



ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА ЛИТЕРАТУРНА НАУКА

ИСКРА ПАНОВА

НА ДИСКУСИЯТА ВЪРХУ РЕАЛИЗМА В МОСКВА

„Не е страшно, ако не дойдем до единно мнение. По-страшно би било, ако конференция като нашата завърши с постановление“.

Из изказванията

I

Атмосфера и насоки

„А имаше такива случаи — продължи същият оратор — например за типичното. В такива случаи ние, литературоведите, можехме да драснем по едно кръстче пред въпроса и повече да не мислим за него. Оказа се обаче, че в нашата наука не може да се слагат кръстчета. . . Главната заслуга на нашата конференция е, че се научихме да не се отнасяме фетишистки към въпросите“.

Може би тези думи звучат остро за нашите български уши: това е вече лична особеност на автора им Б. Бялик — остроумен, т. е. остър и умен, — както винаги. Много по-важно е, че те звучат вярно и, ако гледаме духа, а не буквата — с пълно основание характеризират атмосферата на дискусиата, вътрешния патос на всички доклади и на всички почти изказвания, независимо от острите спорове и непримиримо противоположните становища.

„Литературата трябва да се изучава такава, каквато е“ — резюмира един от докладчиците, В. Шчербина. Крайно време е да се разгърне именно такава изучаване на литературните факти, епохи, методи, направления „без да се боим от непривични понятия“ (В. Шчербина), стига тяхното въвеждане да се налага от самата литературна действителност. Голямата дискусия по въпросите на реализма, дълго подготвяна и най-после проведена от Института за световна литература при Академията на науките на СССР, направи действителна и широка крачка напред по пътя, който XX конгрес на КПСС начерта и пред съветската литературна наука.

Невъзможно и ненужно е да се даде изчерпателен отчет за тази дискусия — както се съобщи, всички доклади и изказвания ще излязат в отделна книга. Задачата на настоящето писмо е: въз основа на чуто и видено (и записано) да се опита да скицира една обща картина на дискусиата, като подчертава съзнателно по-актуалния проблем, по-острата постановка, по-характерната хипотеза — но спазва строго както фактичестката достоверност, така и общата насока на разискванията. Спираме се също така повече на изказванията, отколкото на докладите, за да се предаде, доколкото е възможно, живото движение на мисълта, „щракането на идеите“.

Започнала малко мудно и „необещаващо“, дискусиата се разгоря така ярко, че дори възторжената ѝ оценка от стария академик Белецки като „историческа“ прозвуча едва ли не убедително.

В центъра на теоретичните спорове стоеше, както е известно, въпросът за природата на реализма. Що е той — исконно свойство на изкуството изобщо или характерен белег на определен етап от неговото развитие? Един от двата основни метода или направления („реализъм и антиреализъм“), чиято борба изпълва цялата история на изкуството, или конкретно-историческо направление с присъщия му конкретно-исторически метод? И що е той — метод, направление, стил, тенденция, свойство, критерий? Тези въпроси са неделимо преплетени и се преплетоха и в дискусиата с редица други въпроси от теоретичен и историчен характер: що е художествен метод? От кога датира реализмът — от как съществува изкуство или от Възраждането? От 18 век, от 19 век? Какви са му връзките с художествените методи от миналото — каква му е „наследствената база“? Какво е дал на реализма романтизмът? Единен ли е реализмът от Възраждането до наши дни? Запада ли реализмът в края на 19 век или придобива нови черти? Развива ли се днес критическият реализъм? На какво наследство се опира социалистическият реализъм? Какви са му връзките с т. н. модернистки школи от края на 19 и началото на 20 в. ? Що е новото в социалистическия реализъм? Социалистическият реализъм покрива ли се с понятието „съветска литература“? Какви са изразните му средства? И пр. и пр.

II

Реализъм — жизнена правда или реализъм — художествен метод

Според очакванията, на дискусиата трябваше да си дадат генерално сражение двете противоположни концепции за същината на реализма. Едната, както е известно, под реализъм разбира изобщо правдивост, жизнена правда, вярно изобразяване на действителността, проявяващи се като метод, свойство, тенденция, критерий (кое от тях — не стана съвсем ясно до края на дискусиата) под различни форми в изкуството на всички епохи, и бореци се във всяка епоха с противоположните им, не-реалистически тенденция, метод и т. н. Другата разбира реализма като определено, конкретно-историческо направление или метод (кое от двете или двете заедно — също остана недоизяснено) със свой, реалистичен начин на отразяване жизнената правда, възникнал по силата на определени историко-литературни условия. Първата концепция получи условните названия „общоестетическа“, „гносеологическа“, „дуалистическа“, „разширена“, „широка“. Втората — „конкретно-историческа“, „плюралистическа“ (признава съществуването на много методи, а не на един или два), „тясна“.

Трябва веднага да добавим, че очакваното генерално сражение не се състоя — именно като „генерално“, т. е. грандиозно-безпощадно и решаващо окончателно. В сравнение с разискванията по историческите въпроси, теоретическият двубой даде относително постно зрелище — с безспорно по-бедни резултати, с по-бледна аргументация и с учудваща неравномерност в силите на противниците. Защитниците на широката концепция не се явиха нито в пълен състав, нито „во всеоръжие“ на доводите си, нито пък показаха непримиримо-настъпателен дух. За голямо съжаление, те не излязоха и с доклади (очакваше се напр. , че Г. Недошивин ще изнесе доклад), а само с няколко изказвания. Липсваха такива авторитетни поддържници на това гледище, като В. Кеменов, или такива упорити полемисти като А. Буров, нямаше ги и редицата изкуствоведи, музиколози и пр. , из чиито среди теорията за реализма като жизнена правда набира главно своите кадри. Така или иначе, но впечатлението на аудиторията — независимо от симпатиите и уважението ѝ към едната или другата страна — бе, че на дискусиата широката концепция се намираще по-скоро в отбрана, отколкото в настъпление: неудобна позиция, която не закъсня да си даде резултатите. Нейните

защитници предимно обясняваха становището си, отхвърляха обвинения, присъединяваха се в едно или друго към противниците си, задаваха им коварни въпроси (и тук те бяха силни), но не излязоха с достатъчно стройна и позитивна теория, снабдена с последователна и конкретна аргументация. За това може само да се съжалева: въпросът за същността на реализма е твърде сложен и лесната победа още не е решение на спора. Противникът — защитниците на широката концепция — е от твърде високо качество и може да се очаква, че той ще се готви за реванш.

Обратно — защитниците на конкретно-историческото гледище взеха най-активно участие, представляваха абсолютно мнозинство на дискусиата и излязоха с подготвени доклади (и 12-те доклада бяха техни) и изказвания, богати не само откъм материал, но и откъм множество интересни и плодотворни изводи и хипотези (нови или възобновени), които, безспорно, още отсега стават отправна точка за изследвания върху литературата на реализма и изобщо върху литературната теория и история. Беше повече от явно, че така или иначе, но тъкмо конкретно-историческото разбиране на реализма е освободило мисълта им от примитивни представи, разковало я е от догми и предразсъдъци, развързало е изследователската им смелост. Усещането за тази необичайно мощна разкрепостяваща роля на „тясната“ концепция просто витаеше в залата — и естествено, легна тежко на везните на спора.

Няма да се спираме на различните вариации в тълкуването на понятието реализъм. Общ беше подплакът от днешната терминологическа бедност на естетическата наука — в случая един и същи термин се употребява явно в няколко смисъла. Единодушно се заключи обаче, че са налице не два аспекта на едно понятие, а две разни понятия — обобщения на две различни явления — които се обозначават засега с един и същи термин.

Най-важният и за някои неочакван факт в теоретичната част на дискусиата бе, че защитниците на реализма като жизнена правда единодушно отрекоха понятието „антиреализъм“, заклеймявайки го като вулгаризаторско, уродливо дори (Недошивин). Заедно с отхвърлянето на „антиреализма“ логично последва и отхвърлянето на представата за развоя на изкуството като предвечна борба на реализъм с антиреализъм. Трето — и също така логично — бе отречен и реализмът като метод. И най-последно, защитниците на широката концепция енергично отрекоха „антиреализма“ и развойната схема „реализъм-антиреализъм“ и като свое понятие, въпреки че „бащинството“ им биде, тъй да се каже, документално показано (И. Астахов, Я. Елсберг и др.).

Ако разширената концепция беше такава, каквато ни я приписват — казваше Недошивин — и ако ние действително си представяхме историята на изкуството като еднолинейна борба на две начала „от Есхила до Горки и от средновековните майстори до Джойс“ — то не си струва и да опровергава човек такава глупост, а разгромът на широката концепция би бил твърде проста работа. . . Чл.-кор. А. Сидоров също осмя примитивната представа за развоя на изкуството като борба между някакви естетически „Ормузд и Ариман, бяло и черно, реализъм и антиреализъм“. Разликата между напр. реализъм и романтизъм, мъдро сравни той, не е разлика между бяло и черно, а по-скоро между синьо и червено. . . Реализмът, разбира се като правдивост, заяви и Н. Дмитриева, няма нищо общо с вулгарната представа за развоя на изкуството като борба между реализъм и антиреализъм. Няма реализъм изобщо — подчерта Недошивин — но всяка епоха по своему решава въпроса за правдиво отразяване на действителността в изкуството. В същия дух, дори още по-„веротърпимо“ се изказа и В. Ванслов: неправилно е, напр. не само класицизмът и романтизмът да се разглеждат като анти (не) реалистически, но да се разглеждат и като форми на някакъв непрекъснато развиващ се реализъм; терминът реализъм може да остане прикрепен и само към изкуството на определена епоха, напр. 19 в., за да се избегне терминологичната бърканица и т. н.

До тук можеше да се наблюдава явно сближаване на двете спорни гледища, и то по инициатива, тъй да се каже, на застъпниците на „широката“ концепция. В резултат, антивулгаризаторският патос на дискусиата зазвуча с двойна сила — опростителските представи за развоя на изкуството се оказаха под кръстосания огън и на двете спореци страни. Като че ли последните се състезаваха — кой по-убедително и по-пламенно да призове да се изучават епохите в тяхното своеобразие, да не се осъвременява миналото, да не се мери всичко с аршина на 19 или 20 в., да не се клевети Средновековието, да не се подценява романтизмът и пр. и пр. Редица оратори, особено из лагера на „широките“ (Сидоров, Ванслов) твърдяха, че „между Недошивин и Елсберг“ съществени противоречия няма и не бива да има. А все пак, колкото и да се уточняваха в хода на дискусиата двете разбирания, разликите и противоречията помежду им останаха непримирени.

Първо — ясно се очерта принципиалната разлика в логическото съдържание на понятието „реализъм“.

За конкретно-историческата концепция реализмът е метод („път на образно обобщаване на действителността, принципи на типизация“ — Храпченко; „основни принципи на художествено познание и отражение“ — Шчербина; „тип на художествено мислене, на мислене в художествени образи“ — Асмус и т. н.). При това реалистическият метод, реалистическото художествено мислене е един от редицата известни досега в историята на изкуството методи, всеки от които закономерно израства на определена историческа почва, по силата на определени исторически условия и решава определени художествено-исторически задачи.

За разширената концепция реализмът изобщо не е метод — поне за тези нейни представители, които взеха участие в дискусиата. С това те отчетливо се разграничиха напр. от А. Буров (автор твърде известен и цитиран у нас), за когото реализмът е един от двата основни метода в изкуството — реализъм и антиреализъм. На въпроса обаче — що е реализъм, те не дадоха напълно еднакви отговори. Така, за изкуствоведа Н. Дмитриева реализмът е „естетически израз на жизнената правда в определени форми — различни в различните епохи — които форми на свой ред определят съответния художествен метод“. В. Ванслов клони към разбирането, че реализмът е критерий на жизнената правда в изкуството, критерий на правдивостта. Както видяхме, Ванслов се съгласи думата „реализъм“ да остане прикрепена към определено направление в изкуството. Но, снемайки по този начин двузначността на термина, каза той, ние с това съвсем не снемаме и проблема за правдивостта в изкуството, за съответствието между художествената творба и отразената в нея действителност. Понятието правдивост трябва да остане като критерий за оценка на художествената творба, на своеобразното художествено отражение на действителността в изкуството. За Г. Недошивин реализмът също не е метод: той трябва да се разбира като основна тенденция в изкуството на всички времена да разкрива жизнената правда, която тенденция, на всеки етап от развитието на изкуството се сблъсква и бори с противоположната ѝ тенденция.

За драматизма на борбата между тези две тенденции вътре във всяка епоха говори и А. Сидоров, призовавайки към конкретното ѝ научно изследване. Изкуството на отделните епохи не представлява безметежна картина — вътре в него кипи драматична борба между „за“ и „против“ вярното отразяване на действителността. Драматизмът в изкуството на дадена епоха отразява драматизма в обществото, драматизма на класовата борба. Понякога той достига до истински трагизъм, както е напр. в изкуството на Възраждането — дълбоко трагична и далеч не светло-победоносна епоха, както често я рисуват учебниците.

Изследването на художествения процес от гледна точка на борбата за вярно отразяване на живота, подчертаха Недошивин и Ванслов, предпазва от „всеядност“, тъй като не позволява „да се признават равноценни художествените творби във и незави-

симо от тяхната правдивост“. С това се намекуваше, че обратно, конкретно-историческата концепция води до „всеядност“, до естетически релативизъм, тъй като тя не се градела върху критерия на правдивостта.

