

ДУХОВНИЯТ ОПИТ НА СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА И ИЗКУСТВО

ЮРИЙ БОРЕВ (МОСКВА)

Още в първото десетилетие на своето съществуване съветската естетика и критика започнаха обсъждането на основните художествени и философски въпроси на битието на човека, изработвайки нова концепция за личността.

Конструктивистите проповядваха „крайна целеустременост на съзнанието“¹, утвърждаваха рационалната личност, максимално съответстваща на машинното, индустриалното общество.

Лефовците издигаха идеята за рационалната социално-идеологизирана личност, за „стандартизирания активист, действително нужен на социалистическото строителство“².

Напостовско-раповската естетика издигаше идеята за социално-практическото разбиране на индивида: „личността може да интересува писателя само като „човешки материал, с който се разпорежда господстващата класа. . .“. Като основен се разглежда „въпросът за пригодността на човека към епохата“³.

Переваловците (Д. Горбов, А. Лежньов и други) водеха полемика с конструктивистите, лефовците и раповците, издигайки идеята за многостранен ренесансов човек и подчертавайки самостоятелното значение на „личността като особена социална ценност“⁴.

В тази остра идеологическа борба растеше и се закаляваше младото съветско изкуство. През тези години с произведенията, които най-пълно отразяваха генералната тенденция на развитие, то утвърждаваше активната личност, изменяща и революционно преобразуваща света.

Образът на този нов герой, както упрекуваше съветската литература буржоазната критика, не е обемен, не е пластичен, не е многостранен. Чапаев на Д. Фурманов, Кожух на А. Серафимович — тези и други подобни фигури са само носители на социални функции и функционери на историята. В основата на такива съждения лежи липсата на исторически подход към художествения процес. Може ли например, като се обърнем към друга епоха, да упрекнем Корней и Расин, че техните герои са естетически еднопланови, че в тях не е разкрита „диалектиката на душата“, че не е даден психологически анализ и т. н. Тези упреци не биха били съобразени с художествено-историческото своеобразие на изкуството на класицизма и биха проектирали принципите на критическия реализъм върху един друг, по-ранен етап от художествения живот на човечеството. Не бихме могли нищо да разберем от същността на съветското изкуство от 20-те—30-те години, ако не осъзнаем, че обхваляният герой патос на историческо съзидание изпраща на заден план всичко, което по от-

¹ И. Селвински. Кодекс на конструктивизма. — Звезда, 1930, № 9—10, с. 253.

² Новый мир, 1928, т. I, с. 2.

³ В. Ермилов. За жив човек в литературата. М., 1928, с. 106.

⁴ Д. Горбов. Поиски Галатен.

пошение на него се явява второстепенно. В това е идейно-художественото своеобразие и неповторимост на героя на съветската литература от тази епоха.

Съветското изкуство в първите десетилетия на своето съществуване издига идеята за единението между личността и народа:

Видял съм

земи —

там

всичко расте.

Зреят

дюли,

смокини

за мен. Ада те

не са ми

ни скъпи,

ни мили.

Но

тази земя полужива,

от теб

бранена,

гледана

като малко дете,

за която

кръв

си проливал

и в която

си стъпка

от общия път,

с тази

земя

на живот

и на смърт,

на труд

и на празник

отиваш!

(В. Маяковски)

(Превод: Михаил Берберов)

Съветското изкуство утвърди хуманността на всичко, което способствува за социалистическото преустройство на света. С този патос са пронизани „Железният поток“ на А. Серафимович, „Чапаев“ на Д. Фурманов, „Оптимистична трагедия“ на В. Вишневски, поемата „Хубаво“ на В. Маяковски, трилогията на А. Толстой. Сливането на личността и революционната действителност става естетически идеал на съветското изкуство, което възпява земята, където „моят труд се влива в труда на моята република“.

Съветското изкуство разработва концепция за цялостна личност, способна революционно да променя света. Беше издигната идеята: животът на личността е подчинен на историята. „Да дадем сърцето си да го разкъса времето“ — ето какво предлага изкуството.

Личността е давала много на революцията и е била принудена да търпи много трудности и лишения, но за сметка на това е изпитвала радостта от участието в изграждането на историята.

Случайно кораб се към нас вести,
докарват релсите товар по навик.

В проверка хората ни прочети —
виж колко мъртви между тях застават.

Но с твърдост ще преминем този дял.
Строшен нож в работа не влиза, казват,
но този нож пречупен, почернял —
той страници безсмъртни е разрязал.

(Н. Тихонов)

(Превод: Елисавета Багряна)

В тази съпричастност към съграждането на историята се е разкривал смисълът на живота на личността. Съветското изкуство в първите десетилетия на своето съществуване издигна идеята за отговорността на човека пред историята и може би най-пълно тази идея е разкрита в „Тихият Дон“ на М. Шолохов. Григорий Мелехов стига до вътрешен крах, до гибел, защото не може да намери правилен път в живота, защото не слива своята съдба с историческото движение на народа. Човекът в „Железният поток“ на историята е „стъпка в общия път“ — това е същността на концепцията за личността в изкуството на социалистическия реализъм, издигната в първите десетилетия на неговото развитие.

