкриваше като индивидуален стил на писателя, като характерна особеност на определен жанр, като литературно-естетическо направление в различни моменти от литературното развитие. Личеше стремеж да се излезе от общите формулировки за отношението между форма и съдържание, из кръга на които рядко излизат и нашите литературоведи. „Историко-литературните изследвания — каза известният полски

литературовед проф. Ю. Кжижановски, — лишени от стилистично промисляне, са едностранни, осакатени, незадоволителни.“ Изтъкна се обаче, че и стилистичните изследвания, откъснати от конкретните литературни явления, са безперспективни.

Занимаващите се с отделните стилни фигури изтъкнаха, че тези фигури могат да се сторят някому дребно стилистично явление, но понякога те са характерни за стила на цели епохи и следователно не могат да не привличат нашето внимание и да не ни налагат задълбочено отношение към тях.

Но същевременно проф. Кжижановски, който застъпваше подобни възгледи, не разкри голямото обществено значение на алегорията, с която занима конференцията. Както е известно, алегорията е била неведнъж остро оръжие на угнетените в борбата им с угнетителите: в Средновековието гражданската класа воюва с нея против феодалите и духовенството, в ново време алегорията се е използвала често в борбата срещу антинародната полицейска диктатура (сравни например стихотворенията на югославския поет Радован Зогович от епохата на диктатурата на крал Александър: „Езоповска поема за духа на един град“, „Интернирането на Черна Гора“ и др.).

Цикъл доклади обсъждаха функцията на граматическите елементи в поезията. В центъра на вниманието бе грижливо изработеният доклад „Граматиката на поезията и поезията на граматиката“ от най-меродавния представител на западния свят на конференцията проф. Р. Якобсон (САЩ), известен и у нас със своя интерес към български проблеми. Обхващайки широко научната литература — включително и на Съветския съюз и на славянските страни изобщо — и подлагайки на анализ разнообразен литературен материал, от личното творчество и фолклора, от староиндийската поезия и хусисткия хорал до Пушкин и Маяковски, Р. Якобсон поставяше въпроси на поезията в светлината на граматиката и въпроси на граматиката в светлината на поетиката. Той се стремеше да разшири границите на лингвистично-литературните изследвания, но често превръщаше анализа, който преследва системно изложени и ясни научни истини, в безкрайни и не твърде разбираеми разсъждения.

Ценни наблюдения и заключения по поставената тема съдържаха докладите „Синтактически елементи в структурата на стиха“ на проф. З. Клеменсевич (Полша), „Използуването на елипсиса на сказуемото в повествователния стил“ на проф. А. Никулеску (Румъния), „Към въпроса за синтаксиса и стила“ на д-р В. Свечковски (Полша), „Проблемата на художествения реализъм в светлината на лингвистиката“ от К. Х. ван Схонефелд (Калифорния).

Куриозно прозвуча докладът на английския професор Ф. Бърри „Влиянието на физическия глас на поета върху неговата поезия и върху нейните типически граматически форми“. В чужди нам сфери витаеше мисълта и на американския професор В. Ерлих, когато обсъждаше „Образа на поета като проблема на поетиката“. Той се интересуваше главно от взаимоотношението между „образа на автора“ в литературното произведение и концепцията (мита) за поета, характерна за дадено литературно направление или даден майстор.

Поетиката на фолклора има и своята специфика и на конференцията ѝ бе посветено специално заседание. Изнесоха доклади проф. П. Динеков (България) — върху проблеми на поетиката на съвременния фолклор, проф. Ст. Джуджев (България) — върху ритъма на българската народна музика, проф. К. Хоралек (Чехословакия) — върху сюжетосложението във фолклора, проф. Р. Аустерлиц (САЩ) — върху фолклорните жанрове (главно в поезията на гиляките), проф. Х. Пойкерт (ГДР) — върху функцията на формулата в народната песен. Проф. Динеков очерта развойните линии в поетиката на съвременния български фолклор. Той се опита да установи закономерностите в това развитие. Новата наша народна песен — песен за антифашистката борба и социалистическото строителство — направи не по-малко силно впечатление на представителите на Запада от анализа, който разкриваше старо и ново във фолклорната поезия.

тика на съвременността. Анализът на проф. Диневков бе подкрепен от проф. Л. Андрейчин (България) и проф. Р. Якобсон (САЩ).

Проф. Джуджев очерта ритмичното разнообразие в българската народна музика, като се спря и на въпроса за отношението между ритъма на мелодията и на словесния текст. Излагайки ред правдиви констатации и обяснения, проф. Джуджев се опита да обоснове и своя възглед за проникването на размери от старогръцката поезия в нашата народна ритмика. На този възглед се противопостави авторът на настоящата информация и неговото възражение срещна одобрението и на други специалисти, присъстващи на конференцията (проф. К. Хоралек и др.).

В сюжетосложението в народното поетическо творчество проф. К. Хоралек правилно търсеше закономерности и отражение на обществената действителност, отдавайки необходимото на фолклорната традиция и на миграцията на сюжетите. Но той можеше да обоснове по-пълно своите тези. Примерът, на който се спря — балканска, арумънска песен за „връщането на мъжа на сватбата на своята жена“, в която се проявява „влиянието на специфичните обществени условия“ — не беше достатъчен. Обобщението е убедително, когато се прави върху голям брой факти.

Проф. Пойкерт, изхождайки от убеждението, че народната песен несправедливо се е разглеждала досега като обект на изследване от страна на етнологите и е била недооценявана от страна на литературоведите, се стремеше да разглежда нейните особености от литературоведска гледна точка, при това като „самостоятелна форма“, която се отличава от т. нар. художествено, т. е. индивидуално поетическо творчество, но не се „изолира“ от него. Предмет на доклада бяха по-специално т. нар. „формули“ в народната песен, които индивидуалното поетическо творчество в процеса на своето развитие все повече избягва. Формулите според проф. Пойкерт са способни да изразят по-обширни ситуации на различните категории в стегната, изразителна езикова форма, която се запомня достатъчно леко и става устойчива. Те облекчават и опростяват процеса на творчеството у певеца, а също така и възприемането, изпълнението и разпространението на песните. В тях ярко се проявява „колективността“, типична за народната песен.

Може би и за мнозина участници в конференцията бе изненада, че цял цикъл доклади бяха посветени на приложението на математическите методи в поетиката. В цикъла бяха включени доклади от д-р Р. Абернати (САЩ) — „Математическата лингвистика и поетиката“, проф. Т. Себеок (САЩ) — „За сметачните машини и тяхното приложение в поетиката“, проф. Й. Фонаги (Унгария) — „Информацията на словото и звука в поезията“, проф. В. Курашкевич (Полша) — „Установяване авторството въз основа на езиковата статистика“. Електронните математически машини подпомагат литературоведа в различни посоки. Те не само броят фонетични, морфологични, лексикални и синтактични явления, не само отбелязват повтарящите се изрази и звукове, за да се установят стилните особености и константите у авторите, но разграничават поетичния език от непоетичния (д-р Абернати); правят възможен метода да се предадат в цифри различни текстове: литературни, публицистични, от обиходната реч и пр. (проф. Фонаги); езиковата статистика води до там, че се установява авторството на дадено произведение (непрочетения поради заболяване на автора доклад на проф. В. Курашкевич); машините са в състояние дори да попълнят липсващи в текста фрагменти (проф. Себеок). Очевидно машинният превод, който вече е известен у нас, не е единственото постижение в нашата област; машините навлизат като активни участници и в изследователската ни работа.

Сравнително немного място беше отделено в конференцията на общата, историческата и сравнителната поетика.

Широко обхвана тенденциите, нуждите и задачите на литературната съвременност проф. Ст. Жулкевски (Полша) в доклада си „За интеграцията на литературните изследвания“. Мъчно е да се изложи в няколко реда богатството от идеи на видния полски литературовед. В центъра на доклада му стоеше обаче мисълта за обществения характер на литературознанието. Бидейки идеологическа област, литературознанието не може да

остане чуждо на обществената действителност. Литературознанието принадлежи към т. нар. обществени науки и следователно трябва да се държи сметка за това. Обществени нужди налагат да се включи то в борбите и движението за повече хуманност, да не се изолира, а да заживее с общите проблеми на хуманността. Литературоведът трябва да знае стойността на обществените идеали, в своите анализи трябва да привлече и икономически, обществени, политически и организационни въпроси. След известно лутане литературознанието в ред страни днес се е включило в оная културна политика, която има за цел извършването на културна революция в социалистическите общества. Въпросите на поетиката и естетиката трябва да бъдат съобразени с всички тези процеси и потребности, тенденции и задачи, в най-тесна връзка с които е и литературното развитие.

Въпроси на историческата поетика разгледаха проф. Д. Лихачов (СССР) — „Литературният етикет на руското средновековие“, проф. В. Татаркевич (Полша) — „Поетиката на средновековието за формата и съдържанието на поезията“, проф. Р. Броуер (САЩ) — „Поетическата и драматическа структура в преводите на Шекспир“. За нас бе най-интересен докладът на проф. Д. Лихачов, учен, познат, добре на нашите литературоведи, засягащ в своята научна дейност въпроси, които отблизо интересуват старобългарската литература.

Навлизайки с дълбок анализ в стилистическото своеобразие на старата руска литература, видният съветски литературовед осветли едно важно за развитието на руската литература и руския литературен език явление, което той условно нарече „литературен етикет“: употребата на цяла система от формули, стилистични особености, повтарящи се ситуации и пр. в произведенията на староруската литература, избора на които определя не жанрът на произведението, а предметът, за който се говори. Средновековните писатели — изнесе проф. Лихачов — подхождат творчески към „литературния етикет“. Чрез него те се стремят да изразят своите представи за необходимото, „приличното“, естетически ценното. Ето защо литературният етикет трябва да се изучава като явление на идеологията, миросгледа, естетиката.

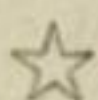
Сравнителната поетика беше застъпена с доклада на проф. Е. Георгиев (България) — „Основни въпроси на сравнителната славянска поетика“. Тъй като досега сравнителната славянска поетика все още не е поставила и разработила своите проблеми, предмет на доклада бяха онези основни въпроси, които очертават необходимостта и насоките за изследване в тая област. Според доклада сравнителната славянска поетика изисква да се изучат сравнително типовете писатели, поетическите средства и езикът на произведенията, сюжетите и образите, формата и литературните жанрове, закономерностите в развитието на отделните славянски литератури, които водят до създаването на литературни школи. Разкривайки общите закономерности, взаимодействията и постиженията на отделните славянски литератури, сравнителната славянска поетика е в състояние да обогатява — особено днес — не само литературната теория, но и практиката.

Въпросите на интерпретацията и оценката в поетиката бяха поставени в последния цикъл доклади. Значителен интерес представляше докладът на проф. Х. Маркевич (Полша) „Въпроси на ценността и оценката в литературознанието“. Според проф. Маркевич тези въпроси напоследък са били занемарени както от изследователите в областта на поетиката, така и от литературните историци, и дори от критиците. Полският литературовед се спря на някои теоретични положения, изясняващи ценността и оценката в литературознанието, и анализира отделните „сфери“ на стойността: на образността, емоционалността, познавателността, оригиналността и др. Той подчерта обаче, че литературното произведение трябва да се разглежда не като сбор от постижения на автора в една или друга област, а като цялостно постижение. Литературната критика — изтъкна по-нататък докладчикът — се интересува главно от цялостната стойност на отделните литературни произведения, а литературната история ги оценява не с оглед на конкретни техни ценностни качества, а обръща внимание на това с какво обогатяват ли-

тературата, като подпомагат нейното по-нататъшно развитие или дават тласък за появата на постижения от подобен вид с по-голяма или по-малка стойност.

Не решаваха убедително въпроси на поетиката наблюденията, експерименталните резултати и изводите на д-р А. Мол (Франция) в доклада му „Анализ на структурите на поетическия текст на разните уровни на възприятието“. Докладчикът излезе от неулучващото същината положение, че поезията е „полупроекционна система на съобщението“, с което поетът се опитва да въздействува върху ума и чувствата на онези, които ще слушат поезията, независимо от времето и пространството.

Въпреки основни мирогледни различия у участниците в конференцията в повечето заседания бе намерен общ език. Полските организатори на конференцията бяха се погрижили да изберат за нейна област една научна дисциплина, въпросите на която можеха да не пробудят остри идеологически спорове. Установяването на факти, ред определения наистина обединиха учените от различните краища на света и с различни идейно-мирогледни позиции в плодотворно сътрудничество. С това конференцията даде своя принос в мирното съществуване и съревнованието между Изтока и Запада в постигането на научната истина. Постигането на истината в науката обаче има и това значение, че със своята притегателна сила изтръгва от блатото на реакцията честните хора. Въоръжени с истината, учените от нашите социалистически страни могат да направят пробиви в лъжеистините и антиобществеността на буржоазните учени.