Как стои този въпрос у защитниците на историческата концепция? Справедливостта изисква да признаем, че важността на жизнената правда в изкуството не бе поставена под съмнение нито в докладите, нито в изказванията им. Историческата концепция, общо взето, свързва въпроса за правдивостта със самата природа на изкуството — да отразява по специфичен, художествен начин действителността. Когато дадено изкуство изобщо престане да отразява в една или друга степен действителността, то изобщо престава да бъде изкуство, разпада се (акад. Белецки). Следователно степента на вярно отразяване на действителността — правдивостта — влиза като органична съставка в художествената стойност на дадено произведение; стремежът към жизнена правда е коренно присъщ на изкуството, а критерият правдивост е неделим от общата художествена оценка и решително влияе върху нея, тъй като той отразява дълбоката познавателна същност на изкуството. И ако Ванслов с право заключи, че с премахване двузначността на термина „реализъм“ не се премахва самият проблем за правдивостта в изкуството, то с не по-малко право му се възрази — „но нима някой премахва правдивостта?“ И двете концепции мерят с критерия на правдивостта и включват тенденцията към нея в основата на изкуството; и за двете „правдивост“ и „художественост“ не си противоречат, а са в единство.

Де е тогава разликата? В различното разбиране на еднакво признаваната правдивост. В основата му лежи — както може да се заключи от дискусиата — различното разбиране на връзката между правдивост и художествен метод; и оттам — между правдивост и реалистичен художествен метод.

За много голямо съжаление поддържниците на широката концепция не доуточниха и не конкретизираха своето разбиране за правдивостта в изкуството. Какво представлява тази тенденция към правдивост? Ако през вековете има тенденция към вярно отразяване, то следва да има и тенденция към невярно отразяване — що е тя? „Атиреализъм“? Но той бе отречен. Ще рече, през вековете остава да се развива и обогатява само реализмът (Михайловски, Елсберг)? И остават ли в рамките на изкуството произведенията — плод на нереалистичната тенденция? И изобщо, има ли такива? Или тя е винаги в определено съчетание с правдивостта? Но защитниците на широката концепция с право осмиват „процентните“ оценки (толкова части правдивост — толкова неправдивост). От друга страна, Недошивин заяви, говорейки, напр. за Врубелъ, че това е сложен и противоречив художник, за когото не може да се отсече — реалист ли е или нереалист. Но у всеки ли художник има тези противоречия, щом борбата на двете тенденции е закон за изкуството? И какво е отношението между т. н. противоречивост на художника и т. н. историческа ограниченост? Тези въпроси могат да се умножат и в още по-нелепа, опростено-наивна форма. Но тезисът за правдивостта бе формулиран така абстрактно-опростено, че сам поражда подобни въпроси.

Г. Недошивин щедро, както той умее да прави, нахвърли пътьом в изказването си редица дълбоки и блестящи мисли. Например — че във всяко художествено направление, епоха, творба „силната страна на изкуството едновременно включва и неговата слабост“. И той даде за пример високия Ренесанс: хармонията, благородството, цялостността са много силна негова страна; но тъкмо поради своята хармония и цялостност високият Ренесанс се оказа неспособен да отрази конфликтите и катастрофите на живота. Безусловно дълбока и плодотворна мисъл. Но кое конкретно във високия Ренесанс е правдивост и кое е неправдивост? Човек не може да се избави от мисълта, че горният пример е много по-близък по дух на тясната концепция, отколкото на широката. Показателно е, че редица оратори от противоположния лагер изказаха сродни на този пример мисли, напр. Соколов. Романтиците, каза той, изразяват жизнената правда не въпреки, а в, чрез, благодарение на своя романтизъм; Лермонтов е правдив, защото е

романтик, а не доколкото е „преодолявал“ романтизма си, показвайки отделни реалистични „черти“.

И тъкмо тук — в това как правдивостта се проявява в метода и направлението, се крие разковничето на спора. Наистина Г. Недошивин подчерта, у А. Сидоров прозвуча същата мисъл: задачата сега е да се проанализира как се проявява тенденцията към правдивост в разните видове изкуства и разните епохи и направления. За съжаление, представителите на широката концепция не дадоха дори постановка на взаимоотношенията между правдивостта и нейните прояви. Тя взимала различни исторически форми. Но защо? И как? Като Протей, който се превъплъщава по своя воля? Тези въпроси не бидоха развити. Правдивостта не се свърза достатъчно ясно с епоха, с метод, стил, форма. И тя остана все пак да „виси“, неопосредствувана достатъчно нито исторически, нито естетически. Остана по-скоро правда изобщо, т. е. правда по-скоро в общопознателен смисъл. Не случайно някои нарекоха широката концепция — такава, каквато се представи тя на дискусиата — „гносеологическа“.

В замяна тенденцията към правдивост бе опосредствувана по друг начин: тя бе обоснована с необходимостта от „единно всемирно-историческо гледище“ върху разволя на изкуството (Г. Недошивин). То е необходимо за да предпази от „всеядност“ и за да укрепи позициите на реализма като направление, в частност — за да обоснове превъзходството на социалистическия реализъм; „необходимостта от това всемирно-историческо гледище се определя от съвсем конкретни неща — от нуждите на социалистическата култура“ — каза Недошивин. При общия лаконизъм и дори направо липса на обяснения — горната обосновка прозвуча твърде силно и твърде силно контрастира с конкретно-историческото гледище. За последното правдивостта е необходима преди всичко затова, защото се корени в самата същност на изкуството, защото тя е и не може да не бъде, и изследвачът трябва да държи сметка за нея преди всичко като за обективна закономерност на изкуството. У защитниците на широката концепция, обратно, — на преден план, така или иначе, излезе полезността на т. н. всемирно-историческо гледище. Тенденцията към правдивост е нужна, за да наниже на една ос различните етапи на изкуството и ги свърже в един възходящ мирови процес — за да циментира желаната и търсена развойна схема. Получи се така, че тенденцията към правдивост се свърза най-силно с нуждите на системата, а не с фактите и закономерностите на изкуството.

Обратно, тъкмо тук бе силата на конкретно-историческата концепция: въпросът за връзката между правдивост от една страна, и метод, направление, стил, епоха от друга — между познавателната и естетическата страна на изкуството — беше разработен върху различен историко-литературен материал във всички доклади. Би могло да се каже, че всъщност, това бе основната им тема.

За историческата концепция правдивостта на художественото отражение е неделима както от епохата, която го е породила като цяло, така и от метода, направлението, стила — от формата в най-общ смисъл на думата, в която това отражение се е въплътило. В изкуството жизнената правда не може да съществува другояче, освен в образи с определена идейно-художествена структура, в образи — плод на определен тип художествено мислене. „Художественото познание на действителността, по всичко изглежда, не може да се извършва извън определена стилистическа система“ — пише чл.-кор. Д. Лихачов в доклада си. Затова и правдивостта на дадена творба не може нито да се търси „изобщо“, нито да се преценява „изобщо“ — т. е. мимо, през главата на метода, стила, формата, в които тя реално живее в изкуството — вън от нейното естетическо битие. Затова и „реализмът не се изчерпва с правдивост, с проста вярност към изобразената действителност, а е определен метод на художествено познание“ (проф. Жирмунски). „Да се възразява срещу реализма като правда не е нужно“ — заключи Елсберг; но решително трябва да се възрази срещу това — да се пристъпва към изкуството само като към правда“. Изследователят, искат да кажат защитниците на историческата концепция, трябва да взима факта на изкуството и „вътре“ в него, в и чрез неговото свое-

образие като изкуство и като изкуство на дадена епоха, метод, стил — да потърси познанието за действителността. По същество така пристъпват в докладите си и А. Елистратова към романтизма, и В. Перцов към школите от края на 19 и началото на 20 в., и К. Зелински към националните литератури на СССР, и Ивашченко към европейския реализъм. Вън от своя специфичен и исторически-конкретен художествен израз жизнената правда се превръща в истина от общопознавателен характер. В склонност към такава абстрактно-гносеологизираща постановка на художествената правдивост „като такава“, „извън историята“ обвини широката концепция М. Храпченко, заедно с много други, а И. Астахов изтъкна, че тя свежда естетическия критерий до познавателен.

Абстрактната постановка на правдивостта води до недоразбиране и недооценка на художественото наследство: търсейки аршин изобщо, без да се усетим започваме да мерим с нашия си, съвременен аршин. Мисълта за своеобразната ценност на различните художествени епохи развива Лихачов в заключителните страници на своя доклад. „Струва ми се, пише той, че литературата на всяко направление в най-добрите си творби осъществява именно това, което е искала да осъществи и съвсем не се озовава в положение на безсилие пред своето собствено разбиране на света“. . . „Дълбоко погрешно и чисто дилетантско е да се смята, че древноруските писатели просто „не са умеели“ да изобразяват едно или друго явление. Също така погрешно би било ако сметнем, че древноруските майстори-живописци „не са умеели“ да предават едно или друго, перспективата, човешката анатомия, светлосянката и пр. Тази теория предполага, че древният писател и художник е имал същото разбиране на своята задача, както нашето, само че е бил творчески безпомощен пред това свое разбиране. . . Постоянните нарушения на перспективата (у древните майстори) са предизвикани преди всичко от особените задачи, които са стояли пред художника, а не просто от неговото „неумение“. . . „Древният писател не изобразява напр. битовата обстановка не защото не може, а защото изобразяването на бита противоречи на неговото разбиране за това, което той трябва да изобрази — противоречи на неговия художествен метод“. С други думи, ако древните автори не са писали като Толстой и не са рисували като Репин, вършели са това не защото не са овладели реализма, а защото художествената задача, която епохата им е поставяла, е била друга.

Мисълта, че сама по себе си, оголена исторически и естетически, жизнената правда още не е реализъм, бе аргументирана в доклада на чл.-кор. Н. Конрад с примери от източноазиатските литератури. Реализмът, смята Конрад, не е само и просто ориентация към действителността в изкуството. Например определени направления и жанрове в древната китайска и японска литература са възникнали и са се развили тъкмо под знака на ориентация към действителността, към вярното изобразяване на бит, нрави и пр. Но да наречем тази литература „реалистическа“ и по този начин да я обединим напр. с литературата на 19 или 20 в. нямаме никакви научни основания. Защото „действителността бива различна и различно бива отношението към нея“. „Може ли. . . да се прилага терминът „реализъм“ към дадено произведение на това основание, че то „отразява действителността“, без да се взема предвид, за каква действителност става дума и с каква цел, в името на що се отразява тази действителност? Да нямаш това предвид, значи да поставиш на мястото на конкретната историческа действителност някаква абстрактна действителност, или — което е не по-малко недопустимо, тази действителност, която съществува за изследвача“. Безспорно, „признакът действителност се съдържа в общия комплекс от признаци на реализма. Но широката концепция елиминира този принцип и му придава самостоятелно значение.“

Показателно е, че сами представителите на широката концепция направиха известни стъпки — сами по себе си твърде характерни — да „заземлят“ естетически и исторически правдивостта. Това беше вторият важен ход след отричането на „антиреализма“, който характеризира широката концепция в дискусиата.

„За нас, изкуствоведите, каза напр. чл.-кор. А. Сидоров, само думата правдивост не е достатъчна: трябва да се говори за правдоподобност на изобразяването“. И след като даде за пример пещерните рисунки, той има непредпазливостта да се позове на известното предание за старогръцките художници Зевскис и Паразий, които затова сме можели да наречем реалисти, защото единият нарисувал грозде тъй правдоподобно, че птиците прилетали да го кълват, а другият — завеса, която дори хората излъгала със своето правдоподобие. Разбира се, противниците не закъснях да върнат тъпкана тази непредпазливост, с основание обвинявайки Сидорова, че той „свежда великата правда на изкуството до илюзионистично правдоподобие“ (Е. Тагер). А В. Шчербина в заключителното си слово напомни, каква вреда принесе на съветското изкуство „представата за реализма като елементарно външно подобие; на борба срещу тази представа, срещу фотографизма в изкуството ни призовават многократните указания на Партията и специално на XX конгрес.“

В случая показателно е не само тълкуването на реализма като илюзионистична видимост на предмета — грешка, която нанесе неприятен удар по престижа на широката концепция. В края на краищата тя можеше да бъде и от недоглеждане, от полемично увлечение и пр. Но безусловно показателен е сам по себе си стремежът — да се свърже правдивостта с начина на нейното изразяване, т. е. по същество с художествения метод; да се преодолее абстракцията и да се въведе правдивостта в света на изкуството. И втори показателен факт: щом рече да даде конкретен критерий за реализъм, А. Сидоров свързва правдата в изкуството с един от конкретните признаци на един конкретен метод — реализма на 19 в., в който правдоподобие то достига най-високо развитие.

Подобен стремеж прозвуча и у Г. Недошивин, макар и не така грубо. „Същината на въпроса не е само в това — да се условим, че има реалистичност, правдивост, винаги присъщи на изкуството, и има реалистичен художествен метод, който започва от Ренесанса или от 19 в. (тук за Недошивин вече не е достатъчно разграничението, с което се съгласи напр. Ванслов) — „същината на въпроса е — каква е връзката между тези две понятия“. Отбелязвайки, че сами защитниците на историческата концепция признават реализма за метод, който най-дълбоко и всестранно разкрива действителността, той се запита: „Няма ли тук указание за вътрешната принципиална връзка между общата тенденция на световната култура и това, което се нарича реализъм в тесен смисъл на думата?“ И продължи вече категорично: „Съотношението между правдивост и реализъм е въпрос принципиален и той решава всичко“.