Като посочва новите идейно-художествени задачи, които застават пред съветския театър във връзка с навлизането на нова проблематика и със задачата да се изгради героят на епохата, К. С. Станиславски казва: „Освен новия зрител, в новите произведения на драматургията ние се срещнахме с нов за нас човек, който се наложи всеотрасно да изучим. Това положение и задача се усложнява и от това, че животът навлезе в нова епоха — романтическа, обществено-политическа. Тя изисква не просто човек, а герой, романтик. Забелязали ли сте, че досегашното ни изкуство, литература, с малки изключения, се основава на отрицателни герои и персонажи: Хлестаков, Градоначалника, Земляника, всички типове на Островски, цялата „От ума си тегли“, целият Молиер са препълнени с отрицателни образи. Нашето руско изкуство беше особено силно в тази област. . . . Що се отнася до положителните образи, то тях човек може да преброи на пръстите на ръцете си: Катерина в „Буря“, Чацки (с уговорки). При такива условия трудността на нашата нова творческа работа става разбираема. На нас ни се налага да продължаваме да се учим да създаваме положителни образи, това не е лесно и ние няма скоро да решим тази трудна задача. Същото нещо предстои и на режисьорите, които трябва да се научат да създават цели положителни пиеси.“

Съветското изкуство (спектакълът на МХАТ „Брониран влак 14—697“, картините на Петров-Водкин „Смъртта на комисаря“, на Йохансон „Разпит на комунисти“, драматургията на Н. Погодин, В. Вишневски, К. Тренъов, А. Корнейчук) утвърждаваше личността, отдадена на хората, способна на саможертва, участваща в историята и служеща на човечеството.

Съветската литература откри източници на оптимизъм и напълни живота на човека с осъзнат исторически смисъл, така че той даже и в най-тъжните за него мигове, загубил нещо скъпо и близко, продължава да изпитва чувство на приобщеност към социалното съзидане и не усеща своята откъснатост от света.

Хуманизмът на съветската литература включва в себе си идеята за интернационалното братство на всички народи по света. Героят отива на бой и умира не само за родните три брезички:

Дома си напуснах
и тръгнах на бой
да дам на гренадин
земя и покой.

(М. Светлов)

(Превод: Първан Стефанов)

Епохата е изисквала много от човека и понякога даже самоотверженост, жертвот готовност и себеотрицание. Обаче, както свидетелствува съветската литература, тези изисквания водеха не само до лишения, но и обогатяваха личността. Даже изискването за самоотверженост даряваше личността с героически характер, смъкваше егоизма от нея и я приобщаваше към историята. Затова и в суровите предвоенни години личността беше озарена от щастието на своята отговорност за съдбините на света.

За първия етап от развитието на съветското изкуство (20-те — 50-те години) е характерно разбирането за човека, проявено във филмите на С. Айзенщайн „Стачка“, „Октомври“, „Броненосецът Потьомкин“. В тези произведения съдбата на личността е опосредствувана от съдбата на масата, а сюжет е станало онова, което порано е било само „социален фон“, „социален пейзаж“, „масова сцена“, „епическо отстъпление“. Това откритие на Айзенщайн, без да обеднява човешкото съдържание на изкуството, поставя в центъра на кинодрамата масата. При това в името на историята не е пожертван традиционният индивидуален герой, а в пълно съответствие с художествената ситуация на епохата Айзенщайн е показал личност, която е „стъпка от общия път“. Режисьорът запазва дистанцията на историята между зрителя и героя и последният никога не „слиза от екрана в живота“. Героят на Айзенщайн може да предизвика състрадание (например майката в епизода на одеската стълба във филма „Броненосецът Потьомкин“) или да завоюва нашите симпатии с обаянелото си (ризноосецът Игнав в „Александр Невски“). Обаче възприятието на зрителя не се затваря в личната съдба на персонажа, а се издига до преживяването на драмата на самата история.

По време на Отечестваната война с фашизма порасна и се обогати жизненият опит на съветския народ и изкуството на социалистическия реализъм задълбочи своето разбиране за света, усвои науката на омразата и провъзгласи хуманизма на борбата с враговете на хуманизма.

За да не лаят гъсени пипала
по мрамора на хорските светини —
на крак надигай се, хуманна чест!
Ний хуманисти истински сме днес!

(В. Инбер)

(Превод: Блага Димитрова)

От средата на петдесетте години в духовния живот, а следователно и в изкуството на нашата страна започна нов етап: естетическият идеал, разбирането за света, художествената концепция за света и личността се разшириха и обогатиха; проблемите за единството на човека и човечеството, хуманизма и прогреса придобиха жизнена дълбочина, диалектическа гъвкавост; изостри се гражданската отговорност на литературата и пред историята, и пред личността. Без да загуби нищо от откритията, направени през предишните години, още по-решително утвърждавайки извършеното през предишните години, още по-решително утвърждавайки действителната, исторически активната личност, изкуството на социалистическия реализъм може би за пръв път осмисли взаимността на процеса — не само личността за историята, но и историята за личността. На преден план излиза проблемът за самостоятелната ценност на човека. Пък и днес съветското изкуство утвърждава героичната способност на човека „да даде сърцето си да го разкъса времето“. Да, и днес ние утвърждаваме хуманизма на революционното преустройство на света и историческото творчество на масите. Обаче в прозата на Ч. Айтматов, С. Тендряков, Ю. Трифонов и в поезията на Е. Евтушенко, Р. Гамзатов, Г. Курдогли, и в драматургията на В. Розов, А. Вампилов, В. Володин, и във филмите на М. Ром, Ю. Райзман звучи не само традиционната тема за отговорността на личността пред обществото, но и също толкова остро се поставя въпросът за отговорността на обществото за съдбата и щастието на личността.