ПОЕТИ ОТ ЕДНО ПОКОЛЕНИЕ

ДАЛЕЧ ОТ ЗВЕЗДИТЕ

Просто не усетихме кога тревожният октомврийски дъжд неспокойно заби по поетичния прозорец на Любомир Левчев, просто не видяхме кога нежният юноша възмъжа в сериозен млад поет, който упорито търси свой стил в поезията. Първите стихове на Л. Левчев по страниците на младежкия печат бяха поръсени с много звезди, с много нежна романтика. Но той бърже стъпи на земята. Огледа се. Видя неспокойния лик на нашата съвременност, потърси нови пътеки към поетичната истина. Много скоро той се превърна в горд наш съвременник, когото възхищават величавите победи в Космоса, когото вече не увличат милите, старинни звуци на дядовата гъдулка. Той иска да живее с ритъма на едно припряно, задъхано, динамично време. Той носи нещо ново със своя стих, енергичен и експресивен, ударен и злободневен, той иска да долови сложната диаграма на психиката на съвременника, разпокъсаното, импресионистично мислене на цивилизования градски човек. Лирическият герой на поезията на Л. Левчев живее с тревожните изменения на нашата планета, с дълбоките промени, които стават в нашия обществено-икономически живот. Това обществено неспокойство е една от привлекателните черти на поезията на Левчев. За разлика от други млади поети, които се пилеят по детайлното и незначителното, Л. Левчев търси нов граждански глас в поезията, но изразен вече с по-нови езикови средства.

И новата стихосбирка на Л. Левчев е обърната изцяло към съвременността, към строителството, към живота на нашата младеж. Той написа някои интересни стихотворения за строителството. Неговите поетични хроники за нашите строителни дни не са скучновати протоколи, а стихове, отличаващи се с една свежа строителна романтика, с жизнеутвърждаващо чувство, с конструктивен патос. Л. Левчев успява поетично да приповдигне нашата трудовостроителна действител-

ност, да опоектизира трудовото ежедневие, да разчупи баналната рамка при неговото изображение. И в тая посока той успя да напише редица интересни поетични творби. В стихотворението „Кремиковско начало“ има хубава атмосфера, едно ново образно виждане:

Картината съвсем не е красива —
Едно поле.
Една кафява угар.
Над нея слънце — ниско и мъгливо.
И нищо друго.

Кой дръзна да посее вместо жито
тук
на мечтите семената?...

... Димят,
димят загадъчно браздите,
като огнище на прабългарски гадател.

Една от най-сполучливите творби на Л. Левчев, поместени в стихосбирката „Завинаги“, е „Недейте обвинява нашето слънце“. Тук младият поет проявява завидно познание при рисуване обстановката, сред която плуват „ресторантските философи“, сполучливо противопоставя трудовите хора на нашата страна, златото на работническата класа, което осъмва по скели и строежи, на неверниците и скептиците. И всичко това той извършва не декларативно, не издига голи антихудожествени тези, а си служи с убедителния език на поетичните образи. Това е едно от най-прочувствените стихотворения на Л. Левчев, в което той се домогва до нравствен патос, до една убедителна воюваща истина. Той много сполучливо разобличава всички ония, които споделят старата скептична и филистерска мъдрост, че „няма нищо ново под слънцето“. Но трактовката на смъртта не ни харесва, макар че поетът по нов начин вижда смъртта, като стар келнер. Някои детайли опошляват образа на смъртта, наложен на нашето съзнание чрез стиховете на много велики поети. Но незави-

симо от това стихотворението си остава една талантлива поетична творба, в която има атмосфера, нова образност, остра гражданска мисъл.

Л. Левчев е от ония млади поети, които се свързваха с живота на нашата младеж. Може би е рано още да му се дава прозвището „комсомолски поет“, но е факт, че той написа редица стихотворения, в които отразява новия живот на нашата младеж. Той често намира интересни сюжети, въпреки че не винаги успява успешно да ги разгърне, поетично да ги въплъти във високо талантливи стихотворения.

Стихотворението „Внезапни мисли“ е интересна творба, нелишена от правдивост, от поетическа и политическа истинност. Още първият куплет ни увлича със своята лекота, със своята занимателна фраза:

Принцесата на уличната дързост.
Момичето от мъжките квартири,
умееше да се разделя бързо
и нови небеса да си намира.

Но тук позицията на автора е твърде неясна. От една страна, той не иска да вземе позата на строг съдия, от друга страна, не иска да се нареди до ония лицемери, които нямат нищо против да бъдат насаме с „принцесата на уличната дързост“, но на обществено място гласуват за нейното изключване от редовете на Комсомола. Тая неяснота на позицията на автора хвърля и сянка на неяснота върху стихотворението. Но все пак в него има хубави места, находчиви, сполучливи характеристики, стремеж обективно да се предаде трагедията на това момиче. Стихотворението е показателно, че младият поет не изсмуква темите си от пръстите, а търси допир с живота.

Любомир Левчев живее със съвременността, вълнува се от нейните проблеми, стреми се да разбере и нейните хора. Понякога той надниква и в трагичните противоречия на някои личности, както е случаят с рано загиналия млад поет Пеню Пенев. На него Левчев е посветил едно от най-хубавите си стихотворения. Стихотворението „Песен за безсънието“ е пропито с настроение, в него отеква мъжествена скръб по загиналия поет:

В такива мигове на изпитание,
когато падат мълнии отвед,
когато цялото сърце е рана,
тежко ти,
ако си поет! . . .

Той обаче бърза в своята припряност да хвърли яснота върху всичко:

За мене вашата смърт не е загадка,
За мене вий не сте самоубийци и т. н.

Всички познавахме П. Пенев, но май много добре не го познавахме, щом неговата смърт ни изненада. И той като всеки истински творец занесе в гроба си своята човешка загадка, тайната на своята индивидуалност.

Левчев не е безкрил поет, който е лишен от романтичен полет. Обратно! Той е един от най-романтичните млади поети, с романтична страст се отличават неговите стихове за строителството, неговите балади. Една от най-хубавите балади в нашата съвременна млада поезия е тая на Л. Левчев „Романтична балада“:

И мракът стана два пъти по-черен
от черната ѝ рокля,
от чорапите
и панделката черна на косите ѝ.
Тополите като клюкарки
главите си зелени приближават.
И шепот глух ръми над парка:
Все още твърди са гърдите ѝ. . .
Все още властни са очите ѝ. . .
Все още тя е хубавица. . .

Тук има свежа образност, фантазия, красива баладичност, бликащ романтизъм. Тая романтична чистота на образите идва от едно възторжено, чисто възприемане на света. Романтичният разказ ни изглежда като някакво пролетно видение, очарователно и недействително, същевременно правдиво и убедително. Тук сполучливо е преплетен баладичният момент с реалистичния и всичко това се отличава с поетична свежест, макар че с някои свои похвати лиричната творба на Л. Левчев ни напомня на толкова песни, изпети под балкона на европейския романтизъм.

И накрая искаме да отбележим една съществена черта в творческия облик на младия поет, която го отличава от други поети. Левчев е поет, който е склонен към известен интелектуализъм. Той старателно търси афористичната интелектуална мисъл. На нас ни се нрави тая черта, която предава по-смислен и задълбочен характер на неговата поезия. Нищо, че той не винаги успява, както в „Appassionato“ важното, е че наред със своя лиризм, търси една по-голяма интелектуална вгълбеност. А това не може да не даде своите положителни резултати.

И все пак въпреки някои сполучливи творби, стихосбирката „Завинаги“ не остава много благоприятно впечатление.

Разбираме, че не всяка втора крачка на младия поет може да бъде премерена, да бъде брънка от една възходяща спирала. Възможно е в даден момент талантът да се поколебае, да изживее депресия, да по-

търси нови пътища за развитие. И това развитие не винаги трябва да бъде идеално права линия. Но тревогата ни идва не от това, че втората книга може да се окаже по-слаба от първата. Възможно е първата книга да съдържа повече поетическа свежест. Това е напълно естествено. Друго ни тревожи — че в младия, красив поетичен глас на Любомир Левчев стремително започват да нахлуват фалшиви тонове, декламационни интонации. Оригиналеността и позата все повече започват да съжителствуват в неговата поезия. Все повече те подяждат искреността на поетичните му изживявания.

★

Преди няколко години ние повече вярвахме на Любомир Левчев, че звездите са негови, че една „кама кастилска“ ще напори за последния бой. В такива строфи имаше една хубава поза, един дързък юношески поглед, един стремеж да се обхване голямото. И тогава когато усещахме нагласата, бивахме подкупвани от младежката разпаленост, от комсомолската чистота, от редките пориви на младостта. И все пак не беше малка декларацията да кажеш: „звездите са мои“. Ние я прочитавме, леко се усмихвахме и минавахме нататък. Добре! Нека звездите са твои, щом ги изисква неудържимата младост. Но можеш ли да понесеш тежестта на тая декларация? Можеш ли винаги да бъдеш звезден поет, можеш ли винаги да държиш възторга си на такава висота, от която хората да се вдъхновяват?

Ще ни бъде тежко, ако той чист, възторжен лирик в следващите крачки измени на себе си.

А с какво младият поет е сгрешил, че да бъдем така подозрителни? На пръв поглед няма нищо, нищо особено не се е случило, няма печален инцидент, който да предизвика тревога. Младият поет пише идейно заострени стихотворения, стреми се да свърже своите поетични преживявания с живота, прелива свежа кръв в старите поетични лозунги, търси нова, оригинална образност, проявява актуална гражданска отзивчивост. И все пак нещо не е в ред, нещо дълбоко ни смущава, неусетно в нас нараства някаква тревога за съдбата на този млад поет.

Преди години ние четяхме от други поети повече непохватни, чепати стихове, те не се отличаваха с такава култура на поетичното мислене, с такава острота на политическото възприятие, както последните стихове на Л. Левчев и все пак в тях имаше по-голяма искреност, по-голяма естественост, по-малък стремеж към маниерност. Ще кажете сега времената са други! Време е в поезията да се намерят други средства за словесно изразяване,

да се намери една по-раздвижена поетична форма. Но не всичко е чисто в тоя законен глас на времето за нови поетични форми. Тук се долавя и далечното ехо на умерени култури и необуздания авторски стремеж за „налагане“ с цената на всичко, даже на чисто външни средства.

Любомир Левчев е един от талантливите нетърпеливци в средата на нашата млада поезия. Той иска бърза и шумна поетична изява и на тая плоскост често е склонен към оригиналничене и маниерничене с фразата. И това е още по-опасно, че не става на фона на унила формалистична-стилистична игра, а на фона на една богата идейно-политическа проблематика. Понякога младият поет подчинява искреността, жертвува я за своя замисъл, готов е да смачка естествеността, простотата на поетичните изживявания, само да постигне някой замайващ, изненадващ образ, някоя обръщаща с главата надолу нещата поетическа декларация. И подобни стихове на пръв поглед ти изглеждат дръзки, а ще видиш, че това е една твърде пресметната дързост в рамките на едно фалшиво чувство, дързост, за която нищо не се заплаща. Странна дързост! На такива стихове им липсва едно основно нещо, въпреки всичките техни мними достоинства — правдивост. Левчев понякога така затяга нещата в желаната посока, че се получава едно изкривяване.

Още когато разгръщаме новата му стихосбирка „Завинаги“, още при прочитането на първото стихотворение, ни парва някакво дълбоко недоверие, отблъсква ни някаква нараснала поза, някакво неконтролирано поетично самомнение:

Мен не ще ме вземат на ракетата! . . .

. . . Безпогрешен електронен лекар
ще се взре в мен.

Ще ме преслуша.

И ще блесне:

„Не!“

Зная —

неритмично е сърцето ми,
брулено от земна скръб
и обич.

Толкова цигари съм изпушил,
че на pewno
станали са черни
тези мои бели дробове. . .

И напразно ще се защитавам.

И напразно ще се оправдавам —
че сърцето

бърка от възбуждане,

че ще има нужда и от мене.

че звездите мои си остават. . . и т. н.
и т. н.

Но какво мисли Любомир Левчев? Защо смята, че зад хубавите думи читателите няма да видят позата? Нима се надява, че всичко това ще се вземе за чиста монета?