И така, за Г. Недошивин решаващото в проблема за реализма — това е особената връзка между реализма като историческо образование и общата тенденция към правдиво отразяване на живота. Не става дума вече дори за равноправните, тъй да се каже, исторически „превъплъщения“ на правдивостта, за които говориха Ванслов, Дмитриева и др. Става дума вече за това, че между правдивостта в изкуството и един от художествените методи съществува принципиална вътрешна връзка; че реализмът на 19 в. или 20 в., или Възраждането е носител и изразител на жизнената правда по предимство в сравнение с другите методи и направления, известни в изкуството.

Кръгът, тъй да се каже, се склучи: от правдивостта, която не беше метод и не беше реалистически метод, се стигна пак до правдивостта-метод и то до развития реалистически метод.

Тук има не само чупене на вътрешната логика на широката концепция — такава каквато се представи на дискусиата. По важно е, че това принципиално и абстрактно свързване на правдивостта в изкуството с конкретния художествен метод „реализъм“, до което все пак стигна широката концепция, обективно отваря вратичка за маса опростявания, станали вече традиционно зло за литературната наука. И тъкмо по тази линия разгнаха атаката си срещу широката концепция повечето оратори от противния лагер.

У нас още не е изживяна представата, каза напр. Б. Бурсов, че всичко, което е реализъм, е „добро“, а всичко, което не е — е „лошо“; че всеки последващ художник е по-добър от предшественика си. Но ето че Текери е реалист, а Байрон не е. . .

Неотдавна беше мода всичко положително в изкуството да квалифицираме като народност, народностно — припомни Машински; тръгна тогава едно масово „изнародване“ на всички добри писатели и произведения. Сега пък същото се повтаря с понятието реализъм — всичко ценно стана реалистично и „реализъм“ се превърна в синоним на художествено качество, на изкуство. Оттук логично последва сектантско подценяване на нереалистическите произведения и течения, на тяхната способност да отразяват живота. Особено не провървя на класицизма: разсъждаваше се — щом класицизмът е дворянска култура, тя не може да не бъде антинародна. Но тогава какво да се прави с Ломоносов? За да се излезе от неудобното положение, Ломоносов просто биде изнесен извън класицизма. . .

Оказа се, че отъждествяването на реализъм с художественост и народност е вилняло и сред фолклористите. Всичко ценно във фолклора се обявяваше за реалистично, каза Гусев: щом фолклорът е народно творчество, той е положително явление, а щом е положително, не може да не бъде реалистично. Така някои фолклористи стигнали до историческата схема: фолклорът през феодалната епоха представлява „стихийен реализъм“, през буржоазната — „критически реализъм“, а през социалистическата — „социалистически реализъм“. По силата на същата догматична логика някои фолклористи изнасят вън от фолклора всички нереалистични жанрове — обредни песни, приказки с религиозна тематика и т. п. — отбеляза Чистов.

Правилно е да се разграничи „реалистичност“ (правдивост) от „реализъм“, настоя акад. Белецки — иначе не може да се разбере литературният процес, където едва ли не всяко ново направление иде в името на вярното изобразяване на живота. Ако класицистът Буало се бореше с „прецизността“ в името на правдивостта, то романтикът Юго въстана срещу Буало в името на същата правдивост и пак в нейно име въстана срещу Юго натуралистът Зола. Реалистичност има в рисунките на пещерния човек, има я и у античните писатели, но това не дава основание да се говори напр. за митологичен реализъм, тъй като зараждането на реализма е свързано тъкмо с преодоляването на митологичното художествено мислене, с безсъзнателния стремеж да се избегне това мислене. Затова и терминът реализъм, приложен напр. към Омир, звучи ни повече, ни по-малко като оксюморон. . .

А. Елистратова се спря и в доклада и в изказването си на широко разпространеното вулгарно отношение към романтизма като към някаква „детска болест“, от която преобладават някои големи писатели (Байрон, Шели и др.), но от която те, със засилване на реалистическите „черти“ в творчеството им, постепенно се освобождават. . .

Енергично въстана срещу нивелировката и вулгаризацията в оценката на различните направления и проф. Жирмунски: „Пред нашата литература днес безспорно стои въпросът за генерално отграничаване от упадъчните течения; днес ние трябва да повторим, перефразирайки Горки: С кого сте вие, майстори на художественото слово, — с Джойс, с Пруст, с Кафка или с Пушкин, с Толстой, със социалистическия реализъм? Но от това не следва, че Аненски или Рилке са лоши поети, или че Бодлер и Верлен, Мюсе и Виньи трябва да изчезнат от учебните програми. Белински разбираше отлично, че Жуковски е политически реакционер, но Белински твърдеше, че без Жуковски не би имало Пушкин. Както без Колридж и Уордсуърт, които напразно някои погребват в братската могила на реакционния романтизъм, като едва ли не агенти на Свещения съюз, не би имало и техния велик противник — революционният романтик Байрон. Класическият реализъм на 19 век с неговата социалност като основен белег, се опира на романтизма, на оная романтическа критика на буржоазната действителност, която в Европа навред предшествуваше реалистическата критика на същата действителност.

Не напразно тъкмо „докторът на социалите науки“ — Балзак, а заедно с него и Стендал, наричали себе си романтици.“

И така историята показва, че една от най-големите правди на литературата — разобличаването на буржоазното общество — е принципиално свързана толкова с метода на романтизма, колкото и с метода на реализма. И не без основание Б. Михайловски, след като констатира отпадането на „антиреализма“ от широката концепция, иронически заключи—излиза, че в историята на изкуството „остава да се развива и обогатява единствен реализмът, а другите направления само свършват черното си дело и си отиват“...

Няма да се спираме повече върху доводите на ораторите от тясната концепция — бидейки органически свързани с историята на реализма, те естествено премивават към историческата част на дискусиата. За да приключим с теоретичния спор, ще резюмираме изказването на проф. В. Асмус, който даде пределно ясна характеристика на двете концепции.

„Според широката концепция, каза Асмус, реализмът не е название на школа, течение или направление — а название на определени черти на правдиво изобразяване жизнените явления, които черти могат да се намерят в безброй художествени творби от всички векове и периоди. Ние, казват защитниците на тази теория, наричаме реалистични или стремежи се към реализъм всички творби или части от тях, в които може да се намери жизнена правда — живи сцени, фигури, ситуации и пр. . . А такива безспорно има много и в античното изкуство, и в Средновековието, и навсякъде.

Тясната концепция разбира под реализъм не наличност на отделни, дори често срещани черти, които напомнят реалистическото изобразяване в школите на критическия или социалистическия реализъм; а особено течение, направление, школа в развоя на изкуството. Тя се характеризира с това, че при нея реалистическото изобразяване на действителността става органически език на художника, особен тип художествено мислене, в чиито образи художникът съзнава действителността на обществения живот и своето отношение към нея — великолепно формулира Асмус.

За науката е свършено безплодно да се спори за правото в термина „реализъм“ да се влага по-широко или по-тясно значение. Какво дават тези две разбирания за историята на литературата като наука за литературния процес — ето как трябва да се поставя въпросът.

Какво дава широката концепция? Тя може да помогне да се укрепи представата за единството на световното изкуство; тя подчертава прогресивния ход на неговия развой; най-после, тя може да покаже ембрионите на реализма в разните епохи, защото възможност за правдиво отразяване на живота няма само там, където има реализъм като завършено направление.

Тази концепция обаче е твърде неоперативна в методологическо отношение; тя дава твърде малко за конкретното историческо изучаване на изкуството — тя е научно бедна и неприемлива.

Така напр. , ако реализмът представлява отделни черти на вярно изобразяване живота, то тогава действително историята на изкуството е борба между реализъм и нереализъм или антиреализъм, или изобщо нещо, което стои вън от изкуството. Но щом реализмът е вечна категория, то за такава трябва да бъде признат напр. и романтизмът, тъй като отделни черти, напомнящи романтичното изкуство, могат да се намерят и в Средновековието, и в античността и пр.

А ако това е така, то прав е Недошивин в своята първа теория (в книгата си)¹, от която той напразно се отрече в своята втора теория тук, на дискусиата (става дума за отричането от „антиреализма“) — подметна Асмус.

Ако обаче разбираме реализма като художествен „език“, на който говори писателят, като особен тип образно мислене — то тогава реализмът е определено истори-

¹ „Очерки по теория на изкуството“, М., 1953 г.

ческо явление. И тогава задачата е — да се определят неговите граници с помощта на марксистката методология. Тясната концепция, заключи Асмус, дава възможност за конкретно-историческо изучаване на литературния процес.“

С други думи, тя осигурява основната предпоставка за научно изследване.

Както и да оглеждаме спора, очевидно е вътрешното чупене на логиката в широката концепция. Тя започна с решително отричане от „антиреализма“, с гореща и искрена атака срещу схемата „реализъм“ — антиреализъм“. Но се препъна о проблема за връзката между правдивост и метод, направление, стил. Или тази връзка е еднакво принципиална за всички методи и направления, и всеки метод, по силата на закона, че изкуството отразява действителността, по своему носи и изразява правдата на своята епоха; но тогава широката концепция плътно се доближава до тясната, и прогресивният развой на изкуството през вековете добива по-друг вид: правдата се пречупва през метода и епохата, борбата за правда се води вътре в тях, преди да излезе на световно-историческа арена, и прогресивният ход на изкуството, дори само в познавателен смисъл — се оказва не праволинеен, а усложнен, спираловиден, противоречив, със свои загуби и печалби, пречупен през своеобразието на всяка отделна епоха. Или пък — правдивостта е принципиално свързана с един метод, с едно направление — реализма. И тогава историческият развой на изкуството се изопва в идеално-прогресивна линия „от пещерните бизони до Дудинцев“. Но пак тогава се открява и връщанка за схематизма и опростителството. Защитниците на широката концепция не са и не желаят да бъдат вулгаризатори. И те отхвърлиха „антиреализма“. Но всичко почна тъкмо оттам — отпадането на този „най-важен член на концепцията“ (Елсберг) разклати цялата ѝ постройка, и тъй като те не го замениха с друг, а от концепцията си не се отказаха — предпазливо се върнаха назад и с това отново се поставиха под обстрел. Това чупене на вътрешната логика на самата концепция, наред с неразшифроването на понятията и методологическите опасности — бяха слабостите, които попречиха на широката концепция да вземе превес в дискусиата.

И все пак, може би бяха прибързани някои заключения, като напр. — че дискусиата представлявала погребението на широката концепция. Тя има своите нехвърлени в боя резерви, а тясната пък има своите бели петна, нерешени въпроси и несъгласуващи се положения.

Така например, с пълно право представителите на широката концепция обвиняваха своите противници, че те доказват общоестетически положения, опирайки се изключително на литературен материал; че при това изхождат главно от особеностите на руската литература, и то на 19 в. — критическият реализъм; че не познават и пренебрегват особеностите на другите изкуства — изобразителните на първо място, а също така музика, театър, кино. Действително, тази изключително литературна насоченост твърде силно подби авторитета на дискусиата. „Докато въпросът за реализма не бъде разгледан като въпрос на всички изкуства, той не може да се смята за решен“ — каза Б. Михайловски. За съжаление, изкуствоведите, които взеха участие в дискусиата, сами твърде малко обосноваха своето становище с особеностите на изобразителните изкуства — може би поради факта, че не излязоха с разработени доклади.

Основна слабост на конкретно-историческата концепция, а оттам и на дискусиата — бе разнобойът по въпроса за „рождената дата“ на реализма като метод и направление: щом той не се заражда едновременно с изкуството, то кога? През Възраждането? Или през 18, или през 19 в.?

Въпросът за възникването на реализма се преплита с въпроса за неговата природа и критерии: що представлява от себе си реалистичният метод и по какво се отличава той от другите методи и направления? По тези въпроси нямаше единство ни в докладите, нито в изказванията. Не без основание акад. Белецки нарече реализма „плаващ бъбрек“ в организма на литературната наука — всички сме убедени, че той съществува, разпознаваме го, а речем ли да го уловим — изплъзва ни се. . .

Не бе разграничен реалистическият метод и от понятието реалистическо направление. В заключителното си слово Я. Елсберг обясни, че такава задача не е и поставяна, тъй като тя е твърде сложна, за да бъде решена пътьом на дискусиата. И той се ограничи да даде няколко интересни примера (из руската литература на 19 в.) за многоликите форми на взаимоотношенията между метод и направление.

Най-после, твърде много пречеше и на двете страни неразработеността и неяснотата на проблема за художествения метод изобщо: говореше се за метод на критическия реализъм, на социалистическия реализъм — а не бе предварително достатъчно ясно, що е художествен метод сам по себе си (освен няколкото най-обща положения, на които ще се спрем по-нататък). И слаба утеха бе разумното инак обяснение, че не е задача на тази дискусиа да решава и въпроса за метода; или че, при липса на по-добро, науката може да се задоволи с най-общите контури на дадено понятие, стига те да са общепризнати, а задача на по-нататъшните изследвания е да му уточнят съдържанието (В. Перцов).