Изкуството на социалистическия реализъм твърди, че човек трябва да се раздава на хората, да бъде човек за другите — иначе егоистическата затвореност лишава живота от смисъл. Израстването на личността извън обществото се превръща за нея в деградация, обаче и израстването на обществото извън и независимо от човека, погаването на неговите интереси по същество е също толкова непрогресивно.

Художествената концепция за личността, издигана от изкуството на социалистическия реализъм, се противопоставя днес на буржоазния егоизъм, от една страна, и, от друга, на крайно левия екстремизъм, на псевдореволюционния, стаден колективизъм на хунвейбините, унищожавачи личността. Не! Човекът не е гориво за историята, даващо енергия за обезчовечаването на обществения прогрес. Не! Хората не са тор за наторяване на съвременността, на чиято нива трябва да израстне някакво си абстрактно бъдеще. Съветското изкуство утвърждава, че бъдещето се строи в хората, заедно с хората и в името на хората. Прогресът извън и независимо от израстването на личността, извън и независимо от нейните интереси не само че губи всякакъв смисъл, но и се обръща в своята противоположност.

В историята на човечеството често откритията са ставали извор не само на нови блага, но и на нови злини. Общественият прогрес не е абстрактен. Неговият компас е хуманизмът. Научният и техническият прогрес са векторни величини, т. е. те имат не само количествен израз, но и своя ориентация в пространството и времето, свое направление. Да прогресира може и парализата. В сборника си с афоризми „Невчесани мисли“ остроумният поляк Ежи Лец пише: „Когато ми казват „прогрес“, аз питам: прогрес на какво? Бертолд Шварц изобретил прах за фойерверки. Но онова, което било създадено, за да му се любуват, се превърнало в беда. Барутът станал средство за разрушения и убийства. Атомният взрив над Хиросима и Нагазаки е също дете на техническия прогрес.“

За да не се превръща в историята всяка крачка напред, всяко ново откритие в нова несвобода за човека, съветското изкуство се стреми да насочи обществения прогрес в руслото на личността, да обезпечи щастието и свободата ѝ, а, от друга страна, се стреми завинаги да избави личността от егоцентричната ѝ затвореност и да я направи личност за хората. Развитието на човека, неговото непрекъснато израстване трябва да минават през обществото, в името на хората, а развитието на обществото да минава през човека, в името на личността — в тази диалектика на човека и човечеството е смисълът и същността на историята.

Изкуството на социалистическия реализъм през втората половина на XX век задълбочи своята концепция за личността, издигната през първите десетилетия след Октомври. Тази концепция, без да загуби нищо от откритията и достиженията на съветската класика от онези години, днес се е обогатила от полувековния опит на строителството на социализма, от опита на Отечествената война, от опита на борбата за комунизъм. Личността е отдадена на историята, животът ѝ е посветен на борбата за човечеството — твърдеше съветското изкуство от 20-те—30-те и 40-те години. Не, личността е ценна сама по себе си и е егонистично затворена — твърдеше буржоазното изкуство и логически стигна, изхождайки оттук, до идеята за абсурдността на живота. Съвременното съветско изкуство със своите нови идеи диалектически премахва възраженията и аргументите на буржоазната идеология срещу художествената концепция за личността, разработвана от изкуството на социалистическия реализъм.

В съответствие със съвременната художествена концепция човек живее в „прекрасен и гневен свят“ и усеща, че „без мен народът няма да е пълен“ (А. Платонов). В тази формула се продължава и развива идеята на Маяковски, който казва, че личността е „стъпка от общия път“. Едновременно с това идеята за единението на личността с народа е изразена тук във формата на признание на самостоятелната ценност на личността и нейната индивидуална значимост за общия исторически прогрес.

Изкуството на социалистическия реализъм и на новия етап на своето развитие пропагандира концепцията за историческата активност на личността. Брехтовският Галилей възразява на наивното убеждение, че ходът на историята е разумен и всичко ще се уреди от само себе си! Не! В историята има само толкова разум, колкото внасят в нея хората. Н. Хикмет, като утвърждава историческата активност на човека, пише:

Ако аз не изгоря,
ако ти не изгориш,
ако ний не изгорим —
как ще стане тъмнината светлина?

(Превод: Николай Цонев)

Днес изкуството на социалистическия реализъм разглежда взаимоотношенията на личността и обществото в цялата им сложност и вижда „обратната връзка“ в това взаимодействие. Не в затварянето в черупката на самотата, а в участието в историческия процес и смисълът на живота на човека. Обаче работата не е в простото разтваряне на личността в историята, не в наторяването с личността на почвата, на която да израстне някакво абстрактно бъдеще. Става дума за пълноценен живот на личността, през който минава историческият процес, който абсорбира всички богатства, натрупани от човечеството, и дава на човечеството всички богатства, които е възприела от предишните поколения и е умножила със своя творчески труд. Прогрес не независимо и за сметка на индивида, а протичащ през руслото на личността; човек, живеещ за хората, и общество в името на човека — това е смисълът на художествената концепция за личността, издигана от изкуството на социалистическия реализъм. И в това, че тази концепция е пронизана от висок хуманистичен идеал и съвпада с обективния ход на историята, е залогът на това, че най-добрите творения на социалистическия реализъм навеки ще останат съвременници на хората.