Дълго време преди откриване на ракетата, преди спускането на съветския спътник, надали е имало човек, който да не е мислил, да не се е вълнувал от величието на творческата мисъл, завладяваща космичното пространство. Всеки знае, че в това предприятие — да се лети с ракета — ще има страх. И все пак сигурно ще се намерят хора, които да преодолеят тоя съвсем човешки страх от неизвестността на мировото пространство.

Но нашият млад поет, без да му трепне мускул на лицето, без да изпита най-малка боязън в сърцето — така изведнъж се решава бърже да лети на ракета, взема една прекалено героична поза, една непоколебима стойка, която буди подозрение. Тоя героизъм е изразен по твърде лекомислен начин, момчешки необмислено и, без да подозира носителят му, на места буди комично впечатление със своята евтина претенциозност и помпозност. Тук не само е отпаднал естественият елемент на страха, а въодушевлението е превърнато в балон. Останало е да стърчи само едно голо пъчене.

О, Земя!

Завинаги при тебе

аз оставам като канарите,

като преспите от зърнесто сребро,

като водопадите

като чинарите

като вятъра, дъхтящ на колендро. . .

Искрено да си признаем, до стихотворението на Левчев „Осведомителен бюлетин“, излязло на страниците на в. „Литературен фронт“, не бяхме разтревожени за съдбата на тоя млад поет. Винаги сме гледали на него като на един културен, склонен към оригинални виждания автор, упорито търсещ свой стил в поезията. Вярно е, че понякога в своите търсения той прекалява, не винаги успява да осмисли своите поетични „находки“, своите сполучливи лирични хрумвания, своите поетични „открития“. Но това стихотворение на Левчев ни изненада, чак сега почувствувахме докъде могат да доведат поетическите волности, избликът на самоцелни поетични дързости у един млад поет, когато престане, както се казва, да „свещенодействува“ с изкуството.

Стихотворението е една неправдоподобна история, която не може да убеди и най-лековерните. Малко вероятно ни се вижда нашата младеж, за която имаме най-добро мнение, да бъде така своеобразно „политизирана“, както в стихотворението на Левчев. Едва ли младежът ще изпусне от

погледа си живота, хубавото момиче, за да гони апаратчето с новините, които може да узнае винаги. Истината е обратна на това, което ни е разказал поетът, по е правдоподобно другото да се случи в живота — заплененият младеж да не чуе за парещите новини и за тоя си лирически захлас да стане обект на леко осмиване. Но в тоя си вид стихотворението е неубедително. Малко странен ни се струва тоя младеж, който уж е носител на такава модерна психика, на такава политическа „заостреност“, а вижда в едно обикновено момиче с конска опашка черти на гравюра на средновековен художник — чудновата смесица между ново и старо, която най-малкото говори за духовно безстилие. Тук има нетърпими маниерни изрази, като „гласове на момичета яздекавятъра“. Без да е подготвил такива големи обобщения, без чувство на мярка, без всякакъв поетичен такт, младият автор високо заявява на всеослушание:

О, човечество!

Колко приличаш ти

на момичето

и на мене!

Колко често от ласки и нежност

отричаш се,

за да бъде човешката обич спасена.

Стихотворението не дава повод за такива гръмки тиради, интересно как е достигнал младият поет до тях?

Далеч сме от мисълта да твърдим, че Левчев, който е написал толкова смислени стихове в миналото, е станал някакъв съзнателен принизител на човешките чувства. Той е стигнал до такова модернистично „тълкуване“ на чувствата само от желание на всяка цена да каже нещо „ново“, „оригинално“, да изненада със своя необикновен замисъл. До там може да доведе необмислената дързост, когато я оставиш да тече не по каналите на сърцето, а по улеите на някакво неправдоподобно съчинителство.

По тоя път се стига до хубави лъжи, но все пак лъжи. Дързостта престава да бъде духовна категория, когато стане самоцелна, обект на любуване. Тя може да доведе до евтино поетично предизвикателство, до кресливо поетично самомнение. От такъв фалшив патос са заразени редица творби на тоя млад поет, представени в последната му книга. А това е една сериозна опасност по пътя на неговото поетично развитие.

Вижте само какво младежко „перчене“ има и в стихотворението „Моето желязно легло“, само с какви помпозни, надути фрази се сбълскваме (О, вдъхновителю — утрешен, делничен ден!) (А поетите от край време не са много обичали ежедне-

вието, катадневността, особено романтиците). Тук има фрази, които ни пренасят направо на сцената, а не в живота, които са нетърпими със своята театрална маниерност. Как няма да се смутиш от такива страшни заклинания:

Моят живот не наричайте смешно безумие.
Няма да видите клюмнало мойто чело!
А ако аз не изпълня най-дръзките думи,
бездна да стане
желязното мое легло!

В това пропито от фалшив патос стихотворение, можем да намерим и хубави места, щастливи попадения, интересни хрумвания, едно бодро чувство. Някои строфи направо отнасят към жаровските години в съветската поезия:

„Аз съм на слънцето двойник
и пролет ви нося!
Моя е новата песен
и новата мисъл!“

Но все пак общо взето е пропито от един отблъскващ театрален тон.

Младият поет трябва много добре да съзнае, че стихотворения като „Епиталямий“ са направо вредни творби по пътя на неговото творческо развитие, че те са пропити с кух и условен възторг, с позьорство и нескромност. Какъв смисъл има да бъде намесвана вселената в чисто човешки, обикновени работи, в такъв планетарен мащаб да се разглеждат прости неща. Всичко тук е така раздуто, така неестествено, гръмко, че се чудиш как е могло да излезе от перото на автора. Какво е това кокетирание с големи имена? Един път „Аз и Байрон“, друг път „Аз и Ма-

гелан“, много стана — това е повече от младежка дързост!

Кой е дал право на една група млади поети, между които най-често Левчев и Башев, така често да апелират към човечеството. А те не могат ли да си помислят за момент, че човечеството може да не подозира тяхното съществуване, може да не дочуе техния зов? Заслужава да се замислят и за това, позволено ли е на млади поети да се държат на „ти“ с българския народ. Те трябва да знаят, че тоя „неук“ народ малко хора е признал за първенци на националната си литература, въпреки всички шумни изяви и манифести за привързаност от край време от страна на поетите.

Любомир Левчев има за какво да бъде хвален. Знам, че други другари ще изтъкнат хубавите черти на неговата поезия по-подробно. Заслужено преди години критиката го прие с ласка. Но за някои неща не трябва да си затваряме очите. Ако в тая възторжена младежка душа не се зароди едно брутално отношение към времето, една житейска пресметливост и поетична хитрост, можем да очакваме от него много още хубави стихотворения. Но нека той със своята поетична целомъдреност не прекалява, не прави от нея поза, тайно не ѝ се любува, не кокетничи със своя законен младежки възторг.

Любомир Левчев на всяка цена иска да ни убеди, че звездите са негови, че е най-неспокойният гражданин, най-развълнуваният съвременник. Това е негово желание и ние ще уважим това му желание. Но неговият космичен полет в стратосферата не му дава право да не доразбира някои земни работи.

2. „МАЛКО РОМ, МАЛКО ХЕГЕЛ, МАЛКО ИВ МОНТАН“

Владимир Башев кръсти първата си стихосбирка „Тревожни антени“. Все пак в тая малка книжка, с корица, замрежена от жици, се съдържа някаква тревога. Това е тревогата на младия човек в съприкосновението му с околната действителност, неспокойството на младостта, на любовта, на пробуждащата се човешка мисъл. В тая първа стихосбирка имаше нещо много изповедно, чертаеше се поетично кредо за света, говореше се за прости човешки неща. Разбира се, не всичко в нея беше редно, имаше поетично кокетство, фраза, превзети чувства, но във всичко това се чувствуваше младост, биенето на криле — неща, които всичко прощаваха, омилюваха и най-строгите съдници.

От тогава очаквахме все повече тревожни песни от тоя поет, с всеки изминат ден поезията му трябваше да се превръща

във все по-тревожна антена. Декларациите му за тревожност ни се нравеха, въпросите, които бяха в центъра на неговите поетични преживявания, ни интересуваха, това бяха най-жизнените въпроси на човека. И в последната си стихосбирка „Преодоляване на гравитацията“ Владимир Башев не е изгубил драгоценното чувство за съвременност, иска на всяка цена да върви в крак с времето. Той иска да намери пътя на своето поколение:

Обвиняват ни, че сме нетърпеливи!
А ние израснахме в скута на улицата
при нейните гладни хора
и гладни кучета
и невръстни тръгнахме
да браним революцията
с остри детски юмручета.
Беше странно и весело,
преди да можеш да пишеш —

да рисуваш плакати хубави;
преди да ходиш на училище —
да дишаш
ентузиазма
на пълните клубове;
преди да си влизал
в затворите —
престъпници да конвоираш;
преди да познаваш
душите на хората —
да тичаш и агитираш;
и без да разбираш от математика —
да строиш
по чертеж и план,
и без да знаеш какво е романтика —
да се люшкаташ пиян
от великата радост,
че в грохота
на това време сурово
ти принуди епохата
да се вслуша в твоето слово!

Този
път не е посипан с рози!
Този път
не е настлан с конфети!
Той върви през омрази и злобища,
но затова пък свършва
не в градските гробища,
а на други планети.
И когато нетърпеливите
стигнат звездите,
закъснялите ще се будят,
изумени ще си трият очите
и ще се чудят
как едно поколение
трансформира своето нетърпение
в ярост и обич,
в стомана и песен,
в гориво за нова авиация
и преодоля
не само земното мракобесие,
но и земната гравитация!

Да се абстрахираме от фразистия стил,
от многословието, от опоектизирания ра-
ционализъм и вътрешна сухота на стихо-
творението, от версификаторската лекота,
с която е написано на места. Нас повече
то ни интересува като програмно стихотво-
рение, като стихотворение, което се мъчи
да начертае духовната биография на
поколението. Нека погледнем на него само
от тая страна. В стиховете на Башев и
Левчев можеш да откриеш много от
психическия строеж на съвременния чо-
век, по-точно на съвременната младеж.

Това е поколение с малко по-особен
психически склад, то сформира основните
си житейски впечатления в условията на
нашата нова социалистическа действи-
телност.

Това поколение не познава черните
хартии по прозорците, не е стояло сгу-
шено над нелегалните радиостанции, не е

ловило в етера далечния глас на тайния
предавател, не се е опивало от военните
комюникета, не е треперело за съдбата на
своите близки. Какво знае то за по-ста-
рото поколение, горящо живо в живото
антифашистко движение, което не гледа
на картата на Европа с любопитни детски
очи, а гори в огъня на борбата? За раз-
лика от „убийственото поколение“, това
поколение ние сме свикнали да го нари-
чаме било сериозно, било иронично „щаст-
ливо поколение“.

Но най-добрите от младите поети имат
съзнание за своето историческо „готован-
ство“. Те знаят много добре, че са дълж-
ници на историята, че нейният безпощаден
валяк е минал покрай тях, че те не са
станали горивен материал на историческия
процес. Хубаво е, че в техните стихове
долавяме понякога гласовете на незабра-
вимите мъртви, че често пъти дават знак
на искрена и дълбока почит, макар че
понякога има и стихове на външна при-
знателност, на твърде пазърски заклана-
ния пред мъртвите. И все пак героичното
минало не е основния мотив на тяхното
поетично творчество, но доколкото се
мярка в техните стихове, то е показател
за нравствено съзнание, за гражданска
чувствителност.

Редица от тях и то най-добрите влязоха
без гражданска биография в нашата пое-
зия и това много добре се чувства. Раз-
бира се, затова те не могат да бъдат ви-
нени. Но тук могат да бъдат направени
някои любопитни паралели с по-старото
поколение поети, което влезе с по-голям
житейски и революционен стаж в пое-
зията, което познава суровия патос на
борбата, минало е през школата на РМС
и партията.

Когато Г. Джагаров например говори
„Революцио!“, това звучи често претен-
циозно и все пак зад тая дума намира едно
искрено чувство, една страстна любов.
Но не такава впечатление получаваме
винаги от стиховете на по-младите поети.
В техни уста подобни думи звучат наиз-
устено, купешки, звучат твърде кухо, ли-
шени от партийна страст. При тях на личи
страстно изстраждане на идеите, а по-
скоро възприемането им по външен път.
Често пъти техните екскурзии в областта
на големите обществени вълнения са
твърде дилетантски и те често вземат
ролята на лекомислени доброволци при
всяко по-голямо обществено събитие.