Изхождайки от всички тези бели петна и противоречиви мнения и най-вече от факта, че изкуствоведите общо взето продължават да стоят зад широкото разбиране, по-прав беше може би чл.-кор. Благой, когато каза в заключителното си слово, че концепцията за реализма като жизнена правда още не може да се смята опровергана. Дискусиата обаче очерта становищата, извади наяве и силните, и слабите им страни. „Сега поне ни е ясно за какво говорим — а това е вече постижение“ — заключи и Елсберг.

Простичкият извод, струва ни се, се налага сам по себе си: „окончателна“ ще бъде победата на тази страна, която съумее да дообоснове всестранно и без противоречия своето гледище с живия материал на живите изкуства, въз основа на тяхната специфика, с помощта на марксистката методология.

„Съотношението между правдивост и реализъм е въпрос принципиален и то решава всичко“ — беше казал Недошивин. Действително то решава всичко. Но при условие, че бъде разкрито и доказано. Може би в бъдеще поддържниците на широката концепция ще успеят да докажат принципиалната връзка между общата тенденция към правдивост и реалистически художествен метод, без осъвременяване, гносеологизиране и опростяване. Тогава може би би се родило и реално онова всемирно-историческо гледище, за което говори Недошивин. И това би било огромна победа. И огромна задача, с която трябва да се заемат изкуствоведите, дори независимо от крайния резултат.

А ако главният недъг, що подяда конкретно-историческата концепция е „плаващият бърбек“, то очевидно главната ѝ задача ще бъде да прикрепи, да закотви това блуждаещо понятие към определен исторически момент, както духовито формулира Благой, връщайки думите на Белецки. С това би се направила решителна крачка към определяне на самия реалистически метод, а оттам и на понятието художествен метод изобщо.

III

Спорът за „рождената дата“ на реализма

Нямайки възможност да изложим гледищата върху възникването и белезите на реалистическия метод, развити в докладите на Р. Самарин, Я. Елсберг или Н. Конрад и др., ще се спрем предимно на по-характерните спорове, които се завързаха около тях, тъй като това дава възможност да се осветяват едновременно и двете счепкали се мнения.

Твърде много критики събра становището, че реалистическият метод датира от Възраждането. То бе развито в доклада на професор Самарин и по начало подкрепено от Я. Елсберг и други. Според това становище, зародилият се през Възраждането

реализъм минава последователно през стадия реализъм на Просвещението (18 в.), критически реализъм на 19 в. и социалистическия реализъм на днешното време.

Н. Дмитриева разкритикува разкриването на човешкия характер, по-специално т. н. „саморазвитие на характера“, като критерий на реалистичния метод (Елсберг), върху който, покрай другите белези, се основава датировката на реализма от Възраждането насам. Не всички изкуства — напр. архитектурата, и не всички жанрове — напр. пейзажът в живописа, изтъкна Дмитриева, изобразяват човешки характери.

Срещу „саморазвитието на характера“, като не докрай ясно понятие, както и срещу представата за непрекъснат развой на един и същи реализъм от Възраждането насам излезе Е. Тагер. Ако под саморазвитие на характера, каза той, се разбира неговата обусловеност от някакви общи свойства, напр. вътрешни подбуди и пр., то това е общ закон на изкуството, и от фолклора до Горки принципът е един. Ако пък под саморазвитие на характера се разбира едно много по-сложно и тънко преплитане на индивидуална и социална психология — то пък не е известно нито на литературата на Възраждането, нито на тази на Просвещението. На свой ред проф. Самарин, продължи Тагер, дава като белег на реализма историзмът. Но ако този историзъм трябва да се разбира като чувство за времето, като стремеж да се постигне смисъла на епохата и да се прозре в бъдещето, то той е присъщ и на Байрон, и на Блок. Ако пък се има предвид особеният историзъм, присъщ на мисленето на 19 в., който предполага органична връзка със социалната действителност — то този историзъм е чужд и на Шекспир, и на писателите на 18 в. Така че нито първият, нито вторият критерий могат да обединят литературния процес от Възраждането до наши дни под общото понятие реализъм. По логиката на докладите, която Тагер окачестви като догматична, ще излезе, че между Евгени Онегин и Чайлд Харолд има принципиална разлика, а между Онегин и Гаргантюа разликата е само количествена; или пък че един „Роб“ на Микеланджело е по-близък до „Протодякона“ на Репин, отколкото до „Лаокоон“, макар че непосредното чувство на зрителя говори друго. . .

Чл.-кор. Благой също енергично атакува схващането, че реализмът датира от Възраждането. Той направи едно много сериозно предупреждение: това гледище само приближава изходната точка на реализма — да не бъде „от бизоните“, а „от Шекспир“ — а всъщност дава същата схема на непрекъснат развой от една страна на реализма, от друга — на нереалистическите методи, досъщ както широката концепция. За Благой понятието „реализъм на Просвещението“ е противоречиво, изкуствено конструирано понятие: рационалистът Волтер се оказва в един лагер с Шекспир, когото сам е наричал „пиян дивак“, а двамата заедно — с Молиер, когото пък изкуствено откъсват от класицизма; а между другото, Пушкин е смятал метода на Молиер противоположен на Шекспировия. Според Благой реализмът, като голямо литературно направление, като школа, която обхваща цял свят, се оформя през втората третина на 19 век.

Проф. Жирмунски се спря на редица неубедителни, според него, твърдения в доклада за възрожденския реализъм. Ако приемем, че реализмът се заражда през Възраждането, то необяснена остава в 17 в. смяната на реализма с класицизма и с такова направление, като барок. От доклада не стана ясно — Расин и Корней реалисти ли са или реалист е само Молиер? Не става ясен и „просветителският реализъм“ на 18 в.: Волтер, напр. просветителски реалист ли е или просветителски класицист, или родоначалник на революционния класицизъм? Или само Дидро и Лесинг са през 18 в. представителите на ранния буржоазен реализъм? И къде е мястото на Гьоте — реалист ли е той? За него изобщо нищо не се споменава... Според Жирмунски, литературата на Възраждането е качествено различна от литературата на 19 в., която именно е реализъм в строгия смисъл на думата. Колкото до наченките на реализма, Жирмунски смята, че те трябва да се търсят най-рано у Филдинг и Смолет — Англия, 18 в. — и то пак това ще бъде реализъм, не минал през романтизма, с много схематизъм в себе си.

Според акад. Белецки, реализъм е „онова изкуство, което съхранява данните на природата по възможност в този вид, в който те се възприемат“, и то се оформя не през Ренесанса, а през 19 век.

Несъобразности при датировката на реализма от Възраждането посочи и Балашов, наричайки я априорна. Шекспир и Сервантес, които се сочат като най-крупните и типични реалисти на тази епоха, живеят когато са минали 9|10 от Възраждането, заедно с целия италиански Ренесанс, немския, френския. При това тази датировка е чисто европейска, тя не държи сметка за Средна Азия, за Задкавказието. Най-последна подхранва тенденцията — реализмът да се разглежда като редица фази, всяка последваща от които е непременно по-висока от предходната — напр. според доклада, критическият реализъм е висша фаза в развоя на реализма, започнал от Ренесанса. А това е опростителска представа за прогреса в изкуството, който не е еднолинеен и не е равномерен, и не обхваща дори всички жанрове в дадена епоха. (По принцип с тази постановка за прогреса се съгласи и Елсберг).

Позицията, че реализмът като направление и школа, и то в световен мащаб, се заражда към половината на 19 в. защитава решително и чл.-кор. Н. Конрад, който приведе богат европейски и особено азиатски материал. Конрад смята, че най-обща и решаваща предпоставка на реализма е установяването на развити буржоазно-капиталистически отношения в дадена страна. Еднаквият социално-икономически строй обуславя в последна сметка и сходни художествени задачи, които се изразяват в сходни мотиви и теми (например удивителната прилика между японската и западноевропейска средновековна лирика, без никакъв контакт помежду им). Развиването на буржоазно-капиталистически отношения в страните на Азия през 19 и 20 в. обуславя и зараждането на реалистично направление в техните литератури; дори безспорното литературно влияние от Европа тук се подчинява на местните художествено-исторически задачи.

Беше изказано и мнението, макар и почти не подкрепено от други оратори, че не може да се говори за единно развитие и на реализма на 19 в. и да се характеризира той единствено като „критически“. Така акад. Белецки смята, че в руската литература на 19 в. „критическият реализъм“ се редува със „социално-утопическия реализъм“ на 60-те години и с „етико-психологическия реализъм“ на Толстой и Достоевски. . .

Така че, докато спорът между тясната и широката концепция за реализма завърши с превес, макар и не окончателен, на първата, то спорът за възникването и критериите на реализма остана нерешен, при явно разклащане на позициите на тези, които водят родословието му от Възраждането.

„Становището, че реализмът датира от Възраждането, не се отличава с оригиналност“ — отбеляза Я. Елсберг в заключението си. Въпреки това, лично той не се отказва от него, — то свързва реализма с големия преврат в историята, с научната революция, с художествената революция, която е по-последователна дори от научната, от него си води началото цялата нова литература. „Вярно е, че датировката на реализма от 30—40-те години на миналия век се отличава с голяма последователност. Но все пак, ако я приемем, ще излезе, че един Пушкин не е реалист; а къде ще останат творби като „Племенникът на Рамо“ от Дидро или „Вилхелм Майстер“ от Гьоте? Както и да е, заключи Елсберг, въпросът за възникването на реализма остава нерешен — сега засега ние не сме в състояние и не бива да го решаваме“.

IV

Няколко разсъждения върху художествения метод

Както вече се спомена, и докладчици, и оратори се сблъскваха постоянно с въпроса за художествения метод. Специален доклад по този въпрос нямаше. М. Храпченко беше посветил своя на един от главните аспекти на проблема — отношението между

художествен метод и творческа индивидуалност, развивайки го като аргументирана защита на органичното единство между личност и творчество. В това отношение докладът засилва общата антивулгаризаторска насоченост на дискусиата: „възгледът на писателя върху жизнените явления, неговото емоционално-лично отношение към тях съвсем не са никакъв „придатък“ към изобразяването на човешки съдби или характери; самото това изобразяване е невъзможно вън от идеите и възгледите на писателя върху живота, извън неговата субективност. Отношението на писателя към живота съвсем не е равнозначно на „субективизъм“. . . „Обективно“ и „лично“ не се намират редом, а са неразделно слети, те не са механична смес, а химическо съединение.“

Характерна черта на разискванията върху метода (доколкото ги имаше) беше стремежът да се преодолее гносеологизиращата, общо-философска негова трактовка, да се навлезе в неговата естетическа специфика. Този стремеж особено силно прозвуча в онези изказвания, които разглеждаха метода като особено виждане на света (Шчербина — всеки нов метод започва с ново виждане на света), като специфично художествено мислене, със свои особености, в сравнение с теоретичното мислене и с познанието в общ смисъл на думата. Н. Гей съпостави романтичното с реалистическото художествено мислене: докато напр. романтикът Пушкин строи образа си, излизайки от зададена идея (Алеко в „Цигани“), реалистът Пушкин строи образа, излизайки от действителността (Онегин, Татяна); решаващо при метода е отношението между образ и идея — това положение Н. Гей свързва с Енгелсовата мисъл за мястото на тенденцията в реалистичното изкуство.

К. Зелински в доклада си отбелязва „подборния характер на всеки художествен метод“, тъй като методът е и „начин на отбор на обектите за изобразяване, отбор на самите изобразителни средства.“ От своя страна, „подборният принцип на реализма в частност се контролира и управлява не само от идеята на художника, но и от самата действителност, от тенденциите на нейното историческо развитие“

Твърде интересни мисли върху метода разви в своето изказване — може би най-богатото откъм проблемност — Е. Тагер. „Разликите между литературните образи, създадени с помощта на разните методи, не са количествени, а качествени, каза той. Разликата между Федра и Ана Каренина не е в това, че Федра е по-малко реалистична от Ана, а в това, че с Ана художникът решава други задачи, разкрива други сфери на обществения живот. За да предаде това качествено ново, особено съдържание, особено знание за живота, което носи художникът и което е обусловено от новата епоха, той се нуждае и от особен „език“. Метафорично казано — този именно вътрешен, „граматичен“ строй на неговия език е онова, което наричаме „метод“. И уязвимата страна на нашата дискусия е, че докладите по същество се отклоняват от структурния анализ на „граматичния строй“ на езика, на който говорят художниците от разните методи — докладите декларират, но не определят реалистическия метод, те оставят необяснени конструктивните принципи на метода. . . Общността на метода се обуславя не от факта, че двама художници, да речем Шекспир и Толстой, изразяват велика човешка правда, а от наличието или липсата на известна общност в художествения език на двамата. Според Тагер ключът, който разкрива особеностите на художествения метод, трябва да се търси в онази концепция за човека, която носят големите художници на всеки отделен етап в развоя на изкуството. Тя не се свежда до сумата от характери на героите, изобразени в произведенията им, и не всеки път се покрива с естетическия идеал на художника. Това е онази представа за типа на човешката личност и за нейното отношение към света и обществото, в чиято светлина писателят изобразява живота. Така, ренесансовската представа за човека като игра на титанични сили се заменя с рационалистическия човек на класицизма, после иде „естественият“ човек на Просвещението, след него лирическият индивидуализъм и дълбок психологизъм на романтизма, а в 19 в. — представата за социално-историческия човек, за изключително многообразната

човешка личност, свързана с много нишки с конкретната историческа среда: принципиално важно откритие на реализма, което го отделя не само от романтизма, както обикновено се сочи, но и от Просвещението и от Ренесанса. И ако шекспировият Хамлет се провиква в монолога си „О, жена, нищожество си ти“, то Чехов предлага да се каже „Жената си е жена“: в системата на Шекспир подобна замяна е невъзможна, защото красноречието е спътник на ренесансовската представа за човека, а в реалистическата система на 19 в. това лаконично „косноезичие“ е гениално намерен щрих, който едничък разкрива образа и който се подчинява на друг закон — закона за индивидуализирания човешки характер. . .“

В скоби трябва да отбележим, че необходимостта от структурен анализ на художествения метод стана твърде актуален въпрос през последните години. Подобна критика — че се съсредоточават върху идейно-познавателните принципи, а не анализират художествените особености на реалистическия метод, бе отправена към докладите още при предварителните им обсъждания в Института за световна литература (изказвания на Л. Тимофеев, Л. Поляк, И. Чичеров и др.).