Изкуството на социалистическия реализъм се стреми да пробуди доброто в човека и търси даже и за борба със злото такива средства, в които има мяра, има някакво съответствие между цел и средства, между отрицание и утвърждаване, принуда и убеждение, разрушение и съзидание. Разрушителното въздействие на средствата не трябва да превъзхожда съзидателното съдържание на целта. Няма прогрес извън хуманизма и няма хуманизъм извън обществения прогрес. Тази важна и остра проблематика се поставя от П. Нилин в „Жестокост“ и от В. Скуйбин във филма, заснет по тази повест. В края на краищата съдържанието на конфликта на Венка и неговия началник е борбата на две различни концепции за обществения прогрес: хуманната и антихуманната. Началникът в името на „прогреса“, в името на авторитета на криминалния отдел и съветската власт е готов да пожертвува социално „заблудилия се“ средно имотен селянин Лазар Баукин, попаднал в бандата на „императора на цялата тайга“, след това обаче осъзнал погрешността на този жизнен път. П. Нилин е против нехуманното решаване на въпроса за обществения прогрес, против социалното развитие, задвижвано от жестокостта и несправедливостта. Авторът художествено доказва правотата на Малищев, който смята, че много по-важно е да се пробуди за съзнателен живот заблуденият, непросветен Лазар Баукин, отколкото да бъде погубен в името на абстрактни обществени интереси.

В най-добрите постановки на МХАТ, „Современник“, Театъра на Вахтангов, Театъра на Таганка острите проблеми на израстването на личността на съветския човек се поставят от сцената смело и съвременно. За да се каже високата истина за нашия съвременник, за да се разкрие концепцията за личността, се изисква интензивен творчески труд от актьора. Той не може да бъде просто глина, от която режисьорът да извайва образ.Режисьорската идея само тогава е плодотворна, когато е разбрана, развита, разработена и утвърдена от актьора в ролята. Тогава

режисьорската концепция придобива кръгта и плътта на сценичния живот, тогава се ражда ансамбълът. . .⁵ Актьорът се стреми чрез своя герой да изрази своето принципино отношение към живота. И изборът на роля, и нейната трактовка сатворчески, художествено-концептуален акт. Така например И. М. Москвин, който никога не е настоявал да му се дават роли, сам е поискал да изиграе фактически епизодичната роля на проф. Горностаев в „Любов Яровая“ на Тренъов. Москвин . . . виждаше в тази роля — спомня си П. Марков — нещо повече, отколкото беше вложено от автора. Горностаев му харесваше, защото признаваше пламъка на вярата, горящ в очите на болшевиките⁶.

Хуманистичното взаимоотношение между човека и обществото се утвърждава в повестта на М. Шолохов „Съдбата на човека“ и в едноименния филм на С. Бондарчук. Шолохов и Бондарчук разкриват духовното богатство и красота на човека, живеещ за другите, и утвърждават неговото право на щастие. Целият разказ е изпълнен с възхищение пред мъжеството, безкористността и великодушното на героя и е пронизан с болка, че всички ние все още сме направили прекалено малко за този човек, толкова много дал на родината и човечеството. Героят на повестта и филма Соколов е човек с нещастна съдба. Бурите, преминали над века и страната, са осакатили съдбата му, много, почти всичко са му отнели. Соколов казва, че по време на войната е „патил и препатил“. Пестеливо, с приглушена болка рисува Шолохов портрета на своя герой: „Той сложи на коленете си големите, черни ръце, прегърби се. Погледнах го отстрани и целият изтръгнах. . . Виждали ли сте някога очи, сякаш посипани с пепел, пълни с такава безкрайна, безпределна тъга, че е трудно да ги погледнеш? Ето такива очи имаше моят събеседник.“ Дълбоко в героя живее усещането за неосъществен живот. Той споделя: „Някой път нощем не те хваща сън, гледаш в тъмнината с празни очи и си мислиш: „Ех, живот, защо така ме осакати? Защо така ме измъчи? Няма отговор на този въпрос нито денем, нито нощем. . . Няма, няма и да го дочакам!“. „Отначало животът на Соколов „бил обикновен“: по време на Гражданската война бил в Червената армия. През гладната двадесет и втора отишъл в Кубан да превива гръб на кулашките ниви, затова и останал жив. А баща му, майка му и сестра му умрели у дома от глад. Останал сам. Постъпил в завод, изучил се за шлосер. Скоро се оженил. Жена му се случила добра. Живеели задружно. Народили им се деца, това прибавило радост в къщата. Но всичко това безжалостно унищожила войната. Самият герой преминава през невероятните ужаси на фашисткия плен. „Биеха за това, че си руснак, за това, че си още жив, за това, че за тях, гадовете, работиш. Биеха за това, че си ги погледнал не както трябва, че си стъпил така, че си се обърнал иначе. Биеха просто за това, все някога да те пребият до смърт, за да се задавиш с последната ти останала кръв и да пукнеш от побищата. Пещи, навярно, за всички нас не достигаха в Германия.“

