II 4430

Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

АКАДЕМИЯ НАУК СССР
ИНСТИТУТ МИРОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ ИМ. А. М. ГОРЬКОГО

ЧИТАЛНЯ

Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ · 1975

ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

В 45 7532

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

В. Щербина, П. Балашов, Ст. Божков, В. Колевски, Хр. Дудевски

П/4430

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

Б 6209/75

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
БИБЛИОТЕКА
СОФИЯ

82/5/

ЕДИНСТВО ПО ПЪТЯ КЪМ ОБЩАТА ЦЕЛ

През май 1973 г. в София се състоя творческа среща между сътрудници на Института за световна литература „Максим Горки“ при Академията на науките на СССР и Института за литература при Българската академия на науките на тема „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“. В срещата участвува внушителна и авторитетна група съветски литературоведи от Института за световна литература — факт, който отразява исторически създалите се тенденции за все по-тясно сплотяване на творческите усилия на учените от нашите страни за съвместно разработване и разрешаване на актуалните въпроси на литературната наука и на развитието на художествената литература. Срещата премина в духа на все по-укрепващото единство и идейно-естетическо единомислие между съветските и българските литературоведи по основните проблеми на нашата съвременност. И тук бяха ярко изразени общите ни стремежи активно да участвуваме в разрешаването на важни съвременни научни проблеми в интерес на всичко прекрасно, което социалистическият строй и социалистическата литература създават за духовното обогатяване на човечеството и на съвременната човешка личност. За тези цели заслужава непрестанно да се укрепват, задълбочават и обогатяват сътрудничеството и съвместната работа между българските и съветските литературоведи.

Провеждането на творческата среща на тема „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“ има за нас голямо значение. Тя не е първата среща със съветски литературоведи: преди нея ние съвместно успешно работихме върху темата „Октомври и развитието на българската литература“ и издадохме общ сборник под същото заглавие (София, 1967). Книгата получи висока оценка в науката. Съвместно и също успешно работихме и по темата „Формиране и развитие на социалистическата култура в България“, по която също издадохме общ сборник (София, 1971). С разработването на тези две теми се направиха съществени приноси в изучаването на българската литература и култура, както и на българо-съветските литературни и културни взаимоотношения. Те създаваха предпоставки за разширяване на съвместната ни работа със съветските литературоведи. Новата тема е важна за нашата литературна наука поради това, че ни изправя пред проблемите на общия литературен процес днес, че открива възможностите да включваме в нашите оценки по-общи литературни категории, да оценяваме завоеванията на социалистическата литература в съпоставка с явления от по-широк обхват и в контекста на най-острите идейно-художествени сблъсъци в съвременния свят. Големият опит на съветската литературна наука и в този

случай ни помага да навлизаме в тези области и да издигаме на ново равнище научноизследователската си дейност.

Както е известно, през последните години естетическата област, сферата на изкуството и по-специално художествената литература са особено активен участък на идеологическия фронт. Тук се водят остри схватки с откритите антикомунисти и с опитите им да дискредитират пред неосведомените и обработените от буржоазната „масова култура“ среди социалистическата култура и изкуство, техните хуманистични цели и постигнати в изобразяване на красотата висоти. Или — със завоалирани в различни форми абстрактни, „модерни“, „съвременни“, „общочовешки“ буржоазни и дребнобуржоазни, десни и ултралеви концепции за изкуството и човека и тяхното бъдеще. Дехуманизацията и формализмът на художественото творчество в буржоазния свят са една от най-ярките изяви на моралната деградация и духовната безперспективност на капиталистическия строй, а опитите да заразят с тези идеи и чувства душевността на масите — една от надеждите да удължат експлоатацията им и своето господство.

Срещу този свят противостои възходът на социалистическата култура, изкуство и литература, отразяващи все по-дълбоките и богати духовни завоевания на човека в социалистическите страни, украсил земята не само с огромни по мащаби материални ценности, но и с непреходни творби на творческия устрем към красотата. Социалистическата литература, усъвършенствувайки метода на социалистическия реализъм, все по-пълно и всеобхватно осветлява новата социалистическа действителност и постоянно обогатяващата се душевност на социалистическия човек.

Срещу този свят противостои творчеството на онези писатели и литератори, които в условията на буржоазния свят (често пъти характеризиращ се с жесток терор и мракобесие спрямо трудовите хора) създават произведения, близки на народа, изпълнени с демократични и хуманистични идеи, борещи се за социална справедливост и правда, изпълнени с оптимизъм и вяра в утрешните дни на човечеството. Тази литература се намира в единен фронт със социалистическата литература.

В редица партийни и идеологически документи през последните няколко години бяха разработени научни критерии за оценка на важни идейни и естетически проблеми на съвременния литературен процес, на реализма и други хуманистични литературни направления, набелязаха се конкретни мерки за по-нататъшно развитие на марксистко-ленинската критика, за сближаване на литературата със съвременните проблеми на социалистическото общество, за увеличаване ролята на художествената литература за възпитанието на новия човек.