Много плодотворна, макар и не развита мисъл изказа Елсберг в заключението си — за двойката обусловеност на метода: от една страна, от епохата с нейната действителност, борби, задачи, от друга — от идейно-художественото наследство, от поетичната традиция.

Само един от ораторите — Ю. Борев, посвети изказването си изцяло на проблема за художествения метод, и то в общоестетически план, като отбеляза, че излиза от становището на акад. Тодор Павлов. Според Борев художественият метод е аналог на предмета на изкуството, както философският метод е аналог на цялата действителност. А под предмет на изкуството Борев разбира „естетическите качества на действителността“. Най-съществените естетически качества и връзки на действителността стават непосредствено в процеса на творчеството съдържание на изкуството и кристализират в особени форми на образно мислене. В този смисъл художественият метод представлява съвкупност от обективни изисквания към художника, и историческите изменения в изкуството се обясняват с изменения в естетическите качества на действителността, в обществената практика. В частност, като белег на реалистичното художествено мислене Борев сочи естетическата многостранност на неговите образи за разлика от образите на сантиментализма или класицизма, които се свеждат до едно естетическо качество. За съжаление обаче Борев не разкри какво представляват самите т. н. естетически качества на действителността и как те стават предмет на изкуството. „Готови“ ли се намират те в действителността? И какво им е отношението към субекта на изкуството? А тук е ключът на проблема за художествения метод, и не само на него.

V

Реализъм и романтизъм

Струва ни се, че най-голям и безспорен успех дискусиата постигна в разкриване връзките и взаимоотношенията на реализма с другите методи и направления. В частност — връзката между критическия реализъм и романтизма; между социалистическия реализъм и предшестващите направления и особено — между социалистическия реализъм и модернистките школи от края на 19 и началото на 20 век; между социалистическия реализъм и съвременния критически реализъм. На този фон по новому се освети и проблемът за художественото наследство. Този дял от дискусиата, който носеше сам по себе си историко-литературен характер, подведе доказателствената база под концепцията на реализма като конкретно историческо явление.

Централно място в разискванията по тези въпроси заеха докладите на А. Елистратова — за съотношението между реализъм и романтизъм в английската литература

и на В. Перцов — за реализма и модернистките течения в руската литература от края на 19 и началото на 20 век, наред с близките им по дух доклади на Иващенко за европейския реализъм и на Зелински — за националните съветски литератури.

Докладът на Шчербина за социалистическия реализъм по значението на темата си представлява сам по себе си самостоятелен дял от дискусиата. Въпросите за връзката на социалистическия реализъм с другите методи обаче заемат твърде важно място в него и свързват проблематиката му с тази на горните доклади в един голям общ кръг от проблеми на взаимоотношенията между реализъм и нереалистични направления. Така свързано протекоха и разискванията.

Докладът на А. Елистратова бе многократно цитиран и единодушно оценен като превъзходен (с него не спориха!). Покрай ценния си историко-литературен материал, този доклад привлича и с яснотата и спокойната последователност на позициите си — нещо, в което му отстъпва, напр., инак остро актуалният по тема доклад на Перцов. А. Елистратова успешно решава две задачи: да покаже историческата и естетическа необходимост на нереалистическото направление „романтизъм“ като такъв тип художествено усвояване на действителността, който е кръвна рожба и верен изразител на своята епоха; и второ — да покаже какво е дал романтичният начин на усвояване действителността на своя антипод и наследник — реализма.

„Художествените средства на просветителската литература, с нейния рационализъм, механичност и метафизичен подстъп към действителността вече не помагат на художника да усвои новия колосален исторически материал“ — пише Елистратова: „Великите обществени трусове и преврати от края на 18 и началото на 19 век разкриха пред света „гигантските разрушителни и градивни сили на народа“. И английската романтична поезия търси „космична широта на поетичните обобщения, пантеистично отъждествяване на природа, история и индивидуално съзнание“, възкресява древните — библейски, антични, индуски митологии и създава собствени митологични символи, които да изразят устремите на епохата. „Всичко това не може да се разглежда като наивни заблуждения или „ексцеси“ на романтиците; то е било органически необходим начин за развиване на художественото знание и усвояване на света през онзи исторически етап: „Ние живеем в титанични и преувеличени времена — привежда Елистратова крилатите думи на Байрон —когато всичко, що по размери отстъпва на Гога и Магога, изглежда пигмейско.“

Това съвсем не значи, че романтизмът се отказва от познаване на действителността — и тук е, според Елистратова, главното му отличие от упадъчните, декадентски школи. Той изразява, разобличава, оценява съвременната му действителност и се стреми да прозре накъде върви тя. Дори в мистично-зашифрованите сентенции на един У. Блейк се съдържат тъй характерните за романтизма дълбоки художествени „предугаждания“, които по-сетне стават историческа и художествена действителност. Така напр., в „причудливата фантастична символика на песмата „Въстанието на Исляма“ от Шели — в нейното условно действие — намират израз стихийните догадки на поета за непреодолимостта на освободителния устрем на човечеството. „В светлината на обществените задачи, които романтиците си поставят, поема като тази на Шели „е пълна с най-дълбока жизнена правда. Средствата за изразяване на жизнената правда обаче далеч не са напр. характерите в днешен реалистически смисъл. Изобщо, създаването на характери не е нито силна страна, нито задължителен атрибут на романтизма, и да мерим неговите поети с мярката, с която нашето литературоведение след Енгелс мери реализма, значи предварително да се откажем да разберем неговото своеобразие.“

Романтизмът обаче не остава ценност само за себе си и за своята епоха. Много от натрупаните от него идейно-художествени открития преминават, кои косвено, кои пряко, в арсенала на реализма на 19 век — пък и по-далече. „Това, което у романтиците се облича във формата на парадокс, фантастични видения, субективен лирически порив към неизвестното, подозираното, предполагащото или желаното, у писателите-реалисти

излиза във вид на закономерност, която се поддава на изучаване и анализ, проявява се във взаимодействието на типове-характери и типове-обобщения“. И тогава естествено класическа форма на реализма през 19 век става социалният роман.

Реализмът развива също така и непосредствено художествените постижения на романтизма, като ги преосмисля по нов начин. Така, стилът на Дикенс, отбелязва Елистратова, е необясним, ако се разглежда само като пряко продължение на повествователния маниер на 18 век: у Дикенса живеят и романтиката на зловещата тайна, и приказната мечта за щастие, дружба, братство, и противоречията между бедност и богатство, труд и тунеядство, които е бичувал още романтикът Блейк. Текери възприема ироничния байроновски маниер и романтичната гротеска, като ги осмисля реалистически. Шарлота Бронте съчетава реалистична жизненост с бунтарски-романтично въодушевление. И т. н. — чак до Томас Харди, който в 20 век се връща към романтичната традиция, като създава образи-символи във философската си поема „Династи“; чак до съвременника — социалистическия реалист Шон О'Кейси, който също се обръща към фантастиката на образната символика, за да покаже потенциалните сили на народните маси.

Редица оратори потвърдиха със свои наблюдения, че много от основните черти на реализма — интересът към вътрешния, емоционалния живот на човека — към „диалектиката на душата“, революционната критика на буржоазните устои, безжалостното разобличаване на буржоазния егоизъм и фалш, стремежът към големи социално-исторически обобщения и пр. — водят потеклото си от романтизма. Елсберг изтъкна влиянието на революционната романтична сатира (Байрон, Хайне) с нейния лиризм, с особеностите на т. н. авторски образ върху реалистичната сатира на 19 век.

Без романтизма не би имало сочният, многостранен, психологически задълбочен и емоционално наситен, социално-безпощадният реализъм на 19 век. Такъв той не можеше да изникне на почвата на Просвещението; необходимо бе тя да бъде разорана от романтизма.

VI

Реализмът след 19 в. Съвременният критически реализъм на Запад

Въпросът за взаимоотношенията на реализма с другите методи и направления се постави още по-остро, когато дойде ред да се засегне вторият повратен, кризисен момент в литературната история на 19 век — края на века и началото на 20 век. Положението тук е много по-сложно: наред с реализма възниква натурализмът; същевременно се оформят т. н. декадентски, модернистски школи; а на прага на нашето столетие Горки в Русия полага основите на социалистическия реализъм. При това, тези направления и техните наследници продължават да съществуват и днес. Взаимодействуват ли си те и как? Как трябва да се изучават и преценяват те? На тези въпроси дискусиата даде интересни отговори, богати откъм факти и нелишени от изследователска смелост, но често и вътрешно противоречиви.

Един от първите повдигнати въпроси бе — съдбата на реализма в края на 19 и началото на 20 век. Шчербина, Перцов в докладите си, Т. Мотильова в блестящото си изказване по западната литература и др. се опълчиха срещу широко разпространеното, но слабо доказано мнение, че по това време реализмът запада и връх в руската и световна литература взема декадентството, модернизмът.¹ Доскоро, отбеляза Т. Мотильова, сред нас царуваше опростената схема, че в края на 19 век критическият реализъм почнал да

¹ Тук е мястото да отбележим, че мнозина оратори (Шчербина, Тагер и др.) с основание протестираха срещу крайната смътност на термина „модернизъм“: той обединява под един похлупак разни течения и школи — символизъм, декадентство, експресионизъм, съвременния абстракционизъм, — и твърде неравноценни автори и творби. За съжаление, те не направиха повече уточнения, а защитниците на термина модернизъм, като Перцов, не се заеха сериозно да докажат правоверността му.

показва признаци на остра недостатъчност и затова бил сменен от социалистическия реализъм. Това е вярно, но само за Русия, където, по силата на конкретните исторически условия, развоят на реалистическата литература се свързва именно със социалистическия реализъм. На запад обаче условията са такива, че критическият реализъм необходимо продължава да се развива и достига в началото на нашия век ново, мощно разгръщане с делото на Анатол Франс, Ролан, Барбюс, Голсуърти, Шоу, двамата Ман, Драйзер, Лондон и др., продължава своя развой и след Октомврийската революция и до наши дни с Хемингуей, Стейнбек, Фойхтвангер, италианските автори пр. При това, критическият реализъм на Запад не е вече реализмът на Балзак или Дикенс, той се обогатява с редица нови черти. Огромно влияние оказва върху му руската литература на 19 век, а през последните десетилетия — литературата на социалистическия реализъм.

Какви са тези нови черти? И реалистическата литература в своето развитие „нещо губи и нещо печели“ както закономерно става с всяко направление в изкуството, — посочиха редица оратори. Реализмът от началото на 20 век вече няма онова „широко епично дихание“, каза Т. Мотильова, което има класическият реализъм на 19 век, писателите му не са в състояние да дадат енциклопедия на своето време, както някога Балзак. Пречи им влиянието на ограничената буржоазна идеология — дори на такива великани като Шоу и Ман. И затова свършено закономерно не друг, а социалистическият реалист Горки можа да обгърне и осмисли обществения процес, за да даде енциклопедията на своето време. Въпреки това обаче реализмът на 20 век се обогатява, на първо място тематически. Той разработва непознати до тогава и много важни теми, — разобличаване на войната, антифашизъм, борба с расизма, борба с националния гнет; голямо значение добива темата за „малкия човек“ под явното влияние и на социалистическия реализъм (отбелязано и от Шчербина).

Що се отнася до средствата за художествено познание — продължи Мотильова — в 20 век те стават далеч по-многообразни и по-гъвкави. От Франс до Хемингуей върви едно непрекъснато усъвършенствуване на психологическия анализ. Разширява се морално-психологическата проблематика, изостря се вниманието към духовния живот на човека, майсторски се рисува неговата вътрешна противоречивост, преливност, многостранност (например духовната еволюция на Жан-Кристоф; дори Соомс на Голсуърти е далеч по-сложен от Дикенсовите буржоа). Това става обаче не под влияние на Джойс-Пруст-Кафка, не на т. н. школа на „потока на съзнанието“, както мислят дори някои прогресивни литературоведи, напр. в ГДР, а въз основа на откритията на руската литературна школа, на Достоевски и особено на Толстой. В предаването на психологичния процес в неговата ежедневна непосредност, в интереса към подробностите на емоционалния живот, в тънката разработка на вътрешния монолог, приоритетът безспорно принадлежи на Толстой, а не на Джойс. Двадесетият век дава блестящи образци на реалистичен психологически анализ (напр. вътрешните монологизи на Ман).