Героят се държи мъжествено по време на плена. Спасява от смърт командира, като убива предателя, отказва се да пие за славата на немското оръжие, намирайки се под смъртна заплаха. Успял с огромни трудности да избяга от плен, в родината си узнава за смъртта на цялото си семейство. Трудно, неимоверно трудно, като оздравяващ след тежка болест човек се връща към живота прегазеният от войната герой. И целият му живот е по-скоро не „съдба на човека“, а негова несъдба. В повестта и във филма се разкрива абсолютно негеоистичната концепция за човека; точка на опора става в съдбата на героя момчето-сираче, което се нуждае от помощ, което ще загине без състрадание. Героят не само спасява живота на безпризорното момченце, но и сам се възвръща към живота благодарение на него, благодарение на усещането, че е нужен на някого. Същността на концепцията за човека на екзистенциализма е в твърдението за непреодолимата пропаст между човека и останалите хора. Съветският писател и съветският кинорежисьор, напротив, твърдят, че само

⁵ Ю. Толубеев. В крачка с века. — Театър, 1972, № 3, с. 4.

⁶ П. Марков. История на моя театрален съвременник. — Театър, 1971, № 2, с. 87.

дълбоката жизнена необходимост от други хора е опора за човека в собствения му живот. Без нея животът на човека губи своя смисъл и той няма сили да живее.

И все пак героят засега остава неспокоен. Хората не му дават даже част от онава внимание, онази задушеavnост, които той е заслужил, като се е раздавал на хората: „Може би щяхме да живеем с него (става дума за оснoвното момче — Ю. Б.) още една година в Урюпинск, но през ноември се случи следната беда: бях на път, вече беше кално и в едно село поднесе камionът, а наблизo се случи крава и аз я съборих. Както се случва, жените се развикаха, събраха се хора и довтаса и автоинспекторът. Взе ми шофьорската книжка, колкото и да го молих да се смили. Кравата стана, вирна опашка и хукна по улиците, а пък аз загубих шофьорската си книжка. През зимата работих като дърводелец, а след това започнахме да си пишем с един приятел. . . той ме покани при себе си. Писа ми, че ще порабoтя половин година като дърводелец, а след това в тяхната област ще ми издадат нова книжка. Затова и се командироваме със сина ми. . .“

Така и си отиват през разкаляната и едва докосната от ранното пролетно слънце степ тези двама човеци, те отиват да си уредят живота, да търсят съдбата си, отново да се раздават на хората, но те отиват, за да намерят щастието си.

С всеопрощаващо търпение и ирония говори героят за инспектора, който му отнема шофьорската книжка и го лишават от възможността да работи по специалността, когато това му е необходимо не само заради него, но и заради друг човек (заради момчето). Някога Есхил показва в „Едип“, че трагедията възниква поради това, че човек не може да съгласува действията си за цялата неопозната още вселена. Той действуват само с оглед на своите знания, а вселената го съди, изисквайки действия, предвиждащи цялата безкрайност и сложност на битието. Шолохов показва другата страна на проблема: ние (в дадения случай автоинспекторът) съдим за човека само по постъпката, прилагайки към него стандартизирана норма на поведение, без да се съобразяваме с цялата сложност на човека и неговата съдба. И ето че се получава, че кравата става, вирва опашка и хуква по улиците, а „пък аз загубих шофьорската си книжка“. „Взе ми шофьорската книжка, колкото и да го молих да се смили.“ А не се смилява инспекторът над човек, когото във фашисткия плен са „били проклетите от бога гадове така, както у нас никога и животни не бият“, който е загубил всичко най-скъпо на земята, който с невероятен труд се връща към живота. Повестта и филмът сякаш казват, че всички ние му дължим щастие. Но „Съдбата на човека“ завършва на много висока, човешка нота, утвърждавайки живота на личността за хората, за Родината и живота на хората за човека. И повестта, и нейната екранизация са пълни с надежда за щастлива съдба на човека и пълни със скръб от разбирането, колко висока цена трябва да се плати за това щастие. „Двама осиротели човека, две песъчинки, захвърлени в чужд край от военния ураган с невиджана сила. . . Какво го чака в бъдеще? И ми се иска да вярвам, че този руски човек, човек с желязна воля, ще издържи, и около бащиното рамо ще израстне онзи, който, като порасне, ще може да изтърпи всичко, всичко да преодолее по пътя си, ако Родината му заповяда това. С тежка мъка гледах подире им. . .“

Могъщите ветрове на историята преминават над главата на човека и често го превръщат в песъчинка, захвърлена в чужд край. Обаче човек е длъжен активно да се включи в историята, а историята е длъжна да му даде щастие; личността няма право да бъде извън историята, а историята няма право да осакатява съдбата на личността. М. Шолохов и С. Бондарчук говорят в произведенията си за отговорността на човека пред Родината и народа и едновременно утвърждават отговорността на Родината и народа за щастието на всеки човек.

В концепцията за личността, която се издига от съветската литература през последните петнадесет години, съществено място заема проблемът за връзката на човека, роден от социализма, с широката традиция на националното битие на народа. В прозата на В. Шукшин, В. Белов, В. Астафиев, Ч. Айтматов все по-отчетливо прозира тази проблематика.