Всичко това даде тласък за развитие на самото литературознание. Съветските литератори осъществяваха редица обобщения на съвременния литературен процес, които разшириха естетическата и общотеоретическата база за изследване на новите явления в художествената литература, дадоха възможност да се видят, анализират и изяснят нови ценности. Ще спомена само някои от публикациите, в които е отразено това творческо търсене и са постигнати значителни нови завоевания: М. Храпченко — „Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы“; Б. Сучков — „Исторические судьбы реализма“; Д. Марков — „Генезис на социалистическия реализъм“; А. Метченко — „Кровное, завоеванное“; В. Щербина — „Писатель в современном мире“; Ю. Барабаш — „Вопросы эстетики и поэтики“; Н. Ша-

мота — „О свободе творчества“; Е. Книпович — „Ответственность за будущее“; В. Новиков — „Художественная правда и диалектика творчества“; А. Овчаренко — „Социалистическая литература в современных спорах“; Г. Ломидзе — „Интернациональный пафос советской литературы“. Голям брой монографии и тематични сборници обобщиха естетическото наследство на Ленин и неговото въздействие върху художествения процес, разкриха множество съществени черти от опита на съветската многонационална литература, анализираха националните традиции и новаторските черти, както и интернационалния дух в нейните завоевания.

Обобщаващ характер за процесите в българската социалистическа литература, за нейното развитие през годините на социалистическите преобразования имат и книгите на българските литературоведи: П. Зарев — „Панорама на българската литература“, том 4, и „Преобразена литература“;В. Колевски — „Литература на свободата. Проблеми на социалистическия реализъм в българската литература след Девети септември“. В изследванията върху отделни творци или явления също се засягат принципни въпроси на развитието на социалистическата ни литература, очертават се нейни специфични идейни, художествени, жанрови и стилови особености.

В съветската и българската литературна наука вече са постигнати и значителни успехи в изясняване същността и отрицателната социална и художествена функция на редица съвременни буржоазни и дребнобуржоазни (ултралеви) естетически течения в изкуството и литературата. Ще спомена само сборника „Современные проблемы реализма и модернизм“ и книгите: на А. Димшиц — „В лабиринте ревизионизма“; на П. Зарев — „Структурализъм, литературознание и естетически идеал“; на В. Колевски — „Идеологическата диверсия, литературата и изкуството“; на А. Лилов — „Критика на съвременните буржоазно-естетически концепции за природата на изкуството“.

Със споменаването на тези имена и книги нямаме намерение и цел да изчерпим завоеванията, нито пък да ги смятаме за единствените, които характеризират творческото оживление в литературната наука и критика. С тях само искаме да маркираме насоките на търсенията на теоретическия фронт и стремежите да се обобщи в широк план съвременният опит на социалистическата литература, да се разкрие същността на картината в противния лагер. И още — да се види как се е очертал общият фронт и общите задължения на всички прогресивни литератори във връзка с разработването на проблемите на съвременната литература в един по-широк съпоставителен план с процесите на цялата социалистическа литература и върху основите на възхождащата марксистко-ленинска естетическа мисъл.

Тези творчески постижения и това творческо оживление и търсене не биха били възможни, ако през последните години в СССР и у нас не излязоха няколко изключително важни документи върху идеологическите въпроси на нашата съвременност, които конкретизираха историческите решения на XXIV конгрес на КПСС и X конгрес на БКП, и не насочиха вниманието на творците към актуалните проблеми на съвременната идеологическа борба. Имам пред вид решенията за състоянието и задачите на художествената критика, които отново ни напомниха за проверените класово-партийни принципи при оценката на художествените явления, за необходимостта дълбоко да вникваме, да изследваме и да оценяваме съвременната действителност и нейното изображение от художествената литература в развитие към високите върхове на зрялото социалистическо общество и комунизма.

Съществен принос за актуализиране на проблематиката и насочването ѝ към новите явления в съвременния литературен процес имаха творческите обсъждания в Съюза на съветските писатели и в Съюза на българските писатели (Първият и Вторият конгрес на Съюза на българските писатели, Втората национална конференция на Съюза на българските писатели). —

Въпреки важността на темата и нейната обща идейна целенасоченост материалите от творческата среща нямат претенциите да разгледат и да разрешат всички нейни компоненти и аспекти. Това и практически е невъзможно. Но те поставят и разглеждат съществени страни от съвременния литературен процес, които ни въвеждат в неговото динамично развитие и връзките на това развитие с идеологическите и социалните процеси в нашата съвременност. На фона на сложните взаимоотношения и взаимодействия се открояват магистралните потоци на реализма и неговите завоевания в най-хубавите и най-силните творби в съветската, българската, славянските и други европейски литератури. С особено чувство искам да отбележа факта, че в редица от изследванията на съветските учени съвременната българска литература е намерила своето място при разглеждане процесите в социалистическата литература и е получила съответна висока оценка. Това ни дава възможност да видим нашия национален влог в художествените ценности, които социалистическите страни правят в общата съкровищница на духовния живот на съвременния свят.