С тоя недостиг на изстрадани идеи се
сблъскваме на всяка крачка в тяхното
творчество. Затова често пъти техните
терзания са твърде външни и не издават
някакво по-дълбоко вълнение. В това
отношение е твърде показателен случаят
с Владимир Башев, в чиято поезия обще-
ствените въпроси, въпреки че са поста-

вени с острота, обикновено не достигат до по-съкровените вълнения на читателя.

В стихотворения като „Осма симфония“, „Размишления пред едно гробище“, „Стихотворение за живите“ се говори за важни, велики, даже страшни неща, но никоя от тях изрядно построени, гладки строфи не стряска, не буди тъжни спомени, героични настроения. Въпреки целия си външен драматизъм, Владимир Башев не успява да получи минимален емоционален ефект. Затова тук има много ударения, много въпроси, много „О“ (Човечество! Кажи ми как можа? Кажи ми как позволи? Защо допусна?), а не се получава емоционален отговор от страна на читателя. Думи, думи, думи, би казал принц Хамлет — нищо повече. Всички тия стихотворения, на пръв поглед написани на много важни теми, са твърде безлични, безцветни, защото не са съгряти от някаква определена идейна страст. Тоя „идеен дилетантизъм“ тегне над някои млади поети, прави твърде външен подхода към такава първостепенно важна от идейно гледище тематика. Хубаво, че един поет като Владимир Башев прояви продукивност в областта на „публицистичната поезия“ (да си послужим с един стар термин) и то в един момент, когато тоя сектор от нашата млада поезия беше твърде занемарен, когато много поети, по най-старомоден начин, въздишаха по месеца и звездите и по очите на любимата. Макар че можеше и досега да си пише интимни стихове (както даде в миналото сполучливи цикли любовна поезия), той смело се гмурка в една много по-сериозна обществена проблематика. В тоя смисъл работата му в един наш ежедневник го свързва по-тясно със задачите на живота, повече „приземи“ неговите поетични настроения, даде им една по-ударна обществена сила. Вместо да се приюти спокойно в тългите на нашите солидни, малко занемични литературни издания, той пожела неговите стихове да се явят в първите страници на ежедневниците, там където напират тревожните новини за Унгария и Суец, за Ирак и Конго, където се поставят въпросите на нашето ускорено икономическо развитие.

Но Башев не усети, че изведнъж бе поставен на едно такова важно място, което изисква много от един поет. Не че лютата течност на актуалната политика разяде тоя нежен поетичен организъм. Не! Той не можа да понесе изискванията на злободневната поезия; тия нетърпеливи, напирани изисквания малко пораздърпаха неговия стих, пораздърпаха неговата поетична дреха. Владимир Башев от определен „качественик“ в средата на нашата млада поезия, започна да се превръща в производител. Той не винаги има подготвка да понесе тежестта на връхле-

тялото го събитие, да реагира и с политически нерв и с енергичен език, с оригинална, жива форма на събитията. Тогава масово нахлу в неговата поезия елементът на фалшив драматизъм.

Само големи дарования могат да издържат докрай на гражданската поезия. Дарования, за които политическата действителност е страст, вдъхновение, съдба. А при по-скромни дарования се получава претенциозен шум, политически подскоци, без едно дълбоко гражданско и идейно вдъхновение.

Стихотворенията на Смирненски, хумористичните и нехумористичните, са една поетична енциклопедия на политическия живот след Първата световна война. Там живеят продажни социалистически лидери, фалирали генерали и банкрутирали политици, там живеят многобройните рицари на реакцията, обрисувани от ръката на големия пролетарски художник. Там всяко политическо лице и събитие е живо обрисувано, независимо дали е първостепенно или второстепенно, важното е да е почувствувано. Смирненски дава великолепни политически портрети на дипломати, министри, политически дейци от буржоазния лагер, а топлината отзивчивост на своето голямо сърце раздава на героите на пролетариата, на незабравимите Р. Люксембург и К. Либкнехт.

А някои съвременни поети, между които е най-често и Вл. Башев, твърде външно подхождат към богатата тематика на политическата действителност. Те смятат, че е съвсем достатъчно да се споменат Фидел Кастро и неговите бойни другари, за да имаме революционно „заострено“ и „актуално“ стихотворение. Героите на нашата политическа съвременност фигурират в техните произведения не като художествени образи, изстрадани индивидуално, а като имена.

Много хубаво, че поети като Владимир Башев са жадни за съвременността, търсят съвременното звучение на поезията, чувствителни са към революционната романтика по света. Лошото е, че те са лишени от идейно-страстен поглед към действителността, от по-дълбоки размишления върху нея.

Външният театрален драматизъм пречи на Вл. Башев да има по-непосредствено отношение към живота. От стихотворения цикъл „Шест стихотворения по поръчка на моята любима“ е можело да стане нещо тревожно и правдиво, обогатено с барутен дим и с вълнение, отразяващо ония тревожни дни, но младият, поет се изгубва в кухи фрази, заклинания, театрални жестове, обещания за бъдещо изпитание и т. н. и т. н.

Той сякаш не пише интимни писма до

любимата, а послание до човечеството. Не го задоволява камерна аудитория, симпатичното лице на любимата. Той иска поезията му да заседава, да се простира върху целия земен шир. О, Човечество, измъчиха те тия млади поети със своите послания! Ето как превзето започва тоя лиричен откъс:

Ти ме питаш какво е Н-ски район,
какво е Н-ска застава.
Мила моя.
Над мен и над теб
стои един войнишки закон,
който не разрешава.
И недей, не ме питай,
защото аз
трудно крия от тебе, знаеш. . .
Вземи глобуса в някой свободен час
и се опитай да разгадаеш.
Сушата и водата са едри петна,
реките и пътищата са плетеници,
кръгчетата са градове и села
с два милиарда войници. . .
Два милиарда,
защото дали глобусът ще е весел плод,
или мъртва планета
не е грижа само на моя взвод,
а на всички нас.

И ако търсим някои постижения във втората книга на Башев, те не са — колкото изненадващо да е това — в овладяването на обществената тематика, а главно в сферата на едно по-интимно, непосредствено изживяване на нашата съвременност, в стихове като „Писмо“. Макар че и в тях има нещо хитроумно, някои поетични „хватки“, все пак те блестят с известна находчивост и поетическа изобретателност:

И аз не те чувах добре,
моя нежна и малка.
Разнебитената слушалка
бе побрала море
от сърдити вълни
и загрижени ветрове,
търсящи на всички страни
своите брегове.

Вместо теб —
някакъв мъж
ми съобщи деловито
колко предвиждали ръж
и колко жито.

Аз го помолих да спре,
той замря
 недочул, и
тихо свърши: добре,
ще поговорим през юли...
В този миг
се намеси Бургас,
питаеше за цимента,

викна, че заради нас
ще пропуснат момента.
Пловдив поиска автокари,
Търново — железата,
някакви градинари
ми се скараха
за цветята. . .

Въпреки принизената музикалност на това стихотворение, въпреки пълзящия прозаизъм, в него има нещо съвременно интересно, остроумно. Една от бедите на Владимир Башев е тая, че той на всяка цена иска да бъде поет-гражданин, без да има идейно-политическа подготовка за това. Неговата тематика може да ни измами, но дилетантизмът му не може да се прикрие. Исква да възпява героичния живот на работническата класа, а колко много му липсват конкретни впечатления! Това става съвсем ясно от стихотворението „Работникът“. Такова бедно, схематично, убого изображение не заслужава героят на нашата съвременност.

Той винаги минава пръв. . .

Остава ехото на неговите стъпки,
които като тръпки
пробягват по града и той се буди.

Трамваи пълни с блясък и със звън
поемат като луди.

Зад осветените пердета
допиват своя чай
и стават.
Мъжете
стигат първия трамвай
и заминават.

Погледът на младия поет улавя най-външното във всекидневието, тук няма даже интересни детайли. Той не успява да постигне поетична значимост.

Не е така когато Башев изобразява своя позната, емоционално близка среда. Тогава той намира тона, приласкаващата интимност, както е в стихотворението „При стария райком.“ В това стихотворение понятието „Другарят комитет“ чувствуваме като нещо живо. Така е, защото тук поетът сигурно е оставил част от своята младост, възторга на своите нощи. Но стихотворения като „При стария райком“, „Кестен на тротоара“, са твърде инцидентно явление в стихосбирката на Вл. Башев. Повечето от поместените стихотворения страдат от вътрешна сухота, гол рационализъм, непочувствуванa идейност, поетична фразеология, амузикалност и една съвсем външна развълнуваност.

Има поети, които са откровени в своя рационалистичен недъг, веднага им личи

недостигът на чувства, липсата на тънък емоционален живот. Обикновено такива поети теоретизират върху своята слабост, обичат да мъдруват върху „рационалното“ и „емоционално“ начало на поезията. Но Владимир Башев за разлика от тях прикрива като срамен недостатък своята емоционална бедност, своята слаба способност към истински поетически възторг и убедителен патос. Той не смее да покаже емоционалната си сухота, сръчно иска да я прикрие с разни псевдолирични „синтетични“ емоции. Самото заглавие на новата му стихосбирка („Преодоляване на гравитацията“) го издава още в началото. Това не е заглавие на поетична книга. То звучи като техническо ръководство по поправяне на електрическите бушони. Книга с такова заглавие методистите от библиотеките преспокойно биха отпразвили в раздел „техника“. От това заглавие вее рационална скука и отекченост. Но да не ставаме дребнави. Не това е най-важното.

Вярно е, че един поет може са се изчерпи емоционално, не винаги могат да преливат топли вълни към неговото сърце. Ще има периоди на подем и упадък, на емоция и рутинерство.

Но Башев прибързано се обяви за „тревожна антена“ и не знаем какво още. А все по-ясно виждаме в наши дни, че тая „антена“ не е твърде тревожна. Тя започва механично, отекчено да работи. У Владимир Башев все повече се наслояват черти на поетично спокойствие, той все повече се превръща в един самодоволен съвременник, все повече се подрязват младежките криле на неговата поезия. Той не изживява вътрешни съмнения, не познава никакви нравствени сътресения и конфликти.

Един образ се е натрапил в нашето съзнание още от първата му стихосбирка. Става дума за хубавото стихотворение „Чаша Ром“. Понеже нашата литература познава стихове, които са се превръщали в нежелателни бумеранги срещу техните създатели, загрижени сме за съдбата на този млад поет. Да не би вътрешното му успокоение (което никак не хармонира на външното му безпокойство) да доведе самия наш поет до положението на лирически герой на „Чаша ром“. А това стихотворение е страшно. Там има атмосфера, която е гибелна за интелектуалеца, от него вее тих ужас, примирение на интелекта, снобизъм, безстилие при възприемане на културата, духовна еснафщина, която погубва всякаква красота. Да си припомним това стихотворение:

Смуцава ме спокойният ти дом,
смуцава ме спокойния ти глас
и тази вечна малка чаша ром
на масичката ти. . .
О, аз
не съм сектант
и мил ми е уюта
на тая стая с мълчалива мебел,
с последния портрет на Ив Монтан
и немското издание на Хегел,
и тази неизменна чаша ром, но
тук трябва да седя,
стаил гласа,
тук трябва да следя
и слушам скромно
лениви мисли, празни словеса
и сам да притъпявам острието
на мисълта, на нервите, на нрава
в креслата на килимите, което
ако не ме убива, ме отравя.

ЗДРАВКО ПЕТРОВ



РОМАНЪТ НА ЯВОРОВ

Надали има в българската литература друг писател, около живота и творчеството на когото да са избухвали толкова непримирими спорове, като Яворов. Още щом се спомене името му, пламват полемки, кръстосват се схващания, трудно се намира общ език и много по-трудно — обща оценка. Не че някой днес оспорва гражданското и творческото му дело по съвкупност — поетът и революционерът са останали завинаги в сърцето и паметта на народа. Но няма друг голям наш творец така противоречив и така сложен за обяснение. Пък и жизненият му път е тъй изпъстрен със завои и лутаници, пресича се с толкова много съдби; творчеството му обърква и разстройва и най-съвършените схеми и изкуствени построения. . . То се изплъзва всеки път, щом някой се опита да му надене някаква прилична литературна униформа. То не се побира в нея, разкъсва я по всички шевове и продължава да съществува извън нея и да създава безкрайни затруднения на литературните историци и теоретици.