Съветската литература през първите десетилетия на своето развитие особено внимателно се вглеждаше в новаторските черти, които все по-отчетливо се проявяваха в характера на съветския човек под влияние на новата действителност в резултат на активното му включване в борбата за социално преустройство на света. И Вс. Иванов, и Ал. Фадеев в образите на далекоизточните партизани, и Дм. Фурманов, и братя Василеви в образа на Чапаев, и М. Шолохов в образа на Давидов, и Ал. Корнейчук, и Вс. Вишневски в своите герои виждат хора, които излизат извън рамките на традициите и бита на стария свят и изграждат нови взаимоотношения. Като че ли се извършва решително, необратимо прерязване на невидимите нишки, които свързват личността с миналото. И това удареие върху скъсането с миналото и неговите традиции е напълно правомерно в периода на формирането на новия човек. През последните петнадесет години литературата осъзна, че има работа с движещ се, непрекъснато растящ, но вече оформен нов човек, чието битие, чиито нови черти на характера вече са реалност. Естествено е, че при художественото изобразяване на вече оформения нов човек центърът на тежестта е пренесен от въпроса за различieto на неговите новаторски особености на въпроса за това, как и с какво новият човек е свързан с многовековните национални, психологически, етнически, етически и други културни традиции. И тук става ясно, че човек, който в новаторския порив на преобразованията е скъсал с националната традиция, се лишава от почва за богат и обществено целесъобразен, хуманен живот и че азбучната истина — истинското новаторство, изменяйки качествено явлението, продължава традициите — е важна и върна и за социалистическите преобразования в сферата на човешката личност.

Характерно в това отношение е осъждането посредством иронията, което звучи в малкия разказ на В. Шукшин, в който се говори за отракания и безкрупулен бригадир и трактористите, които рушат една църква, за да използват тухлите за строежа на свинарник. В разказа се чувства уважение към културата, родена в по-ранни времена, и звучи осъждане на онези, които се опитват да я разрушат. Също толкова решително отрича и Ч. Айтматов един от героите на своята повест „Белият параход“ — Оразкул. Този груб и жесток човек тъпче и природата, и душите на хората и погазва всички предания и заповеди на народния живот. Старецът Момун и момчето в своята старческа и детска слабост са безсилни да се съпротивяват на деспотизма на Оразкул. Кошутата, която убиват по негова заповед, олицетворява в повестта дълбоката национална традиция на доброта към всичко живо, към природата и символизира историческото минало на киргизкия народ. И в това, а не само в страданието на стареца Момун и гибелта на момчето е същността на трагичното звучене на повестта на Айтматов.

Да, богът, митовете и преданията са изчезнали като регулатор на съвестта и постъпките. Не съществува отговорност пред тях нито у бригадира, който руши църквата в разказа на Шукшин, нито у айтматовския лесничей, който убива кошутата от резервата. Обаче само там се съхранява истинската почва за израстването на нови чувства и мисли, нови черти на характера, където разривът с отживелите обичаи и навици от миналото се съчетава с уважение към дълбоките национални традиции и следване на всичко добро и разумно в тях. И в утвърждаването на тази концепция е философската мъдрост на повестта на Ч. Айтматов „Белият параход“.

Разработката на този остър и важен проблем породи в нашата литература погрешната и крайно вредна националистична тенденция, която скъсва с интернационалистичните традиции на съветската литература. Тази тенденция е намерила своя завършен израз в романа на Пикул.

За опасността и вредността на подобни националистични идеи точно и ясно се изказва академик Д. Лихачов в „Бележки за руското“: „Истинският патриотизъм е в това да обогатяваш другите, като ти самият се обогатяваш духовно. Национализмът, напротив, като се огражда със стена от другите култури, погубва собствената култура, обеднява я. Културата трябва да бъде открита. . . Патриотизмът

едно от най-благородните чувства. Това даже не е чувство — това е най-важната страна и на личната, и на обществената култура на духа, когато човекът и целият народ като че ли се издигат над самите себе си, поставят пред себе си с върхлични цели. Национализъмът пък е най-подлото от нещастията на човешкия род. Като всяко зло то се крие, оживява на тъмно и само се прави, че е породено от любов към своята страна. А е породено на практика от злоба и омраза към другите народи и към онази част на своя собствен народ, която не споделя националистичните възгледи. Национализъмът поражда неувереност в самия себе си, слабост и самият той на свой ред е породен от същото.⁷

Интернационалният дух при решаването на всички, в това число и на национални проблеми, е най-важният принцип и традиция на изкуството на социалистическия реализъм.

Човек и общество, връзки на личността с историческата съдба на народа — тези проблеми стоят в центъра на вниманието на изкуството на социалистическия реализъм. То се стреми да намери върната художествена мярка при показването на тази връзка, да отрази реалното съотношение на вътрешните и външните фактори, които определят оформянето на характера. В редица следвоенни биографични филми, посветени на големи творчески личности (нека си спомним например филма за Глинка), художникът се показва като личност, социалната обусловеност на която прераства в програмираност, изглежда като еднозначна праволинейна зависимост от обществото и народа, а творческият процес се тълкуваше като тяхно огледално пасивно отражение. Вътрешното противоречие на самия художник, неговата творческа активност да преосмисля света не се вземат предвид.