Така че, ако губи в „епично дихание“, то реализмът на 20 век печели в рисуването на „малките величини“.

Менят се и критериите за реализъм, продължи Мотильова. Франс, Ролан, Ман показват явна неприязън към натурализма и търсят такива начини на художествено отразяване, които да предадат правдиво закономерностите на живота, без да приличат на емпирично копиране. Публицистиката, стремежът на писателя активно да се намеси в обществения живот, открито да се изкаже по него, бурно се вмъква у Шоу, Франс, Ролан и др. Търсят се нови изразни средства, извън рамките на емпиричната достоверност — фантастиката, хиперболата, условността, гротеската навлизат в творчеството на реалисти като Франс (да си спомним неговите ангели, които действуват в съвременния Париж, или пингвините му), Чапек (с неговите саламандри), Лондон („Желязната пета“), Уелс и др. Верхарн дава монументално-обобщени образи; Фойхтвангер в „Гойа“ изведнаж сред прозата започва да говори в стихове, но ние не усещаме това като нереализъм, а само като творческа смелост. Всички тези нови изразни средства се използват,

за да се проникне по-дълбоко в социалната действителност. Разбира се, успоредно се развива и традицията на вярно възпроизвеждане формите на действителността (Голсуърти, Драйзер и др.).

Показателно е, както съобщи Б. Михайловски, че сам Горки е посочил (в някои от непечатаните си работи) нови черти и дори предимства на реализма на 20 век в сравнение с реализма на 19 век.

На новия облик, който приема реализмът в 20 век, се спря и Полиевски, като го свързва с прехода към социалистически реализъм и влиянието на последния. Според него, реализмът на 20 век е ново явление, което едва ли е правилно да носи названието „критически“. Писателите-реалисти на 20 век — Грин, Хемингуей, Моравиа, Ремарк и др. — така или иначе се опитват със свои сили и средства да решат противоречието между „идейността в изкуството и обективните факти на живота“. Зачестилите романи и повести от свое лице, за себе си (Роже Вайан напр.) според Полиевски са една от тези форми, които позволяват на писателя-несоциалистически реалист — да съчетае идейността с обективните закони на живота.

Мотилъова също смята, че не е правомерно да бъдат наричани критически реалисти писатели от типа на Хемингуей, Грин, Ремарк и др. Основният патос в тяхното творчество е отрицанието на съвременния буржоазно-капиталистически и империалистически свят. Засега обаче, заключи Мотилъова, не разполагаме с друг термин освен „критически реализъм“.

Общият извод бе: в своето развитие реализмът поглъща все повече елементи от другите направления; това важи особено за реализма на 20 в., който живее редом с такъв съсед като социалистическия реализъм.

VII

Реализмът и т. н. модернизъм. Разширява се наследствената база на социалистическия реализъм

Мястото и връзките на социалистическия реализъм в тази сложна обстановка на взаимни влияния бяха разгледани в докладите на В. Перцов и В. Шчербина, както и в изказванията на Мотилъова, Тураев, Тагер, Бурсов, Михайловски и др.

Трябва предварително да се каже, че по въпроса за социалистическия реализъм дискусиата изхождаше от две безспорни положения: 1) че социалистическият реализъм е рожба преди всичко на своята епоха — епохата на съзнателното, организирано движение към социализъм, на социалистическите революции и победи; 2) че, що се отнася до литературни традиции и източници, той се опира преди всичко и най-непосредно на критическия реализъм на 19 век.

И ако докладът на Перцов бе посветен на връзките между социалистическия реализъм и нереалистическите, модернистски течения и ако същият въпрос зае важно място в доклада на Шчербина и в изказванията, това се дължи на факта, че тази страна от литературния генезис на социалистическия реализъм почти не е разработена и дълг беше на дискусиата да направи някаква стъпка в тази посока.

„Групата на художниците, свързани с модернистките направления, които са минали или преминават към социалистическия реализъм, е толкова значителна, че обективното изследване на дадения проблем стана жизнена необходимост“ — пише в доклада си Шчербина. И той изброява имената на Маяковски, Арагон, Елюар, Брехт, Бехер, Незвал, Неруда и др. Това е крупен, очеваден факт, пред който марксисткото литературоведение не можеше повече да си затваря очите. Много особености в изкуството на социалистическия реализъм остават загадъчни, ако водим литературното му потекло единствено от критическия реализъм. С право например В. Друзин отбеляза, че един Маяковски остава неразбран, ако го обясняваме само с Некрасовската традиция, както е обичаят напоследък.

Чл. кор. Благой смята, че младежкият футуризм на Маяковски е дал и отрицателни последици, но той е наложил и своеобразието на зрелия Маяковски. А само няколко дни след дискусиата — като в пословицата за вълка в кошарата — в Москва пристигна Берлински ансамбъл — театърът на Б. Брехт, сякаш за да потвърди горното. Над искусията, и писателят Брехт, и театърът на Брехт бяха единодушно охарактеризирани като ярко явление на социалистическия реализъм; невъзможно е обаче да се отговори на многобройните въпроси, които поставят театърът и неговият създател, само на базата на критико-реалистичната традиция.

В своя доклад В. Перцов атакува много догми и заговори за факти и имена, които досега се премълчаваха. В това отношение той помогна да се запълни онази „дупка“ която, по израза на Друзин, зее в учебниците между Некрасов и Маяковски: какво става в руската поезия в интервала между двамата, не е известно. Блок се мярва някъде на края само с „Дванадесетте“, а дореволюционният Маяковски „определено не съществува“ (Друзин). „Аз исках, пише Перцов, да утвърдя към литературата на 20 век онзи подход, който е вече утвърдена традиция в марксистко-ленинското изучаване на 19 век“. . . „В литературното движение на 20 век ние също така трябва да виждаме преди всичко художествени творби, художествени образи и да съдим за тях независимо от етикета, който понякога случайно се лепва или дори натрапва на автора им в условията на литературната борба. Само така ще можем да водим и борбата срещу съвременния модернизъм — ако правилно разберем модернизма от началото на века. Засега ние все още не можем както трябва да обясним на читателите си що е лошо и що е добро в съвременната литература.“

В много отношения Перцов изпълни тази своя задача.

Споменавайки за френските символисти и т. н. „прокълнати поети“, като един от източниците на руския модернизъм, Перцов изтъква техния отчаян индивидуализъм, естетизацията на порока, мистиката и т. н., но също така и омразата към еснафщината, яростния им бунт срещу буржоазния свят, които са ги тласкали, макар и временно, на страната на революционния народ (1848 и 1871 г.). Ценното у тях — като тема и стих — намира в руския символизъм ново развитие. Така например „тътнежът на града“ (по израза на Маяковски) долетява, може да се каже, до поезията на Брюсов, Блок, Бели не само по Некрасовска традиция, но и по съзвучие с реалната им съвременност и с темата на града в западната поезия от Бодлер до Верхарн, пише Перцов. Темата за съвременния индустриален град, тънката разработка на „субективно-емоционалната палитра и на свободния стих, който отразява в своя менлив ритъм всяко движение на мисълта и чувството“, изумителното езиково майсторство и редица други постижения са, според Перцов, нова крачка в развоя на руската поезия изобщо. И той напомня, как Горки в 1931 г. упреквал една начеваща поетеса, че пише „на езика на второстепенните и отдавна забравени стихотворци от средата на миналия век“. „Вие лошо познавате оня език на стиха, който изработиха Брюсов, Блок и други поети от 1890—1900 години. В наши дни не може да се пишат стихове, без да се опира човек на този език.“

На дискусиата бе многократно осъдена недиференцираната трактовка на всички модернисти под един и същ реакционен знаменател (Шчербина, Перцов, Тагер, Друзин и др.). Според Перцов в руския модернизъм има две течения. Едното (Блок, Брюсов, Бели) твори под знака на романтиката на социалната обреченост — с остро съзнание за неизлечимите язви на епохата, но „с чувство за неизбежната правота на историята, която обаче върви срещу самите поети“; те държат в тревога поетите, карат ги да търсят нови пътища и засилват у един Блок напр. онези тенденции, които се увенчават с „Дванадесетте“. Втората група твори под знака на „отказ от всяко съотношение с историята изобщо“ — поетите се самоизключват от историческия процес, не приемат живота, „поетизират небитието“ (Сологуб, Аненски и др.). Обаче и у тях има произведения, „които не се побират в тесните рамки на поетическите им манифести“. Сологуб не е само „Смертяшкин“ (както го е осмял Горки в един от тогавашните си памфлети) и не

бива да остане само като такъв в историята на руската поезия. У него напр. , както у Блок и Бели, живее предчувствие за грамадните исторически промени, надвиснали над епохата — и то пробива щампите и риториката на програмната поетизация на небитието. Затова и поети като Сологуб, като Инокенти Аненски (когото Перцов окачестви като „забележителен“ и „високотрагичен поет“) ние „не бива да изключваме из полето на зрението си“.

Може би най-хубавото в доклада на Перцов е сравнителният анализ Маяковски-Андрей Бели. Книгата на Бели „Злато в лазур“ Перцов охарактеризира като „новаторска не само по ритъм, по структура на стиха, но и по лекотата, с която в един и същи образ съседствуват космично и битово, по свободата, с която поетът преминава от емоции от една плоскост към емоции от друга плоскост“. Тези неща са били поетически съзвучни на Маяковски, но той ги е осмислил по свой начин — „рязко поставяйки социалната тема в центъра“. Така, „пслярно противоположните на Маяковски по своя идеен патос стихове на Бели са отъпкали някакви пътечки за поета на революцията и по тях той се запътил не само към своя оригинална форма и своя структура на образите, но и към естетическо усвояване на нови емоции в плана „общество и свят“, „човек и вселена“ (напр. в поемата „Облак в гащи“). „Той (Бели) — за своето, аз — за своето, но се оказва че за друго по същия начин не бива“ — пише Маяковски, спомняйки си своите юношески впечатления от стиховете на Бели. „Но „другото“, продължава Перцов, не е могло да се роди без опорна точка и без точка на отблъскване, при това опорната точка и в единия и в другия случай не е могла да не бъде преди всичко съвременната поезия. Оказва се, че без опора на онова, с което сама се е борила, революционната поезия не е могла да застане на краката си.“

След този анализ убедително звучи изводът на Перцов: „Разширяването на възможностите на реализма е свързано до известна степен с преработка на опита от индивидуалните естетически търсения на онези художници, които са започнали своя път в средите на модернизма“. Безспорен извод, до който стигат и други, и който стана изобщо извод на дискусиата.

Другият главен извод на Перцов е: „зоната на реализма (за онази епоха) е по-широка, отколкото е прието да се мисли“. Него Перцов обосновава с творческата еволюция на Блок. Но докато първият извод бе приет като безспорен, вторият събуди известни съмнения — не по линия на литературните факти, а по линия на тяхното изтълкуване като реалистически. Ще се спрем накратко на този спор, тъй като той има пряко отношение към общия теоретичен спор за реализма.

Анализът, който Перцов прави на творчеството на Блок, цели да покаже, че като голям поет той е израсъл в борбата на реализма с модернизма, в утвърждаването на реализма. За доказателство Перцов привежда новите теми и мотиви в по-сетнешния период на Блок, израз на дълбоката му социална тревога и идейни търсения, в стихове като „Русия“, „На Куликово поле“ и мн. др., и особено в поемата „Възмездие“ която „едва ли не е най-реалистичната от всички тях.“, както пише Перцов. Тези стихове, като реалистични по метод (щом бе прието, че реализмът е метод), Перцов противопоставя на стихове от типа на „Непознатата“, написана по модернистки (ако трябва да се приеме терминологията на Перцов) метод. „Аз, разбира се, не мисля и не искам да кажа, че изтъкнати творби у Блок са само тези, в които така или иначе побеждава реалистичното начало — та нали един от върховете в изкуството на Блок е неговата „Непозната“, чиято естетическа прелест е неизяснима на езика на реализма“ — пише Перцов. Но, тогава на какъв език са написани „Възмездие“, „Русия“ и др.? В тях Блок действително живее с мисли и възмущения, различни от тия на „Непознатата“. Въпросът е обаче изменил ли се е от това художественият метод на Блок, както твърди Перцов?

С противоположния тезис излезе Е. Тагер. За него Блок си остана романтик през целия си живот (Тагер нарича Блок романтик). Назовем ли го реалист, предупреди той, така ще объркаме действителния Блок, че трудно можем се оправи. . . В качеството си

на романтик Блок създава своеобразен романтичен свят от образи-символи. И в това отношение образът на Русия не се отличава от мита за Прекрасната Дама. Целият въпрос е там, че тези образи в своята символична структура са наситени с толкова дълбоко историческо съдържание, с такъв драматизъм разгръщат съдбите на обществото, на революцията, че носят много повече знание за онази действителност, отколкото някои напълно реалистични описания.

Перцов не се съгласи с Тагер и го обвини, че смесва два толкова различни периода в творчеството на Блок като „Прекрасната Дама“ и „Хорото на смъртта“. Но Тагер беше казал, че сами по себе си елементите на реализъм нищо не значат, а добиват един или друг смисъл в зависимост от функцията на цялото произведение.