Това е така, струва ми се, защото всеки път се мъчим да видим поета и човека не такъв, какъвто си е той, а какъвто ни се иска да бъде. Всеки от нас познава тъй лично Яворов, че си е създал своя представа за него. И естествено е, че тя много рядко ще съвпадне напълно с онова, което постоянно четем и слушаме за поета. Ние сме нетърпеливи и изискваме строго всички да виждат у Яворов точно онова, което виждаме ние самите. Не се ли получи подобно покритие, ние се сърдим и сме готови да воюваме за своя Яворов. . .

Напълно естествено е при това положение, че една книга за П. К. Яворов ще възбуди големи спорове. Още повече пък книга, като тая на М. Кремен, която навлиза в една деликатна област, дето се преплитат толкова много виждания и интереси. Колко трудно е да се заеме обективна и правилна позиция, колко мъчно е да проявиш елементарна търпимост (не безкритичност, обаче) към чуждата интерпретация, колко е примамливо изкушението да изпаднеш в положението на човек, който непременно иска от изследвачите само онова, което сам смята за най-правилно. . . Сега споровете около тая книга отшумяха и като заглъхна шумотевицата, мисля, може вече спокойно, без предубеждения и критично да се отнесем към книгата на М. Кремен, да видим и преценим трезво както положителните, така и отрицателните ѝ страни.

„Романът на Яворов“ . . .

Зад това примамливо заглавие се крие една интересна и съдържателна книга, в която авторът разкрива живо, увлекателно и картинно личната трагедия на Яворов — чистата му обич към Мина и гибелната му връзка с Лора. В центъра на книгата е другият Яворов — не народникът и социалистът, македонският революционер и харамия, не авторът на „Градушка“ и „Арменци“, а оня Яворов, който липсва в учебниците и христоматиите, подценяван от литературните историци, но който също е останал в сърцето на народа, защото е намерил път към него с личните си крушения и страдания и с искрените си и трогателни песни на обич и мъка.

В българската литература Яворов е поет с два образа — твърде различни по някои особености, но и сходни в общите си белези. Стоим сега пред тия два портрета на поета, съпоставяме ги един с друг, сравняваме ги и търсим да открием общото и различното, мъчим се да си обясним причините за настъпилата промяна. От единия портрет ни гледа светлият лъчезарен поглед на един възторжен младеж, влюбен в света, в пролетта, в радостното дишане на живота. Очите му горят от искряща обич към родината и нейните поробени краища, а ръцете му стискат стара социалистическа книга. От другия портрет ни срещат две погаснали, страдалчески очи, едно набраздено от бръчки лице, върху което са изписани следите на дълбоки преживявания и разочарования. Той е заменил телеграфопощенската куртка с модерен редингот и висока бяла колосана яка и се разхожда замислено в своя собствен кабинет в Народния театър. Покрити са с прах комитските дрехи, с които той броди из поробена Македония, увиснал е на стената — потънал в ръжда — големият му револвер. Погледът е помръкнал, очите са станали по-тъмни и по-дълбоки. Сега той няма други вълнения и грижи, освен грижите и вълненията на поета. Преживял тежко жестокия погром на Илинденското въстание, видял мечтите си в развалини, той изпада в дълбока идейна криза, която се проявява и в поезията му. Мрачни, тежки настроения заменят майската ведрина на ранните му творби, светлият възторг на „Калиопа“ погасва сред тревожни търсения и въпроси, сред песимизъм, безспокойства, неясни стремления и призови, които сти-

гат до бълнуване, до кошмарен сън, до копнеж за смърт.

Какво е станало с поета?

Станало е нещо голямо и съдбовно, нещо решително се е изменило в живота и в поезията му. Разбира се, внимателната съпоставка ще открие, че нейде дълбоко в големите му очи грее нещо от предишния пламък, който ни пронизва и обгаря, кара ни да тръпнем от тиха радост и почесто — от остра и пареща болка. Това е пламъкът на неговата поезия, която заизва своята искреност и топлота, своята сърдечност и човечност. Но тя също претърпява чувствителни промени, макар че някои днес с присъщия си идейно-терминологичен далтонизъм не могат да ги видят, стремят се да изгладят сложния и противоречив път на поета от ранните му младежки стихове, изпълнени със слънчев оптимизъм, до по-късната му дълбоко песимистична и трагедийна лирика.

Испаднал в душевна депресия, Яворов става плячка на модните символистични веяния, които го отклониха от реализма и земята, без да го изведат до някакъв значителен резултат. Преди поетът пишеше за мъките на другите, сега той се затваря в себе си, насочва се почти изключително към собствените си страдания и неволи. Но техният кръговрат е винаги ограничен, дори когато става дума за такава чувствителна и кипяща натура с такава богата и многолика душевност, като Яворовата. Кога да е, соковете на вдъхновението ще пресекнат, щом корените на дароването са изтръгнати от земята и действителността. И тук причината не може да бъде една жена, още по-малко пък оная, която се е мъчила да му създаде всички условия за работа. Иначе как ще си обясним замлъкването на Лилиев примерно, или на други поети? Не, истинската причина е в опустошителното влияние на символизма, в дълбоката идейна криза, която прекъсна източниците на вдъхновение на поета. Почувствувал вътрешно изчерпване, Яворов престава да пише, обглежда творческия си път и прави усилия — с драмите си — да се върне към реалистично творчество. Насища пиесите си със значимо обществено съдържание и ги пронизва с един остро изобличителен тон, крои планове да създаде драма, от която „и духът на Маркса да остане доволен“. Личното нещастие на поета обаче прекъсва творческите му намерения.

Как се е случило нещастieto в трагичната нощ срещу 30. XI. 1913 г.? — Този въпрос, раздухван от любителите на скандалните и сензационни истории е намирал често различен отговор, зад който понякога са прозирали пристрастието, несправедливостта и обидата към поета. В новата си книга Михаил Кремен се залавя

да разплете възела на противоречивите факти и ни приближи към истината за последните дни на един от най-големите наши поети, да я утвърди в съзнанието на новите поколения. Но преди да направи това, биографът е принуден да се върне малко назад — към 1906 г., отдето започва истинският „роман на Яворов“. Това е времето, когато в къщата на своя другар Петко Ю. Тодоров поетът среща „две хубави очи“, очите на едно дете — 16-годишната Мина Тодорова, на която по-късно ще посвети най-хубавите си песни и ще обрече сърцето си. Същата година на една екскурзия до Драгалевския манастир става и първата случайна среща на Яворов с Лора, нещо трепва в гърдите на поета — един стон, един зов, който скоро замира, но сърцето е като простреляна птица и след много години раната отново ще се отвори и този път няма да се мине без тежки последици.

По документи, писма, спомени и по стиховете на поета Михаил Кремен е проучил извънредно детайлно всичките перипетии на голямата и всеотдайна любов на Яворов към Мина. И е успял да я възсздаде силно, правдоподобно и изразително — с нейните неизбежни зигзази, с мъките и сладостите, с непрестанния копнеж на двамата един към друг, с преградите, изправяни помежду им. Главата „Две хубави очи“ е може би най-хубавата в книгата. Тя звучи в пълна хармония с малката песен на Яворов под същото заглавие. Използвайки личните си впечатления, Кремен е успял да създаде твърде зримо цялата обстановка у П. Ю. Тодорови, дето се срещат за пръв път Мина и Яворов. Той ни пренася напълно в тогавашната атмосфера, приближава ни към героите, прави ни непосредствени наблюдения на онова, което става. Сякаш чуваме гърления глас на Пенчо Славейков, сякаш стискаме сухата немощна ръка на П. Ю. Тодоров, сякаш виждаме строгото и неподвижно лице на д-р Кръстев, пред очите ни е сведеният поглед на Мина и ние се заслушваме в тихия шепот на Яворов, който разговаря сърдечно и съсредоточено с нея, забравил всичко и всички, развълнуван и завладян от новото чувство.

Белетристът и мемоаристът са си подали ръка и споменът е наситен богато с живописни подробности, които го уплътняват художествено и го превръщат в увлекателен разказ. Собствено, такава е цялата книга на Кремен — в нея мемоарът, изследването, белетристиката и измислицата са така тясно сплетени, че не можеш да различиш до къде свършва едното и от къде почва другото. Но така е може би най-добре. Докосвайки се до няколко жанра, но без да остане задълго в нито

един от тях, Кремен изгражда с различни средства сложния образ на поета и човека Яворов. Някъде той си служи с анализ на неговите стихове и работата му се приближава до творбата на критика, другаде си остава в рамките на личния спомен, на трето място цитира с изследователска документираност писма между Мина и Яворов и изложението добива белезите на научна статия. В други глави преобладава допускането, предположението, позоваването на откъслечни данни и когато документите и паметта се окажат безсилни, на помощ идва въображението, което трябва да свърже правдоподобно отделните факти, да открие връзката и взаимозависимостта между тях. Но навсякъде Михаил Кремен се стреми да интерпретира художествено литературно-историческите факти, да ги погледне не само с очите на съвременника, но и на писателя. По този начин голите факти, имена и обозначения оживяват пред очите ни, явяват се личности и събития, които слабо сме знаели, намират мястото си много и различни истории, останали в някогашните вестници и списания, в дневници и албуми, в пликове и картички, пазени в архиви и по тавани, в паметта на малцината живи съвременници на поета и неговото време. Със завидна ревност, упоритост и трудолюбие Михаил Кремен е събирал фактите един по един, разпитал е голям брой очевидци (над 150!), повечето от които вече са покойници, записал е техните спомени. Така той се добива до нов и неизвестен материал за поета и неговите отношения с Мина и Лора. Само това да беше направил Михаил Кремен, неговите усилия пак нямаше да бъдат напразни, защото той си осигурява безспорно познавателно значение на книгата. Но нему е чуждо библиографското излагане на фактите; той тълкува, обяснява суровия материал, обглежда го от различни страни, преценява го и си служи с него като със средство за извайване образа на поета или на околните му едри и дребни фигури на писатели, близки, общественици, политици и пр.

И чудно само защо Михаил Кремен не се е отнесъл по-строго и по-критично към някои от получаваните сведения. Читателят има чувството, че Кремен добросъвестно е записал и предал всичко, което са му съобщили разпитаните лица. Но какви са неговите информатори? Това са хора с различно обществено положение в миналото и сега, приятели и врагове на Яворов, ценители и отрицатели на неговата поезия, съчувствено или неприязнено настроени към неговото дело, към драматургията му, към личните му връзки, към участието му в борбата за освободението на Македония и т. н. Съвсем ясно е, че

една значителна част от постъпилите сведения не само няма да бъдат достоверни, но ще съдържат злонамерни измислици и клевети. Тук е нужно много внимателно отношение към суровия материал, защото небивалицата, клюката, клеветата, фалшификатът могат да се промъкнат и при най-добро намерение. Било поради препредаване от уста на уста, било поради объркване на някои факти, било най-сетне поради слаба памет, известни истини могат да достигнат до нас в съвсем изопачен вид. Друг път лъжата може да се промъкне чрез тенденциозно подбиране на случки и черти, които представят човека само от една негова страна. И в двата случая вещицата, добросъвестният и ориентиранят автор ще съумее да се оправи в бъркотията на противоречивите факти, но остави ли ги на неподготвения читател, може да го подведе.

В голяма част от фактите, които Михаил Кремен използва в книгата си, особено в ония, които съобщава за пръв път, ние почти не се съмняваме, защото звучат правдоподобно и убедително. Невъзможно е да се оспори напр. достоверността на описанието в главата „Смъртта на Мина“, наситено с много драматизъм и чувство. Тук няма и помен от студения обективизъм на изследователя, авторът пише развълнувано, топло, сърдечно и въпреки че тук-таме липсват данни, ние сме уверени, че смъртта на Мина е настъпила точно така, както е предадено в книгата.