По своему полемичен по отношение на тази традиция е биографичният филм „Чайковски“, главната роля в който играе И. Смоктуновски. За съжаление в тази творба на авторите не им се е удало да разкрият темата в цялата ѝ сложност и широта. Творчеството на Чайковски е показано като резултат от решаването на дълбоки, вътрешни противоречия на самата личност на композитора. И това е вярно. Но това би било цялата истина, ако тези вътрешни противоречия на самата личност на композитора се явяваха не само като продължение във вече зрелия човек на комплексите, които се образуват в духовния свят на детето, но и като резултат на отражението на сложната социална действителност. Като задълбават във вътрешния свят на художника и като поставят важния проблем за ролята на вътрешните колизии на личността за нейната дейност, авторите на филма „Чайковски“ се отказват от голямото и важно завоевание на съветското изкуство: анализа на социалната обусловеност на творческата личност.

Личността и обществото, диалектиката на техните взаимоотношения придобиват все по-съществено място в съветското кино и литература.

Стендал, Л. Толстой, Ф. Достоевски още през XIX в. извършват художествено откритие и разработват психологическия анализ. „Хората са като реки“ (Л. Толстой), духовният свят е променлив, мисълта не е просто отпечатък на факта, но и целият предшествуващ жизнен опит на човека — разбираването на този факт става завоевание на реализма, който открива психологическия анализ. Тези завоевания на реализма през XX в. бяха усвоени и модернистично преработени от литературата на потока на съзнанието. В началото на този процес стоят Джойс и Пруст, които за пръв път подлагат на художествено-психологичен анализ паметта на човека — това грандиозно и тайнствено хранилище на неговия жизнен опит. Предшествуващият опит се осмисля в своето значение като фактор на духовния живот, не по-малко важен, отколкото актуалните явления на действителността. Съзнанието започва да се тълкува като спонтанен поток. Пруст показва многократното пречупване на факта в съзнанието на човека, зависимостта на осъзнаването на явленията на света от опита, паметта, възрастовите особености. Художествените принципи на Джойс и Пруст се подегат и абсолютизират от школата на „новия роман“ (Н. Са-

⁷ Д. С. Лихачов. Бележки за руското. — Новый мир, 1980, № 3, с. 37.

рот, А. Роб-Грийе, М. Бютор и други), която разрушава традиционната сюжетно-композиционна структура на повествованието, придава му характер на изтънено-есеистичен импресионистичен преразказ на перипетията на духовния живот на героя. Извършва се абсолютизация на психологизма, което поражда литературата на „потока на съзнанието“, в която натуралистически се възпроизвеждаше непрекъснато изменящото се психологическо състояние на персонажа, капризите на неговия духовен живот.

Литературата на социалистическия реализъм, обратно на „новия роман“, след като взема всичко най-добро от наследството на великите реалисти на XIX в., проиквайки се от традицията на Толстой за анализ на „диалектиката на душата“, разкрива вътрешния психологичен свят на човека във връзка и във взаимодействие с реалния свят.

В поемата на Твардовски „Шир след шир“⁸ тече пространството зад прозореца на вагона, тече „реката на паметта“, тече „потокът на съзнанието“; тези „потоци“ се завихрят, пресичат се един друг, взаимнообогатяват се. В поемата на Твардовски „потокът на съзнанието“ се изпълва от „реката на живота“, която тече зад прозореца, и самият този течащ живот се изпълва с осъзнат смисъл, взаимодействайки с опита на художника. Пред нас е поема-обзор, поема-пътешествие по родината с оглеждане на нейните пространства и пътешествие във времето с посещения ту на детството, ту на войната, ту на други епохи на бурния XX век и събрания с голяма мъка личен опит. „Потокът на съзнанието“ тече, като ту изпреварва влака, ту го следва, ту тръгва в посока, обратна на движението. В противоположни направления тече пространството в тази поема, както и влаковете се движат по стоманените магистрала в двете направления:

Един нататък, друг — обратно.

Маршрути, равни по права.

— „Москва—Владивосток“? — Понятно.

— Тъй, тъй: „Владивосток—Москва“... .

Ширта се разгръща и от двете страни на съзнанието на поета, тя има два пространствени ориентира, две направления — от което и в което пътува поетът. Това са и миналото — бъдеще, и връзката между поколенията бащи — деца, и война — мир, и епохите на човешкия живот: младост — зрялост, зрялост — старост, и по своему нелекият път от художника към редактора и от писателя към читателя, и накрая етапите на пътешествието Москва—Урал, Урал—Сибир, Сибир—Байкал, а там и своя, друга шир. Усещането за многопластовост и на жизненото, и на художественото пространство определя и стилистиката, и поетиката на тази поема. Поетът се стреми да бъде във всички точки на вселената едновременно и цялата вселена да бъде вътре в него:

Аз бих могъл на всяка гара
да скоча във снега дълбок
и да остана там, другари,
за неизвестно дълъг срок.

Прекрасен всеки кът намирам —
така московски жител нов,
каквато шеш му дай квартира —
ще я приеме със любов.
В места далечни скука няма
и всеки кът непосетен
за мен е загуба голяма,
незживян, пропаднал ден.
На части аз се бих разкъсал,

⁸ Цитатите от поемата са в превод на Димитър Методиев.

на мен ми трябва извези́ж
юг слънчев, север — край навъсен,
и изток, запад, лес и ръж. . .