Този кратък спор, в който не взеха участие други, е интересен преди всичко поради пряката си връзка с основния въпрос на дискусиата — де са границите и критериите на реализма и какво е отношението му към правдивостта, към вярното отразяване на живота, към идейността? У Перцов явно има тенденция да отъждестви правдивост и прогресивност с реалистичен метод, да надцени, що се отнася до метода, идейно-съдържателния момент и подцени формата. За дискусиата беше важен не само въпросът — реалист ли е Блок през втората половина на творчеството си; не по-малко важна е методологическата страна на въпроса, принципиалният подход към разглеждане метода на един поет. Може ли да се определи метода въз основа само на идейната еволюция на един художник, само въз основа на съдържателни моменти? Ако е така то би трябвало да сметнем, че Юго и Виньи, напр. принадлежат към различни методи — във всеки случай, един от тях не е романтик, и реалистът комай ще се окаже Юго, тъй като той е революционният, прогресивният, по-дълбоко виждащият действителността поет. Няма ли тук отъждествяване на реализъм с правдивост и идейност — т. е. няма ли тук следи от онази гносеологизираща тенденция в разбирането на художествения метод и на реализма, която бе осъдена на дискусиата?

Засегнатата беше на дискусиата и връзката на социалистическия реализъм с експресионизма в Германия (изказване на Тураев). Той изтъкна, че немският експресионизъм не бива да се разглежда като проява само на упадъчни тенденции; той е израз и на бунт срещу буржоазната действителност, изпълнен е с антивоенен патос и с страстна надежда за големи социални промени. И би било антиисторично да упрекваме немските експресионисти за това, че в момент, когато Компартията в Германия бе почти унищожена, те не са разбирали правилно ролята на работническата класа, на революционната борба. У немските експресионисти антибуржоазният бунт взема нереалистични форми. Защото той е още израз на смътен протест, на неясна мечта. Това експресионистично бунтарство обаче е литературната почва, на която израстват по-сетнешните социалистически реалисти Брехт и Бехер. Разбира се, далеч не всички немски социалистически реалисти водят литературното си потекло от експресионизма: достатъчно е да се споменат имената на Зегерс и Бредел. Сложната историческа обстановка дава и сложна литературна обстановка.

Преминаването на писатели от нереалистичните школи към социалистическия реализъм не става гладко — подчерта се на дискусиата — а с решителна борба лично със себе си и своята собствена школа, с драматично преодоляване на отношението си към живота, придобито в модернистски среди, с отричане от антиобществените настроения и индивидуализма и остра критика на формалистичната изкуственост и маниерничене, с дълбоко и решително идейно превъоръжаване, от което почва и целият този процес. За това говори творческият път на споменатите художници.

На дискусиата се подигна и интересният въпрос за широко разпространения сред съвременните поети-социалистически реалисти т. н. „сложно-асоциативен стил“. Построен на съчетание на най-различни, външно далечни образи от разни сфери, на субективни асоциативни връзки, той също иде от наследството на експресионизма и сюрреализма, но се подчинява на нови задачи. Така строят образите си Неруда, Арагон,

Елюар, Хикмет и др. , каза Мотильова, а Друзин изтъкна, че Маяковски запазва сложно-асоциативния стих до края на живота си — до „С пълен глас“ и предсмъртните фрагменти; така е написана и последната книга на Луговской „Средата на века“.

Остро бе поставен (Шчербина, Перцов, Друзин и др.) и въпросът за изучаването на литературния процес в съветската литература и в света в цялата му историческа пълнота, във всичките му връзки. Нашите поети, каза Друзин, не са живели изолирано един от другото — спорили са, борели са се, помагали са си, пречели са си. Маяковски, Асеев, Багрицки, Светлов, Тихонов — цялото това поколение от края на 20-те — началото на 30-те години живее заедно. Трябва да си спомним, че още преди 1930 г. Н. Тихонов нарече Маяковски „най-добрия поет“, че Маяковски е ценил майстора Пастернак, че е завършвал всяко свое четене с „Гранада“ на Светлов, че винаги е излизал заедно с Асеев и сам е смятал неговите „26 комисари“ по-добри от своето собствено стихотворение на същата тема. . . Съществува поезия на 20 век, каза Друзин, и тя е представена в съветската поезия, както съветската поезия е представена в нея. Руската и световната поезия не се развиват изолирано, те си взаимодействуват. Нима Арагон или Бехер не следят и не знаят какво правим ние, съветските литератори? Следят и се ориентират по-добре и от нас понякога. . . Проблемът за изразните средства на социалистическия реализъм, за използване елементи от нереалистическото наследство вълнува на Запад именно поетите-комунисти, прогресивната интелигенция.

Струва ни се, че Шчербина разюмира както основната трудност на проблема за социалистическия реализъм и нереалистическите направления, така и пътя към неговото разрешаване, когато пише: „Концепцията, че всичко в модернизма е новаторство и прогрес, е неисторична. А пълното отричане на постиженията му е примитив. . . Сега задачата е — да се определи в какво именно се състои онова безспорно ценно и значително, което се съдържа в някои явления на модернисткото изкуство, да се разкрият изворите на тези ценности. Още не е изяснено, кое служи за предпоставка на тези художествени постижения — дали някакви потенциални естетически възможности, заложили в самото модернистично изкуство, или напротив, закономерното излизане на някои големи художници извън неговите граници, към действителността. И всички опити за формулировъчни, умозрителни решения на проблема ще бъдат безплодни. Единствената вярна линия в осветяването на дадения въпрос — това е изследване и обобщаване опита на литературната история“.

И действително самата дискусия показва както със смелостта, така и с противоречивостта на становищата по този проблем, че засега по-скоро се разчиства терена, за да се разгърне истинско научно изследване, в което фактите да се съединят с теорията в една безпротиворечива, стройна научна концепция.

VIII

Социалистическият реализъм — широка магистрала на съвременното изкуство

В тази широта и сложност на въпроси и взаимоотношения бе поставен проблемът за социалистическия реализъм и в специалния доклад на В. Шчербина. Докладчикът започва с анализ на реакционната същност на нашумелите напоследък нападки срещу социалистическия реализъм, но главното си внимание е съсредоточил върху природата, връзките и развоя на социалистическия реализъм — сякаш в отговор на небезоснователния укор, който прозвуча на дискусията, че ние по-охотно защитаваме, отколкото изучаваме социалистическия реализъм.

Както е известно, напоследък се спори по въпроса, що е социалистически реализъм — метод, мироглед, принцип, стил?

Според Шчербина социалистическият реализъм „не е съвкупност от художествени средства“ — това тясно разбиране ограничава стилово разнообразие на социалистическо-реалистическото изкуство. Той „не е и само мироглед“ — иначе ще излезе, че има два мирогледа, марксистко-ленински и социалистическо-реалистически. „Най-вярно е да се характеризира социалистическият реализъм като творчески метод, който се развива исторически и се усъвършенствува заедно с историята и опита на самото изкуство.“

Социалистически реализъм е преди всичко самото изкуство; неговият метод — общите творчески принципи на самото изкуство, а не сбор от предписания. Затова не издържат критики широко разпространените формули, като „изискванията на социалистическия реализъм“ са еди-какви си, или еди-кой си „овладял“, или „се приобщил“ към социалистическия реализъм. Излиза, пише Шчербина, че от едната страна застава писателят или дадена национална литература, от другата — готовият метод, и почва тогава процесът на „овладяването“ на метода.

Шчербина подкрепя известното определение на социалистическия реализъм в устава на Съюза на съветските писатели като само по себе си вярно, добавяйки обаче, че то не изчерпва съдържанието на социалистическия реализъм.

Тук е мястото да отбележим, че по теоретичните въпроси на социалистическия реализъм почти не се разгоря дискусия — може би поради факта, че все пак общите проблеми на реализма и историческите въпроси погълнаха силите и вниманието на участниците. Така например самото определение на социалистическия реализъм засегна пътно само Тагер. Напомняйки, че според това определение „социалистическият реализъм предполага правдиво, конкретно-историческо изобразяване на действителността в нейното революционно развитие“, той каза: „Правдиво — да; революционно — да; но конкретно-исторически — не винаги и не винаги задължително. Ако изхождаме от Горки — у Горки конкретно-историческото виждане на действителността е необичайно развито. На Маяковски обаче този принцип е чужд, дори в поемата му за Ленин няма да намерим конкретно-историческо живописване — там историзмът се постига с други, неизобразителни средства“. Според Тагер, отказът от задължителността на конкретно-историческото изобразяване би помогнал да се разреши „един от нашите проклети въпроси — въпросът за революционния романтизъм и неговото място в социалистическия реализъм“. В последна сметка този въпрос, каза Тагер, се разрешава от обстоятелството, че романтиката, която е присъща на самия живот, се изразява, а не се рисува. Не съществува особена, романтическа действителност (за да бъде тя романтически рисувана) — ако тя съществуваше, щеше да бъде реалистична. Това е чиста метафора, своеобразен синоним на героично, на възвишено. Но героичното и възвишеното, както всички явления на действителността, може да бъдат показани и реалистически, и романтически — тук встъпват в правата си различните начини на художествено отразяване. „Струва ми се, заключи Тагер, че е по-просто и по-правилно да признаем, че в нашето изкуство своеобразното романтическо въплъщаване на действителността съжителствува с реалистическото. Това необикновено раздвижва рамките на метода на социалистическия реализъм, разкрива и усложнява неговия художествен език — а нас значително затруднява. Но тъкмо тази принципална, особена широта е отличителната особеност на метода, който трябва да стане наследник на цялото предходно развитие на изкуството.“

Към проблема за романтизма в изкуството на социалистическия реализъм, както и за принципалната широта на социалистическия реализъм ще се върнем още веднаж. Но докато тези два извода на Тагер бяха и изводи на дискусията, отправната му точка — незадължителността на конкретно-историческото изобразяване — срещна, макар и бегли, възражения. Така, Перцов в заключението си кратко каза, че по този начин Тагер измъква от социалистическия реализъм неговата жива душа. Шчербина подкрепи задължителността на конкретно-историческото изобразяване, твърдейки, че в „Ленин“ на Маяковски конкретно-историческата действителност е дадена, само че със спе-

цифичните средства на Маяковски. Бялик смята, че когато говорим за конкретно-историческо изобразяване, ние разбираме преди всичко патоса на художническото виждане на света: у Маяковски и в „Хубаво“, и в „Ленин“ има много силно, непосредствено усещане на живота, на историческата действителност.

Основният тезис на Шчербина по въпроса — що е новото в социалистическия реализъм в сравнение с другите методи и особено с критическия реализъм, е приблизително следният: новото в социалистическия реализъм трябва да се търси не в едно основно свойство и не в една магична формула на химически чистата субстанция „социалистически реализъм“; не и по линията на количествените съпоставки и отчисления — каквото има в социалистическия реализъм няма го в другите методи — а в новото качество, което реализмът е придобил под въздействието на новата историческа действителност и социалистическата идеология. „Затова няма основание новаторското на социалистическия реализъм да се търси в разграничението му от предходните форми на реализъм по опростена, външно-тематична линия. По-сигурно е да се върви по линията на изясняване онзи нов жизнен и идеен пълнеж, който получават в социалистическия реализъм много понятия и проблеми, вълнуващи цялото човечество, и характерът на чието решение определя развоя на съвременното световно изкуство. „Невъзможно е изкуствено да се раздели старото, наследеното от новото в социалистическия реализъм. Важното е, че всички главни основоположни черти на реализма получават в изкуството на социалистическия реализъм ново качество“. Правдивост, идея за развитието, принцип на историзма, утвърждаващо и героично начало, животът като творчество и пр. — всички тези черти, които неведнъж са изтъквани като черти на социалистическия реализъм, са присъщи и на литературата на миналото. Но това не значи, че в социалистическия реализъм те не са новаторски — в него те получават нов пълнеж, ново качество.

В тази връзка Шчербина пътят разкритикува (а в изказванията редица оратори направиха същото) овехтялата формула, според която разликата между критическия реализъм и социалистическия е в това, че първият предимно критикувал, отрицавал, а вторият предимно утвърждавал. Сам животът, пише Шчербина, налага отразяването и на двете страни на историческия процес (старо и ново, отрицателно и положително) както в критическия, така и в социалистическия реализъм. Разбира се, социалистическият реализъм утвърждава с невиджана досега сила новия живот; но той и критикува още по-задълбочено и по-разгърнато от преди. Разликата и тук е в новото качество и на критиката, и на утвърждението.

Най-важните идейно-тематични особености на социалистическия реализъм, според Шчербина, са: социалистическият реализъм открива растящата роля на народните маси, на простия човек; оттук основоположна идея в изкуството става творческият труд, патосът на създанието; преодолява отвлечените представи за развоя на обществото — възпроизвежда закономерния развой на обществото към социализъм, като главно съдържание на историческия процес; утвърждава главното място на човека — преосмисля старите спорове за човечност и обезчовечаване в изкуството; по новому осветява проблема личност и общество: и класическият реализъм винаги е виждал връзката между личност и среда, но я е разработвал предимно като зависимост на човека от условията (герои като тези на романа „Стършел“ или на „Какво да се прави“ са редки или не постигат жизнената си цел), докато социалистическият реализъм рисува човека активно въздействащ на условията; класическият реализъм разработва главно обособяването на личността от обществото, конфликтите ѝ с него, нейната гибел или приспособяване — социалистическият реализъм разглежда индивидуалната съдба като частица от широкото социално битие, зад личната съдба вижда съдбата на класата, държавата, народа — хода на историята; нов пълнеж получава и старата тема за героя и героичното, с нови стимули — труд, творчество за благо на човече-

ството, от определено-ясни — партийни позиции, в атмосфера на високи етични изисквания.