При други случки и анализи на Яворовото душевно състояние обаче авторът не е така убедителен. Това се отнася най-вече за ония места в книгата, където Кремен — за да не бъде обвинен, че идеализира героите си — се стреми да покаже Яворов и откъм „сенчестите страни“ на неговия характер, поведение и дело. Той е дал ухо на спомени и характеристики, към които е трябвало да се отнесе със съмнение, а някъде — направо с недоверие. В бележка под линия Кремен винаги отбелязва: „Това ми го съобщи еди кой си, еди де си, на еди коя си дата“. И той смята това за достатъчно сигурна гаранция против промъкването на неверни и неточни неща в книгата. А то съвсем не е така! Не може един сериозен автор да приема с еднакво доверие казаното от Асен Златаров и от Григор Василев напр. А в книгата спомените на Златаров и беглите лични и съвсем субективни бележки в дневника на Гр. Василев се смятат за еднакво достоверни. Същото трябва да се каже и за някои други изказвания, които Кремен не счита за нужно да отхвърли или оспори. В интересния разговор със Симеон Радев (главата „Фаталната жена“) са се промъкнали отделни съвсем неприемливи подмятания, като следното: „Аз смя-

там Яворовото отиване в Македония повече като амбиция за подвиг, отколкото като спонтанен, вътрешен порив на неговата природа“ (стр. 301). Ако С. Радев е казал тия думи, защо Кремен не е взел отношение към тях? Може би увлечен в отхвърлянето на обвинението в убийство той е пропуснал в разговора да стори това, но когато е пишел книгата си, той е имал възможност да изправи пропуска си. Ако много държи на подобни сведения (каквито има и в други глави), той е могъл да ги даде с уговорки, да ги приеме под резерва, да ги постави поне под съмнение, вместо да ги представя като чиста и проверена истина.

Отдалечен с повече от четири десетилетия от смъртта на Яворов, Михаил Кремен е сериозно затруднен в събирането и проверката на фактическия материал. Но отдалечението на годините улеснява неговата работа в друго едно — по-важно — отношение. Сега той може с по-голяма зрялост и мъдрост да прецени всичко, което е станало. Той може да се издигне над обикновената, емпирична истина и да направи по-големи и по-дълбоки обобщения. И трябва да се признае, че М. Кремен се е възползвал до голяма степен от предимството на историческата дистанция. Едни от най-хубавите и съдържателни страници в книгата са посветени на литературното движение и борби от времето, когато твори Яворов. Много добре са предадени появата, разпространението и залезът на символизма в българската литература. Живописни и интересни са и частите, в които се рисуват столичният хайлайф и буржоазните нрави от онова време. Кремен представя тия явления такива, каквито са били тогава, но не пропуска да ги оцени и от днешно гледище.

По същия начин той се е издигнал и над личните страсти и злоби на Яворовите съвременници и в трактуването на най-важния проблем в книгата — връзките на поета с Лора Каравелова. Традиционно се е наложило в някогашните писания да се представя Яворов като светец, а Лора като дявол или пък точно обратното: Лора — ангел, Яворов — демон, хъш, човек с тъмно минало, неясно настояще и още по-мъгливо бъдеще. Дотегнали са опитите да се обвинява единият за смъртта на другия. В това отношение книгата на Кремен е сериозен и общо взето сполучлив опит да се предаде зряло, спокойно и трезво личната трагедия на поета, да се надзърне деликатно и внимателно в сърдечните тайни на Лора, като се вникне с разбиране и такт в нейните помисли и се уважат чувствата ѝ към Яворов. Също така внимателно и обективно се разнищава сложната диалектика на Яво-

ровото отношение към Лора, което познава буйния и внезапен пламък при първото запознаване още в 1906 г. при Драгалевския манастир, угасването и безразличието през следващите години, когато сърцето е изпълнено с обич по Мина, отбягването след като се затварят двете хубави очи, съмненията, колебанията, интересът, неосъзнатото влечение и осъзнатото въздържане, необуздания порив и отегчението, ревността и досадата, уталяването на чувството и неговото изгарящо възпламеняване, достигащо до пълна взаимност, до изпепеляваща обич, до всеотдайност след смъртта и в смъртта. Такава сложна и богата е графиката на Яворовите чувства към Лора. И всяко опростяване би довело до неточности и непълноти, до подвеждане на фактите към отнапред приготвени схеми. То би ни попретило да видим, че зад безбройните перипетии, които съпровождат любовта и семейния живот на Лора и Яворов, зад приливите и отливите на тяхната любов (характерни за всяко силно и голямо чувство), се крие един главен виновник за нещастния финал: тогавашното общество, еснафският морал, класовите предразсъдъци на българската буржоазия, която с всички сили и средства се опълчва срещу любовта на бедния поет с богатата женена жена, за да ги раздели.

Михаил Кремен борави с голямо умение с цялата тая деликатна материя, дето много лесно можеш да изгубиш чувството за мярка и да урониш достойнството на едната от двете страни, а можеш също така да се увлечеш в описания на любовни сцени и случки и да изпуснеш обществените условия, историческите причини, социално-класовите препятствия, които пораждат и разгарят конфликта. Кремен има да пише още един том от „Романът на Яворов“, дето ще се засегне времето от женитбата на поета с Лора до неговата смърт. Но и сега е ясно, че той има правилно отношение към личната трагедия на поета и по-специално към съдбовната му връзка с Лора. На много места в книгата се изнася какви усилия се правят — по роднински, политически, по чисто класови или по користни и сметкаджийски причини — да се отдели Лора от Яворов, да ѝ се въздействува, да се отклони от пътя, по който я води сърцето ѝ, да се върне при законния си съпруг, натрапен ѝ по комерчески и партийни съображения. Но Лора е дъщеря на Петко Каравелов и племенница на Любен Каравелов. Тя носи в себе си някои от най-характерните черти на копривщенската българка, описани от чичо ѝ в „Българи от старо време“. Буйни и неудържими са нейните пориви, смело и дръзко е решението ѝ да излезе сама срещу всичко

старо и консервативно, срещу бакалското в брака и любовта. С най-хубавите качества на своята натура и характер Лора се налага не като вятърничава кокетка, която робува на някакъв каприз или амбиция, а като жена, която обича и се бори за своята любов, за правото си на свободен избор, против силом наложения ѝ омразен съпруг. Тя е готова да се лиши по-скоро от живота си, отколкото от оня, когото обича. Днес един състав на народния съд би решил нейния конфликт, без да се получат никакви трагични последици, но е нужно да се върнем 50 години назад, към тогавашния морал и нрави, за да разберем цялото обаяние на Лора, която се възправя срещу господстващите порядки в обществото, срещу всички те си роднини и близки в защита на своята голяма любов. Разбира се, трябва да се имат предвид и недостатъците на нейния характер — болезнената ѝ ревност, суетност, раздражителност, разглезеност и пр. В интимните отношения тия черти играят определена роля и затова те са тъй точно и пълно очертани в книгата.

Като вещ психолог и познавач на женското сърце Михаил Кремен проследява влеченията, любовта и омразата на своята героиня. Той е сполучил да я представи твърде зримо и внушително пред читателя. Образът на Лора изпъква в книгата дори повече от този на Яворов. А това е вече въпрос, над който авторът трябва сериозно да помисли при работата си над втория том. Увлечен в представянето на второстепенни и незначителни епизодични лица — повече от тридесет! — той понякога изпуска съвсем основния си герой. Яворов се губи между толкова лица и събития, които сами по себе си не представляват никакъв интерес и имат значение само доколкото са свързани с личността и съдбата на поета. Повечето от тях светят с блясъка, отразен от голямата светлина, която излъчват животът и творчеството на Яворов. Като дребни спътници те са се навъртали около него и тяхната роля е съвсем скромна. Кремен не е можал да възвиси над всички тях образа на Яворов и тук е основната слабост на неговата книга. Нещо повече, на места обаянието от личността и делото на Яворов се накърнява от съобщаването на някои подробности и „черти“, видени твърде лично или пък чути и приети на доверие. В такива случаи, вместо да приповдигне Яворов, авторът фактически го принизява. Той не е успял да ни покаже и ни внуши, че и с всичките несъвършенства и недостатъци Яворов си остава една голяма фигура, израсла в народното съзнание до фигурите на първенците на нашата литература — до Ботев и Вазов.

След него само двама поети можаха да се доберат до такива висоти в националната поезия — Смирненски и Вапцаров. И затова за съвременния читател е непростимо и най-слабото и незабележимо принизяване на Яворов, затова сме така чувствителни и към най-малкия опит да се хвърли някаква прашина върху неговото дело, да не говорим за по-чувствителни и съзнателни засенчвания.

Смята ли Михаил Кремен, че е обективен към своя герой, като говори за двуличието, притворството и т. н. на Яворов? Тия неща не могат да бъдат приети друго, освен като произволни субективни тълкувания и заключения на автора. Няма защо, разбира се, да се подслажда историческата истина, да се разкрасява и идеализира образът на героя, да се превръща в икона. В една биографична книга могат да се изнесат и „сенчестите страни“ в живота на знаменитите личности. Но да се намеква постоянно и непрекъснато да се подчертава някакво двуличие и неискреност, да се заостря върху прояви на отмъстителност и пр., на практика означава да се поглежда съвсем преднамерено на човека и поета, да се представя той понякога със силна доза неизживян субективизъм, да се принизява светлият му образ. Читателят не може никак да свърже тия „черти“ с пределната искреност на Яворовата поезия, с голямата откровеност и кристалната нравствена чистота в нея, с чистото му и свято чувство към родината и към нейните поробени краища, за които той — като Ботев — отиде да се бори с пушка в ръка и бе готов да жертвува живота си, докато други в същото време са изчерпвали своята революционност с гръмки фрази и бомбастични закани от софийските кафенета. Никою не е позволено да хвърля сянка върху тия светли за литературата ни чувства на поета! И да се твърди, че Яворов бил неискрен и фалшив, да се пропуска уж наивно и невинно, че той бил щеславен и дирел начин да прояви амбицията си за подвиг, е най-меко казано пристрастно и заинтересовано. Михаил Кремен е прокарал тия „черти“ уж под формата на чуждо мнение, но защо той не го изобличава, защо не го дамгоса с жестоко, но справедливо слово? Читателят има неприятното впечатление, че на места той се солидаризира с тая обивателска характеристика, изработена в някои небезизвестни софийски ковачници на клюки и сплетни, като богатите аристократически салони, които Кремен така добре и така правдиво е изобразил.

Във втората част Михаил Кремен има възможност да изправи основната слабост на своята книга — подценяването, принизяването на поета и човека Яворов.

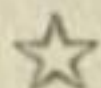
Периодът от женитбата нататък и особено след ослепяването на Яворов до втория опит за самоубийство е време на велики нравствени и физически страдания на поета, когато се проявяват най-чистите черти на неговата личност. Все тогава се разгаря явно и с пълна сила големият конфликт между него и буржоазното общество, който фактически доведе до гибелта на поета. Като дълбока, открита рана Яворов чувства станалото на 30 ноември 1913 год. и тежка е неговата болка, и безкрайно е неговото оскърбление, когато в тая рана тикат нечистите си пръсти злонамерни хора — засегнати литературни „величия“, озлобени автори на бездарни стихове и пиеси, пренебрегнати драматурзи, жълти газетари, врагове от македонското движение, ревниви обожатели на Лора от хайлайфа, влиятелни нейни роднини и т. н. — хора от различни среди и категории, водени от една цел: да наранят, да уязвят поета, да отровят неговото и без друго тежко състояние. Те не се успокоиха и след като той — изтерзан, измъчен, оклеветен, изгубил най-скъпото и най-близките си — отправя за втори път дулото на револвера към слепо-

очието си, този път след като е изпил — за по-сигурно — и чашата с отрова.

Между множеството имена на мъже и жени в трагичния роман на Яворов централна роля играе още едно лице — капитализмът. Обществото, което уби поета, като показва за сетен път, че наистина е враждебно на поезията и културата. Това трябва ясно да проличи във втората част на „Романът на Яворов“. Необходимо е от сега да се каже, че никакъв субективизъм при описанието на Яворовата трагедия няма да бъде оправдан. Развързката на „Романът на Яворов“ трябва да ни изпълва с любов към поета и с омраза към света, който го погуби.

С най-добрите страни на работата си като писател, изследвач, мемоарист, критик, психолог и майстор на словото (той е един от добрите стилисти в съвременната ни литература!) Михаил Кремън обещава да изпълни с чест голямото дело, с което се е заел. То ще има значение не само като венец на неговата лична творческа биография, но ще бъде книга, от която поколенията ще търсят да черпят знания, вдъхновение и любов към един от най-големите наши национални поети.

ЛЮБЕН ГЕОРГИЕВ



ПРОБЛЕМАТИКА И ТЕМАТИКА НА V МЕЖДУНАРОДЕН СЛАВИСТИЧЕН КОНГРЕС (София, 1963)

Основната проблематика на конгреса е: Сравнително-историческо проучване на славянските езици и литератури.

А. ЕЗИКОЗНАНИЕ

Основни проблеми: а) Историческо, сравнително-историческо и типологическо изследване на славянските езици, б) Изследване на взаимодействието на славянските и неславянските езици и въпросът за „езиковите съюзи“ и в) Проблеми на описателното славянско езикознание във връзка с приложното езикознание.

1. СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРНИ ЕЗИЦИ (ИСТОРИЯ И ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ)

1. Изучаване на славянските литературни езици.
2. Старобългарски (старославянски) език — структурна характеристика и местни типове.
3. История и периодизация на местните типове на църковнославянски и история на църковнославянския език.
4. Ролята на църковнославянските елементи в историята на отделните славянски литературни езици.
5. Възникването на структурните особености на славянските национални литературни езици в периода на тяхното създаване.
6. Характер на двуезичието в историята на славянските литературни езици.
7. Периодизация на славянските литературни езици в общите закономерности на развитието им.

8. Ролята на художествената литература в развоя на отделните славянски литературни езици.

9. Сравнителна характеристика на съвременните славянски литературни езици.

10. Взаимодействие между славянските и неславянските литературни езици.

II. ИСТОРИЧЕСКА И СРАВНИТЕЛНО-ИСТОРИЧЕСКА ГРАМАТИКА НА СЛАВЯНСКИТЕ ЕЗИЦИ

1. Методи на сравнително-историческото проучване на фонологическите и граматическите системи на славянските езици.

2. Значение на типологическите изследвания на сравнително-историческата граматика на славянските езици.

3. Моногенеза и полигенеза на фонологическите, граматическите и лексикални явления в славянските езици.

4. Основни закономерности на фонологическия развой и отношенията между фонологическата и граматическата система.

5. Основни въпроси на словообразователната система на славянските езици.

6. Задачи и методи на синтактичната реконструкция на праславянския език и основните тенденции на развоя на синтаксиса в отделните славянски езици.

7. Периодизация на историята на фонологическия и граматическия строй на отделните славянски езици.

8. Общи и частни закономерности в лексикалния развой на славянските езици и въпросът за тяхното съотношение в граматическия строй.

III. ОПИСАТЕЛНО ЕЗИКОЗНАНИЕ И ВЪПРОСИ НА ПРИЛОЖНОТО ЕЗИКОЗНАНИЕ

1. Предмет и методи на сравнително-типологичното разглеждане на славянските езици.

2. Фонологически и граматически модели на славянските езици.

3. Морфологическа характеристика на склонението и спрежението в отделните славянски езици.

4. Типове синтагми в отделните славянски езици и въпросът за трансформационния метод.

5. Словообразователно-типологическа характеристика на съвременните славянски езици.

6. Проблемата за класификацията на съвременните славянски езици и диалекти във връзка с данните и задачите на общославянския лингвистичен атлас и отделните славянски национални лингвистични атласи.

7. Структурни и математически методи на изследване на славянските езици и задачите на приложното езикознание (ентропия, елипсис, излишество и др.).

8. Моделиране на славянските езици.

9. Статистически анализ на славянските езици.

10. Проблеми на машинния превод (език-посредник, съставяне алгоритми и др.).

11. Типове транскрипции (фонетична и фонологическа) и транслитерация на славянските езици.

IV. ВЗАИМОДЕЙСТВИЕ НА СЛАВЯНСКИТЕ И НЕСЛАВЯНСКИ ЕЗИЦИ И ВЪПРОСИТЕ ЗА ЕЗИКОВИТЕ СЪЮЗИ

1. Проблемата за субстрата в историята на славянските езици.

2. Проблемите на езиковите съюзи в историята на славянските езици, напр. проблемата за балканския езиков съюз и мястото на славянските езици в него.

V. СЛАВЯНСКАТА ОНОМАСТИКА КАТО ИЗВОР НА ИСТОРИЯТА НА СЛАВЯНСКИТЕ ЕЗИЦИ И НАРОДИ

1. Принципи за съставяне на общославянски топонимичен атлас.

2. Общославянската топонимия и нейното хронологическо разпределение с оглед на обществения живот на славяните.

3. Славянизация на неславянската топонимия и заемане на славянска топонимия в неславянски страни.

4. Проблеми на славянската научна и народна топономастика.

Б. ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Основни проблеми: а) Взаимоотношения между славянските литератури; б) Взаимоотношения между славянските и неславянски литератури и ролята на славянските литератури в развитието на световната литература.

I. ОБЩИ ТЕМИ

1. Мястото, ролята и значението на славянските литератури в световния литературен процес.
2. Общи закономерности в развитието на славянските и неславянските литератури.
3. Сравнително-историческо изучаване на славянските литератури, неговите резултати и задачи.
4. Ролята на междуславянските връзки в развитието на отделните славянски литератури.
5. Отражението на идеята за славянска солидарност в славянските литератури.
6. Възприемането на българската литература у другите славянски народи и на славянските литератури в България.
7. Приносът на славянството в развитието на естетическата мисъл; развитието на марксистическото литературознание в славянските страни.
8. Ролята на национално-освободителните движения и на тяхната идеология в развитието на славянските литератури.
9. Националните традиции и развитието на социалистическия реализъм в славянските литератури.
10. Проблеми на текстологията и на научното издаване на литературни паметници.

II. СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ ДО КРАЯ НА XVII ВЕК

1. Дейността на Кирил и Методий и нейното значение в развитието на славянската култура.
2. Възникване на славянската писменост.
3. Взаимоотношения между старите славянски литератури.
4. Славяновизантийски литературни отношения.
5. Значение на латинската образованост за славянските литератури.
6. Славянските литератури и фолклорът до XVII век.
7. Въпросът за художествения метод в старите славянски литератури.
8. Проблемата за съотношението на жанровете и средствата на стилистическата изобразителност в славянските литератури до XVII век.
9. Идейните и художествени традиции на литературата на Киевска Русия в средновековната руска, украинска и белорусска литература.
10. Публицистиката в старите славянски литератури като предмет на литературознанието; значение на художественото начало в средновековната публицистика.
11. Сравнително изучаване на ръкописната демократическа сатира в славянските литератури през XVI и XVII век.
12. Своеобразие и развитие на Ренесанса и хуманизма в славянските литератури.
13. Взаимоотношения между славянските и неславянски литератури в епохата на Ренесанса.
14. Проблемата за Бароко в славянските литератури.
15. Старите славянски литератури и съвременността.

III. СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ ПРЕЗ XVIII—XIX ВЕК

1. Съотношението на просветителството в славянските страни с просветителството в западните страни.
2. Преромантизъм и романтизъм в славянските литератури.
3. Историзмът в славянския романтизъм.
4. Произход и етапи на развитието на реализма в славянските литератури.
5. Сатиричното направление в славянските литератури и неговото значение за развитието на реализма.
6. Основни проблеми на романа и драмата в славянските литератури.
7. Въздействието на руската класическа литература върху другите славянски литератури.
8. Руският роман и развитието на световните литератури.
9. Идейното наследство на руските революционни демократи и неговото значение за развитието на славянските литератури.
10. Проблема за народничеството в славянските литератури; влиянието на народничеството върху литературите на съседните народи.

11. Зараждане на работническа тематика в славянските литератури във втората половина на XIX и началото на XX век.
12. Проблеми на междуславянските литературни връзки през XVIII—XIX век.
13. Идеята за славянската взаимност и солидарност в славянските литератури през XIX век.
14. Ролята на славянската филология в развитието на славянската култура.
15. Славянски теми в неславянските литератури.
16. Значението и ролята на най-изтъкнатите славянски писатели през XIX век в световния литературен процес (по отделни автори).

IV. СЪВРЕМЕННИ СЛАВЯНСКИ ЛИТЕРАТУРИ

1. Особенности на реализма в славянските литератури през XX век.
2. Предходници на социалистическия реализъм в славянските литератури.
3. Закономерности в развитието на социалистическия реализъм в славянските литератури.
4. Традиция и новаторство в съвременните славянски литератури.
5. Концепцията за хуманизма в славянските литератури в светлината на идейните проблеми на нашето време.
6. Жанрово и стилово разнообразие в съвременните славянски литератури.
7. Проблема за героя в славянските литератури на социалистическия реализъм.
8. Сатирата в славянските литератури през XX век.
9. Славянските литератури и Великата октомврийска революция.
10. Нови форми на литературни взаимовръзки между литературите на страните с народна демокрация и тяхното значение за развитието на славянските литератури.
11. Мястото на съветската литература в световния литературен процес.
12. Връзки и взаимодействия между славянските и неславянски литератури на XX век.
13. Връзки и взаимоотношения между славянските и неславянските литератури в СССР.
14. Проблеми на символизма и модернизма в славянските литератури.
15. Възникване и развитие на марксистическата критика и литературна теория в славянските страни.
16. Борбата на марксистическата естетика в славянските страни за реализъм против декаданса.
17. Проблеми на културата и литературата на славянските народи в съвременните буржоазни концепции.

V. ЛИТЕРАТУРНО-ЛИНГВИСТИЧНИ ПРОБЛЕМИ

Основни проблеми: а) Художественият метод и творческата индивидуалност на писателя; б) Словесно-художественият стил като историческа категория; в) Стил и език.

I. ПРОБЛЕМИ НА ИСТОРИЧЕСКАТА ПОЕТИКА И СТИЛИСТИКА НА СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

1. Стилистическа проблематика на основните литературни жанрове (поезия, проза, драма) в славянските литератури (по-специално поетика на гротеската).
2. Отношение между индивидуалния стил и стила на епохата.
3. Художествен метод и индивидуален стил на писателя.
4. Проблеми на поетиката на реализма и на социалистическия реализъм на славянските литератури.
5. Ономастиката като средство на художествената изобразителност.
6. Въпроси на поетиката и стилистиката на фолклорните жанрове (приказка, лирическа песен и т. н.).
7. Въпроси на семантическата и граматическата структура на словесното изкуство у славяните.
8. Въпроси на композицията в славянските литератури и в народното творчество.
9. Въпроси на структурата и функцията на алюзията в ранните епохи от историята на славянските литератури.

II. ОБЩИ ПРОБЛЕМИ НА СТИЛИСТИКАТА В СЛАВЯНСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

1. Принципи и методи на описателната и сравнително-историческата стилистика.
2. Основни принципи при изучаването езика на художествената литература.

3. Общонароден език, език на художествената литература и стил на писателя.
4. Данните на езика и стила при установяване авторството на анонимни произведения в славянските литератури.
5. Принципи за установяване на каноническия авторски текст.
6. Принципи за съставяне речници на езика и художествените средства на писателя (с оглед към историята на лексиката на художествената литература).

III. ИСТОРИЧЕСКИ, СРАВНИТЕЛНО-ИСТОРИЧЕСКИ И ТИПОЛОГИЧЕСКИ ПРОБЛЕМИ НА СЛАВЯНСКОТО СТИХОСЛОЖЕНИЕ

1. Произход на славянското стихосложение.
2. Взаимно влияние между народния и литературния стих в историята на славянските литератури.
3. Съотношение между стихосложението и прозодическите особености на славянските езици.
4. Проблема за ритма и смисъла (върху материал от славянските литератури).
5. История и сравнителен анализ на римите и другите звукови средства в славянските литератури.
6. Сравнителен анализ на стиха и прозата и въпроси на междинните форми в славянските литератури.
7. Съвременни явления в областта на славянските стихотворни форми.

IV. ПРОБЛЕМИ НА ХУДОЖЕСТВЕНИЯ ПРЕВОД

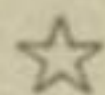
1. Взаимоотношения между езика на оригинала и езика на превода, по-специално в светлината на стилистичните средства на езика (например идиоматика, пословици и пр.) — междуславянски преводи, преводи от славянски езици на неславянски и от неславянски езици на славянски.
2. Проблеми на превода на народното творчество.
3. Проблеми на превода на старите славянски произведения на съвременни славянски езици.
4. Идеино-политически аспекти на избора и на художествената реализация при междуславянските преводи.
5. Междуславянските преводи като съставна част от литературния процес на отделните славянски литератури (взаимни влияния между преводи и оригинално творчество).

Г. СЛАВЯНСКО НАРОДНО ПОЕТИЧЕСКО ТВОРЧЕСТВО

Основни проблеми: а) Проучване на взаимните връзки в областта на славянското народно творчество; б) Съвременното състояние на народното поетическо творчество у славяните.