Във всички опозиции на поемата и времето, и пространството са обратими и ние не само се движим заедно с лирическият герой във вагона от Москва към Далечния Изток, но и се връщаме назад ту заедно с авторските спомени и отстъпления, ту посредством композиционния ход на поемата. В тези противоположни посоки течащото пространство по чудесен, възшебен начин се затваря в личността на поета с помощта на поетическото съзнание, а самият поет се разтваря към този безкраен свят и към хората.

Пътниците слизат на гарите и всеки „излиза от вагона, и част от живота си отнася. . .“ И животът, и пространството, устремявайки се в различни посоки, се съединяват в едно цяло. И цялата вселена преминава през сърцето на поета и в него придобива своето единство.

Кантон. От него в две страни —
същински пояс на земята —
отлитат две далечини:
към залез и към зората.
А ти с душата си видял
една — безкрайна и богата.

Това е пътешествие в безкрайността и поради това, че просторите на родината са безкрайни, и поради това, че колкото и пъти да вървиш по един и същи път, той ще бъде нов; както човек не може два пъти да стъпи в една и съща река, така не може и поетът два пъти да мине по един път, понеже художникът след време ще възприеме същия пейзаж по-различен начин, в светлината на новия жизнен опит и настрояние.

Поетът усеща космичността на своето пътешествие от десетки светлинни години на човешкия живот:

. . . край влака светлините земни
като същински Млечен път.

Всеки етап по своему е безкраен в макро- и микрокосмоса. Сибир! Той е и велик („ . . безкрай, достатъчно богат, за да се ширнат пет Европи“), и многопластов като самия живот:

Край на несмегните богатства,
под пласта — друг, по-мошен пласт,
де още тишината властва,
неразтревожена от нас.

Усещането „да не би да загубя слушателя“ се слива с усещането „колко жалко да загубиш къс пространство“, който отминава зад стените на вагона, когато спиш

И що за краища не ще да знам
отминали сме във съня ми. . .

Географското положение на човека в безкрайните простори на неговата родина не е самата същност на битието. Всичко е единно, и мястото, където ще живееш:

вземи, която щещ страна —
там и среда за нас, и край е,
и близост, и далечина.

А освен това съществува великото единство на всички хора. Москва е една за всички: „Но не дойде ли вече време. . . за тебе, младост — без предели да носиш родната Москва?“ Та нали пространството на Москва е разтеглимо, това е разширяващото се пространство, което обхваща, обгръща цялата родина:

Далече е Москва таз нощ, но
все още тука е Москва.

И още:

— Където сме, там е Москва. . .

В поемата постоянно се сменят плоскостите на поетическото повествование. В нея става дума за пространството на света, родината и за пространството на Москва и родната къща, напусната заради пътешествието, и за „малкия дом“, „който всеки в пътя си го взима“, и за микропространството на горното легло, под което „отдолу в купето“ лежи добрият съсед, и за пространството на съзнанието и паметта. Всички тези пространствени светове съществуват и си взаимодействуват:

Да пътешествуваш ти можеш,
като напуснеш своя кът,
или пък — ти не се тревожиш,
а спомените тръгват на път.

Но днес и тоз, и онзи начин
за мене са добре дошли,
аз съчетавам ги и значи
е двойна ползата, нали?

В поемата на Твардовски се съчетават пътешествието в пространството и пътешествието във времето. Течащият в нея „поток на съзнанието“ придобива жизнена пълнота, той няма да се откъсне от движението на света, родината и до безкрай се обогатява за сметка на многообразието на народното битие.

Художествената и философската зрелост, които са характерни за днешния ден на изкуството на социалистическия реализъм, ярко се проявяват в пълнотата, всестранността на обхвата на сложните жизнени явления и проблеми. Така проблемът за преобразуването на природата, продиктувано от научно-техническата революция и индустриалното развитие, се осмисля в съветската литература обемно и нееднозначно. Така например в поемите на Ал. Твардовски и Е. Евтушенко строителството на Братската ВЕЦ, индустриалното усвояване на сибирските и далекоизточните простори са показани в своето героично величие. Поетите възпяват мъжеството и майсторството на строителите на огромните хидротехнически съоръжения, размаха на съзидателната дейност на хората, показват и икономическия, и духовния резултат на тези дела: нараства енергетичното и икономическото могъщество на родината; хората, преобразявайки света, преобразяват и себе си.

В повестта „Прощаване с Матьора“ В. Распутин разглежда същия проблем от друга страна и показва цялата опасност от невнимателното отношение към природата, от небомисленото ѝ и непроверено преобразуване. Распутин разкрива разрушителните аспекти на безогледно съзидателната дейност на хората, които не се съобразяват с вековните корени на народния живот и устойчивостта на формите на битието, на природата.

В резултат на творческите усилия на Твардовски, Евтушенко, Распутин възниква художествено дълбок и всестранен анализ на сложния проблем, в който се преплитат въпросите на съзидателното творчество на хората, на тяхното израстване с въпросите на съхраняване на дълбочинните национални традиции и внимателното отношение към природата.

Изпълването на личността от света и самораздаването на личността на света, всестранното развитие на човека, хармоничното му обединяване с историята, с обществото, с човечеството и природата, активният, действен, съзидателен хуманизъм са патосът, целта, предназначението, висшият смисъл, свръхзадачата на изкуството на социалистическия реализъм, неговата главна тема, генерална идея, основно съдържание.

Превод от руски: Емил Николов