Интересна разработка получи въпросът за „жизнедейността на героя“ в критическия и в социалистически реализъм в доклада на Ивашченко; различията в жизнедейността на героя подхранват според Ивашченко и различията между двата метода.

Що се отнася до проблема за художественото своеобразие на социалистическия реализъм, в доклада на Шчербина той бе развит под знака на онова разширяване на наследствената база на социалистическия реализъм и на неговите изразни средства, под знака на генерализацията на реализма в наше време, като единствен перспективен, с неограничени възможности художествен метод днес, под който знак мина и цялата дискусия.

Социалистическият реализъм не може изкуствено да стеснява своето художествено наследство — нито това, което е получил от новия етап на критическия реализъм, с неговите вече разширени художествени средства, нито това, което той взема, преработвайки го, от нереалистическите школи, смята Шчербина. Примери бяха дадени достатъчно и на тях няма да се спираме. Но логично изниква въпросът: де е тук, в използването на почти безгранично разширените художествени средства, принципиалната граница между социалистическия реализъм и другите направления? Шчербина вижда тази граница в художествената образност. Както той разбира и борави с това понятие, то е достатъчно широко, за да позволи максимална гъвкавост и свобода на художника, а в същото време съдържа този предел, зад който социалистическият реализъм и реализмът изобщо не могат да отидат в областта на формата.

„Проблемът за формата, пише Шчербина, не се свежда до изразни средства — той има по-широк аспект, като правдиво въплъщаване на живота, — и с него е неразривно свързан проблемът за образността. Това предполага такива художествени средства, които не разрушават връзката между творчество и действителност, не изкълчват истинността им. Става дума за определени, макар и много широки естетически принципи на социалистическия реализъм. . .“ „Правдивостта в изобразяването на живота намира най-пълнен специфичен израз в образността. Затова и социалистическият реализъм защитава образността на изкуството“.

От това следва, че „образната специфика на изкуството може органически да включва в себе си романтични, условни, алегорични образи, образи-символи, хиперболични образи, асоциативни“ — стига то да си остава образно. Но пълното отвличане от правдивото въплъщаване на живота води до разрушаване на образността. Затова са чужди на социалистическия реализъм онези модернистски течения, които съвършено се абстрахират от действителния живот, подменят го с изобразителния шифър на художника, с условни обозначения. Затова и съвременното декадентство се стреми преди всичко да разклати образната основа на изкуството — то създава безпредметно изкуство.

Може да се съжالياва, че така поставеният от Шчербина въпрос за образността не бе разискван на дискусията. А неговата твърде обща постановка има нужда от уточняване и конкретизация, от проверка чрез спор. Какво точно представлява самата тази образност? Де са ѝ границите? Как се проявява тя в различните изкуства, особено в архитектурата, в музиката и т. н.? Кога ще квалифицираме едно произведение като безобразно?

Тази принципиална широта и гъвкавост на формата на социалистическия реализъм е едно от условията, които позволяват неговото постоянно обогатяване и диференциране. За Шчербина последното не е дори възможност, а закономерност: „Една от най-съществените закономерности в развоя на социалистическия реализъм, която с всеки етап от неговата история се обрисова все по-отчетливо, е процесът на неговото вътрешно обогатяване и диференциране, усложняването на неговата творческа структура.“ От една страна, приближаването към социалистическия реализъм на редица

големи писатели от разни национални литератури обогатява художествената му палитра. От друга — в съзвучие с епохата и подхранвано от наследството и от връзките с другите направления — расте все повече „интелектуално-философската страна в изкуството на социалистическия реализъм“, развива се „сложна система от асоциации като изобразително средство“. Този растящ интелектуализъм — интересно и симптоматично явление в цялото съвременно прогресивно изкуство — бе отбелязан и от други (изказване на В. Разумни). Щчербина преценява „развиването на тази черта като една от задачите на съвременното изкуство, което съвсем не може да се ограничи с непосредствено възпроизвеждане на действителността“. Границата между социалистическия реализъм и упадъчните течения и тук минава през отношението им към действителността: „съвременният модернизъм изолира възпроизвеждането на философско-интелектуалния мир от живата действителност. Социалистическия реализъм, напротив, се стреми към оригинално свързване на мисълта с правдивото, образно отражение на самия живот, извлича своето интелектуално-философско съдържание из логиката на самата действителност, из живия исторически опит на човечеството.“

След всичко това логично иде изводът, че: „растящата диференциация и усложняване на художествената структура на социалистическия реализъм, наред с многобройните национални оттенъци, дават основание да се твърди, че методът на социалистическия реализъм е безспорно по-широк, по-подвижен от направление или течение“. Затова и „литературата, която израства на почвата на социалистическия реализъм, е твърде разнообразна и сложна по своята художествена структура и творчески връзки“. Така се стига до известния въпрос за теченията или направленията вътре в социалистическия реализъм, която се поставя все по-настойчиво през последните две-три години. Щчербина не можеше да го развие в един общ доклад, още повече, че при всичката си актуалност, той и досега си остава почти само набелязан. На дискусиата обаче се говори определено за съществуването на поети-романтици и в съветската литература. Вместо да спорим абстрактно за романтиката в социалистическо-реалистическия метод, по-добре да вземем и разгледаме романтизма така, както се е развивал той в самата съветска поезия: Уткин, ранният Прокофьев, Светлов, Багрицки — това са все романтици — каза Друзин. „Някои от ораторите — отбеляза в заключителното си слово В. Щчербина — изпадат в ужас пред възможността да се говори за съветски романтизъм. Всъщност, определението, че романтиката е съществена част от социалистическия реализъм има пряко отношение към социалистическия реализъм. Нашето изкуство включва романтиката като израз на своя устрем напред. Но, освен това, в нашето изкуство съществува и романтичен стил, романтично течение — било вече определило се, било тепърва определящо се. Затова ние не се смущаваме и плашим от термина социалистически романтизъм, стига той да съответствува на творчеството на един или друг писател. Това понятие не противоречи на социалистическия реализъм: нужно е само да се гледа правдиво на литературата — такава, каквато тя е в действителност. Светлов, Багрицки са реалисти в подхода си към живота, но тяхното поетическо лице е романтично. Не бива да се боим от непривични понятия — трябва само правилно да ги разбираме и употребяваме“.

Трябва да споменем, че Г. Недошивин бе подхвърлил в изказването си „коварния въпрос: ако приемем, че реализмът е метод както всеки друг, тогава може би социалистическия реализъм не е толкова необходим и не следва толкова много да го защитаваме... Някои иронизират, продължи Недошивин, че изкуствоведите зачислили художници като Сарян, Фаворски и др. към социалистическия реализъм. Логиката обаче задължава: или наред със социалистическия реализъм съществува нещо като социалистически романтизъм, или нещо не е в ред в нашето основно положение за социалистическия реализъм! Разбира се, най-малко трябва да се изхожда от това какво би трябвало да бъде. Но да стигнем до социалистическия реализъм и да свърнем настрана — това не бива“...

Както видяхме, на този „коварен въпрос“ Шчербина отговори просто, по принципа на колумбовото яйце: Да, има социалистически романтизъм. Не че не е в ред нашето основно положение, но то е толкова широко, че позволява в рамките на соц. реализъм да се развива и социалистически романтизъм. Мотилъова също върна репликата на Недошивин — соц. реализъм представлява магистралата на изкуството днес не защото той е единствен и други методи наред с него няма, а защото е „неизмеримо по-широк, по-универсален от всички други методи.“ Този отговор цитираха и други, съгласявайки се с него.

И все пак, струва ни се, засега положението е такова, че между безспорните факти — поетите-романтици от една страна, и теорията на социалистическия реализъм от друга — все още връзката не е достатъчно ясна. Например — първият попаднал въпрос — социалистическият романтизъм „вътре ли“ е или „наред“ със социалистическия реализъм, метод ли е или течение, и ако не е метод, то защо и пр. и пр.

Да се надяваме, че след като почне усилена работа и от двете страни — и откъм поетическите факти, и откъм теорията, и особено и откъм фактите — „проклетият проблем“ за романтиката в социалистическия реализъм ще бъде решен.

И — един последен въпрос, за да приключим: покрива ли се социалистическият реализъм с понятието съветска литература? На този въпрос единодушно бе отговорено с „не“. В. Асмус, който обвини широката концепция в „стремеж да притегля под широката стряха на социалистическия реализъм всичко, което е качествено, прогресивно и неререакционно“, забеляза, че соц. реализъм „не е орден, та да се дава за заслуга, а точно понятие“. Някои оратори например смятат, че съветската литература има и критично-реалистически произведения (Бялик). Известно е например, че се спори за писатели като Сергеев-Ценски, като Пришвин и др.

*

Няма да се спираме на обстоятелството, което направи председателстващият проф. Н. Анисимов: то получи широка гласност в съветския и нашия печат и е вече известно на нашата публика. Не може обаче да не се спомене общото убеждение, с което си излязоха всички от дискусиата: дискусиата свърши с една сигурна победа — над догматизма и ученото тесногърдие. Бито беше „авторитарното мислене“, както сърдито го нарече акад. Белецки. Открит беше още по-широко пътят за научно търсене, за спорове и борба на гледища. Утвърден бе приоритетът на научното, марксистко-ленинско изследване, уважението към изкуството и неговото своеобразие, зачитането на естетическите факти — оня въздух, който държи полета на изследователската мисъл в литературната наука не по-малко, отколкото в естествените науки. Още по-релефно се очертаха слабите звена, които трябва да се прековат, „дупките“, които трябва да се запълнят, „белите петна“, които трябва да оживеят на литературната карта.

Дискусиата не се осъществи като международна, както бе замислена първоначално. Но това не омаловажава нейното значение за прогресивната литературна наука и естетика, особено за страни като нашата, свързани тъй дълбоко със съветската култура и нейните проблеми. Въпросите, които тя постави, са не по-малко трудни от решенията, които предложи. Но тази трудност не може да накара нашата наука да се оградя от нея с двумислената формула „там условията са други. . .“

„Историята си е история, и поетите са неделими“ — писа В. Перцов в доклада си. За съжаление и ние не сме престанали да рисуваме някои наши поети и писатели от миналото като човека от Райновата приказка, чието тяло било наполовина бяло, наполовина черно, с едното око гледал нощем, с другото — денем и с едната ръка възкресявал, а с другата убивал. Един Блок е неделим — изследван, тълкуван, издаван — макар че още се спори по ключа на това единство. А нашият Яворов и до днес стои незалепен, след като бе разрязан на две половини. Все още продължава суе-

тенето около въпроса за нашия символизъм. Неясно е отношението към Гео Милев — струва си да се помисли по въпроса дали неговият „Септември“ не възпламенява и поради начина, по който е написан. С видима неохота се разделяме от административния тон и догматичното мислене: хвалим Дебелянов — и въртим пръст, да не би да помисли някой да пише като него. Де да можеше — с неговата чувствителност и сила, с неговата нежност, страст и чистота за нашето време някой да изпее такива песни, каквито той е изпял за своето! Нашата огромна епоха още не е заговорила с пълен поетически глас, нашето време все още остава недоразкрито, недооценено поетически — било че не се гребе достатъчно дълбоко в него, било, че е засипано с потоци словесна фира. А литературната наука може да помогне то да заговори мощно и многогласно. Не ѝ липсва нито помощта на Партията, нито примери като този на дискусиата за реализма.

Дискусиата за реализма¹ учи и нас научно да се съмняваме, научно да мислим, научно да се изследват фактите и осмислят процесите. А това е огромен урок и огромна помощ, за които можем — за кой ли път — да кажем „благодаря“ на съветските учени.

Москва, май, 1957 г.

¹ Темите на докладите, върху които се разискваше, бяха следните: 1. Спорни въпроси в изучаването на реализма, във връзка с проблема на класическото наследство — Я. Елсберг; 2. Проблеми на социалистическия реализъм — В. Щчербина; 3. Реалистически метод и творческа индивидуалност — М. Храпченко; 4. Към проблема за съотношението между романтизъм и реализъм (върху материали от английската литература от края на 18 — началото на 19 век) — А. Елистратова; 5. Движение на руската литература от 11—17 в. към реалистично изобразяване на действителността — чл.-кор. Д. Лихачов; 6. Проблеми на реализма в източните литератури — чл.-кор. Н. Конрад; 7. Особенности на руския реализъм — чл.-кор. Д. Благой; 8. Към проблема на реализма в западноевропейската литература от епохата на Възраждането — Р. Самарин; 9. Проблемът на реализма в западноевропейската литература от втората половина на 19 в. — А. Ивашченко; 10. Националната форма като проблем на социалистическия реализъм — К. Зелински; 11. Реализмът и модернистките течения в руската литература от началото на 20 в. — В. Перцов; 12. Към горните доклади следва да се прибавят и отпечатаните в „Известия на Отделението за литература и език“ материали към дискусиата — „Основни етапи в развој на реализма в световната литература“.