1. Съвременно състояние на славянското народно творчество.
2. Фолклорът на славянските народи в периода на освободителната борба против фашизма.
3. Работническият фолклор у славянските народи.
4. Съчетание на национални традиции и елементи на международната социалистическа култура в съвременното славянско народно творчество.
5. Проблемата за художествения метод в славянското народно творчество.
6. Взаимоотношения на традиционния и съвременния фолклор.
7. Произход и историческо развитие на фолклорните жанрове у славянските народи.
8. Проблеми на историческото изучаване на героичния и приказния епос на славянските народи.
9. Национална специфика на приказния фолклор у славянските народи.
10. Изучаването на географското разпространение на приказните сюжети в славянските страни.
11. Принципи на класификацията на славянските приказки.
12. Сравнително изучаване на народната песенна лирика у славянските народи.
13. Произход, типове и класификация на славянските народни пословици и гатанки.
14. Отношение на фолклора на славянските народи с фолклора на техните съседи; славянското народно творчество в неславянско обкръжение.
15. Проблеми на историята на славянския фолклор.

1. Славянски етногенезис.
2. Образуване на славянските държави.
3. Обществената мисъл у славянските народи в средните векове и в ново време.
4. Революционното и национално-освободителното движение на славянските народи.
5. Великата октомврийска революция и славянските народи.
6. Обществено-културното развитие на славянските народи след Втората световна война.
7. Съвременни проблеми на славянската етнография.



СПИСАНИЕ „ВОПРОСЫ ЛИТЕРАТУРЫ“ КН. 1, 1961

Изтеклата IV годишнина на списание „Вопросы литературы“, орган на Съюза на писателите и Института за световна литература „А. М. Горки“ при Академията на науките на СССР, отбеляза нови сериозни успехи в усилията за разглеждане и изясняване на редица главни проблеми на марксистко-ленинската естетика, теория и история на литературата. За нашия читател списание „Вопросы литературы“ е като голям и светъл прозорец към света на литературната теория, като най-авторитетен орган на съветската литературоведска мисъл. Политическият и духовен подем на съветските народи след XX и XXI конгрес на КПСС се отразява върху патоса на списанието.

Първата книжка на „Вопросы литературы“ от 1961 г. се открива със статията на И. Виноградов „За бегущим днем“ — бележки за романа на В. Тендряков. Авторът се спира на противоречивите изказвания за романа, направени от редица съветски критици, отхвърля някои от тях и след подробен анализ изяснява някои особености на автора със склонността му към изобразяване на „интелектуален герой“, при което основното е „борбата на идеи, упорито търсене на жива, сложна и значителна мисъл“. И доколкото този „материал“ е нов за писателя, той „не съумява достатъчно свободно да се отнесе към него, ясно да отдели него от себе си. . .“ С това отчасти се обяснява и противоречивото възприемане на Андрей Бирюков, главен герой в „За бегущим днем“.

В статията „Поэты Антильских островов“ Е. Галперина проследява етапите на зараждане, развитие и съвременното състояние на поезията в Република Хаити, в Западна Индия (о-ви Ямайка, Тринидад и др.) и в Британска Гвиана. Стремеж към национална и политическа свобода, интерес към минало и фолклор, гняв и презрение към колонизаторите —

тия черти характеризират поезията на Антилските острови.

Въпросите за чистотата, благозвучието и творческото използване на съвременния литературен език привличат вниманието и на писатели, и на критици, и на читатели. На тях се спира Е. Ханпира в късата си реплика „Поговорим о нашей речи“. В отношението ни към езика очевидно е необходима широта, трезво разбиране особеностите на художествената реч, тъй като всеки краен пуризм може да доведе до обедняване на словото. В подкрепа на тия мисли Е. Ханпира привежда убедителни примери от литературното творчество на М. Горки, С. Сергеев-Ценски, Вл. Маяковски, В. И. Ленин и др.

Рубриката „Теория литературы“ съдържа интересна полемична статия „В борьбе с ложными взглядами“ на И. Зинкус. Тя е насочена против някои съвременни опити да се ревизира Маркс, като се изтълкуват „по новому“ отделни негови съчинения от периода 1843—44 г. С подобна задача се заема полският философ Л. Колаковски, според който „за Маркс въпросът за обективната действителност е лишен сякаш от всякакъв смисъл, тъй като действителността е построена от предмети, създадени от човека, съгласно неговите потребности. . .“ Всъщност това е опит да се примири атеизмът на зрелия Маркс със субективизма на свети Августин и Тома Аквински.

Във втората част на статията И. Зинкус се спира на проблема за голямата познавателна и преобразуваща роля на истинското изкуство в периода на разгърнатото строителство на социализма и комунизма. Някои съветски автори като Н. Пруцкова, Г. Недошивин и други обаче свеждат познанието само до интелектуалното начало. „Ако това би било така — подчертава И. Зинкус, — в рамките на познанието не би се вместило не само изку-

ството, но и началната степен на всяко познание изобщо — човешките усещания. Художественото познание, разбира се, не може да се отъждествява нито с интелектуалното начало, нито с научното познание.“

В рубриката „История литературы“ четем научното съобщение на В. Виноградов — „Неизвестный очерк-фельетон Ф. М. Достоевского“. Това е нова страничка от литературните взаимоотношения на Достоевски със съвременниците. Очеркът излиза без подпис в сп. „Гражданин“, № 2 от 1874 г. и е насочен против популярния тогава автор на очерки, фейлетони, стихотворения и пародии В. П. Буренин.

С особено повишен интерес читателят се запознава с материалите от дискусията за епохалния роман в стихове „Евгени Онегин“. Начело е публикувана статията на Г. Макогоненко — „Спорные вопросы есть! Их надо обсуждать“. Статията е отговор на „Лишние слова о „лишних людях“ от Б. Бурсов („Вопросы литературы“, № 4, 1960 г.). Авторът се опира широко на Белински и Херцен, за да обоснове своята теза за Онегин като „дълбоко национален тип“, истински представител на следдекабристката епоха, чиято обществена позиция и способност да защити правата си на свободна личност и гражданин става възможно единствено в сферата на частния, интимен живот. Трябва да се изхвърли като напълно негодна схемата: Онегин не е декабрист, значи е „излишен човек“. „В трагичните обстоятелства на разгрома на първата революционна проява и наченалата криза на дворянската революционност Пушкин създава обаятелния образ на човек с дълбок ум, голяма душа, високи изисквания към живота. Дворянин и богат човек, той с презрение се отнася към законите и морала на този свят, с които е бил така тясно свързан“ — заключава Г. Макогоненко.

Г. Макогоненко предлага и ново тълкуване на образа на Татьяна, като се основава отново на Белински, както и на съветските пушкинисти Г. Гуковски, С. Бонди и някои други. Тук особена цена добива писмото на Онегин до Татьяна — документ на „новото, дълбоко човешко разбиране на любовта“. В Татьяна сега Онегин вижда „не княгинята, не жената на генерала, той вижда, човека, духовно близък и необходим.“

Доколко спорът за историческата конкретност и съдържателност на образите на Онегин и Татьяна намира активен отглас

сред съветските литературоведа, говори стенографският протокол на обсъждането на статиите на Б. Бурсов и Г. Макогоненко, проведено в Института за световна литература в Москва. Изказванията на Д. Благой, Ю. Оксман, У. Фохт, Н. Степанов, Я. Елсберг, М. Поляков, Б. Бялик и А. Слонимски, макар да утвърждават едно или друго гледище, по същество бият в една цел: „Евгени Онегин“ трябва да получи цялостна съвременна естетическа преценка; проблемът за генезиса на „излишните хора“ е важен естетически проблем, който има най-широко значение и неговото правилно разбиране в съвременното литературознание открива верния път за решаване и на други въпроси на литературното развитие през XIX век.

А. Штейн прави обстоен преглед на „своеобразието на испанската класическа драма“. След статиите на Б. Кржевски, А. В. Луначарски и К. Державин, настоящата статия на А. Штейн е нов принос на съветската испанистика в проучването на класическата испанска литература.

А какво да кажем за интересната рубрика „Литературная учеба“, представена с изказванията на трима толкова своеобразни писатели социалистически реалисти като К. Паустовски („Призвание и труд“), Сергей Михалков („Найти свой жанр“) и Йонахенес Р. Бехер („О поэтическом мастерстве“)? Всеки от тия автори се е ръководил от мисълта, че няма значителен майстор на художественото слово, чиято биография да не е с нещо поучителна, чийто опит, споделен с по-младите, да не принася полза. Тук канони няма. „Защото литературата не е занаят, на който можеш да се обучиш... Литературата е призвание. И писател може да стане само оня, който по самата си натура е призван да ѝ служи“. Тия думи на Паустовски плющят като бич по хилавия гръб на посредствеността в литературата! . . .

В рубриката „Обзоры и рецензии“ са поместени рецензиите на И. Мотяшов за книгата „Воспитание поколений. О советской литературе для детей“ от Ал. Ивич (1960 г.), на З. Кедрина за „Мысли разных лет“, изследвания от Мухтар Ауезов върху проблема за народността, реализма, културното наследство, литературните връзки и социалистическия реализъм в литературите на братските народи, на З. Паперный за новия чеховски сборник, том 68 — „Литературное наследие“, и др.

Хр. Д.



БЕЛЕЖКИ НА РЕДАКЦИЯТА

В редакцията се получи писмо от др. Пеньо Русев, в което се казва:

„Позволявам си да обърна внимание на следното:

1. Като разглежда разказа „Андрешко“, на стр. 51 (кн. 5, 1960 на сп. „Литературна мисъл“) М. Драгостинова пише, че в моята книга „Творчеството на Елин Пелин до Балканската война“ се проявявала една методология, която търси да обвърже тясно образа с някакъв действителен прототип“; че според мене „стихийният бунтар Андрешко е член на Земеделския съюз“ и че „проучвайки и наблюдавайки живота и дейността на тази организация, Елин Пелин е открил своя герой именно в нейните редове“. Като ми натрапва и приписва всичко това, М. Драгостинова заключава: „Такова автоматическо прилагане на историческите факти ще ни доведе до един напълно емпиричен подстъп към литературните явления“.

В моята книга няма приписваните ми от М. Драгостинова изказвания. Обратно, в нея аз пиша: „въпросът дали Андрешко принадлежи към земеделците или социалистите трябва да бъде отнесен в кръга на гаданията“ (стр. 114—115). Нещо повече — аз твърдя, че „не е от значение“ дали ще отнесем Андрешко към земеделците или социалистите от онова време.

2. На стр. 53 от др. М. Драгостинова ми се приписва мнението, че годините 1904—1905 и дори 1903 от творчеството на Елин Пелин представляват отстъпление от реализма. Тя уверява, че аз съм вземал отсъствието на „фронтална атака“ в разказите на писателя след 1904 г. като „главен критерий за реалистичност или недостатъчна реалистичност на Елин Пелиновите творби“.

Това също тъй е невярно. В свой труд аз само констатирам един факт — че след 1904 г. Елин Пелин избягва откритото фронтално изобличение на буржоазията — и се мъча да го обясня. Никъде не съм казал, че разказите на писателя след 1904 г. са отстъпление от реализма или пък че са недостатъчно реалистични. Напротив, цялата ми книга доказва обратната теза — че те са също тъй ярко и последователно критическо реалистични творби.“

★

В статията на Д. Ф. Марков „Реализмът и романтизмът в българската литература от края на XIX и началото на XX век“, публикувана в книжка 5, 1960 г. на списанието, са допуснати неточности в превода:

на стр. 21, ред 22 отдолу да се чете: въстание от 1876 година не се задоволява само с личните си наблюдения;

стр. 23, ред 20 отдолу да се чете: — . . . бличителни стихове „Отечество“, „Дим до бога“ (1893), „Опък край“;

стр. 31, ред 16 отгоре да се чете: Принципът на обективната преценка на реално съществуващите;

стр. 37, ред 14 отгоре да се чете: „конкретно-историческите обстоятелства и във връзка с това — с необи-“

стр. 38, ред 1 отдолу и стр. 39, ред 1 отгоре да се четат: които поради наличие на противоречия в миросгледа си са свързани и с прогресивната литература, и с модернизма.

стр. 39, ред 15 отдолу да се чете: преживявания, за подсилването на които се използват най-произволни;

стр. 41, ред 25 отгоре да се чете: творчеството на Яворов от 1900-те години среща и стихове с обективно ре-.

Редакцията се извинява пред автора за допуснатите грешки.

ПРОВЕРКА

1967

Редакционен комитет:

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ — главен редактор

АТАНАС НАТЕВ, ГЕОРГИ ДИМОВ, ГЕОРГИ ЦАНЕВ, ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ, ЛЮДМИЛ СТОЯНОВ,

МИНКО НИКОЛОВ, ПЕТЪР ДИНЕКОВ, СТОЯН КАРОЛЕВ, ТОДОР ПАВЛОВ

Редактор-секретар — Христо Йорданов