Предлагайки материалите от творческата среща между съветски и български литературоведи на по-широк читателски кръг, ние се надяваме, че ще дадем тласък на по-нататъшните общи научни издирвания в набелязаните в тях проблеми и че читателите ще намерят отговори на някои от най-сложните съвременни проблеми на художествената литература.

Стойко Божков

ГЕОРГИЙ ЛОМИДЗЕ

ИСТОРИЧЕСКАТА ПАМЕТ НА НАРОДА И СЪВРЕМЕННОСТТА

Ленин нарече стария свят свят на национално потисничество, на национална вражда и на национална затвореност. На този стар, отживял своето време свят по думите на Ленин работниците противопоставят новия свят на единството на всички нации, където нямат място никакви привилегии, нито потисничеството на човек от човека. Идеите и принципите на съветската власт бяха изстрадани от трудовото човечество. Ленин казваше, че идеите и принципите на съветската власт са достъпни, бързо осъществими не само в промишлено развитите страни, не само в ония, гдето се е създала такава социална предпоставка като пролетариата, но и там, гдето основата на обществото се определя от селячеството.

Ленин формулира закона за възможността изостаналите нации пряко да навлязат в епохата на социализма, като прескочат капиталистическия стадий. Това Лениново откритие е резултат на всестранен, проницателен анализ на социално-историческите, икономическите, духовните, психологическите фактори, които откриха възможностите да се осъществи грамаден, изглеждащ неочакван скок от феодално-патриархалното състояние към социализма.

Изостанали преди народи и националности с целия ход на своя живот бяха подготвени да възприемат идеите на социализма като единствен път за спасение от вековната тъмнина и гнет. У тези народи се събра огромна революционна сила, неизтощимо желание да изменят своята съдба, да излязат от състоянието на мрак и невежество на широките простори на свободния живот, към активно творчество. Само новият обществен строй създаде предпоставки за превръщане на народната енергия в непрекъснато нарастваща, творяща новия свят сила. Нации и народности, живели по-рано затворено, в атмосферата на взаимно подозрение и даже вражда, се сплотиха в единно семейство. Социалистическите идеи се оказаха притегателна, сплотяваща народите сила, която спомогна за решителното преодоляване на националното отчуждение, за изработването на единни социални и нравствени предпоставки, единни възгледи по основните проблеми на човешкото съществуване. Съветската власт стана най-целесъобразната форма за жизнеустройство на нациите, тъй като не ги разделя и не ги противопоставя, а ги сплотява на доброволни начала, създавайки чиста, ободряваща атмосфера на взаимно доверие, взаимна заинтересованост към техните съдби.

Идеята за общност на народите беше заложена в самата политическа система на социалистическия строй, в характера, в особеностите на човешките взаимоотношения. Тази общност не накърни интересите на отделните

нации, не пренебрегна националните особености. Общността на социалистическите нации създаде здрава икономическа основа за максимално развитие на материално-духовния живот на всеки народ, тъй като беше приведен в действие гигантският производствен потенциал на цялата страна, разумно, мъдро и внимателно разпределен между всички съветски народи. Общността разви и усъвършенствува и сферата на духовния живот на народите, способствува за създаване на забележителни хуманистични художествени ценности.

Общността и дружбата между народите — това е признание за непреходното историческо значение на народите, това е откриване и укрепване у всеки един от тях на най-добрите социално-хуманистични страни. Социализмът очиства, открива, формира, развива всичко исторически прогресивно или, с други думи — най-възвишените, най-привлекателните страни на народния характер, традиции и естетически норми.

Ленин неведнъж подчертава, че за преодоляване на заварената отчужденост и подозрителност на народите един към друг е необходимо търпеливо, непрестанно възпитание на интернационализъм в съзнанието на хората. Ленин предупреждаваше за опасността от останалите от миналото национален егоизъм, национална самовлюбеност и затвореност. Той говореше за това, че истинският пролетарски интернационалист мисли не само за своята нация, но поставя над нея интересите на всички нации, тяхната всеобща свобода и равноправие.

Сложните, трудни, необичайно тънки въпроси на националните взаимоотношения, които в капиталистическото общество все повече се забъркваха, изостряха и извращаваха, за първи път в историята на човечеството бяха решени в условията на социалистическия строй. Съществуването на различни нации в една държава при капитализма винаги се е съпровождало с разгаряне от страна на господствуващата нация на взаимна вражда и недоверие между народите, с потъпкване на свободата, суверенитета на малките и немалките нации, с потискане на националната енергия. Капитализмът по своята социална същност не е в състояние да даде на изостаналите и угнетени нации възможност за свободно развитие на икономическите, историческите и духовните ресурси. Ленин казваше, че „само съветският строй е в състояние да даде на дело равноправие на нациите, обединявайки най-напред пролетариата, след това всички трудещи се в борбата срещу буржоазията“[1].

Съветската власт дава на народите действителна свобода. Тя ги обединява чрез връзките на безкористната дружба и най-дълбокото взаимно уважение, включва в действие всичките съзнателни и съзидателни сили на народите, въоръжава хората с благородното чувство за общонационална гордост от славните дела, сътворени в социалистическото отечество. Велика е притегателната сила на съветския обществен строй, който на дело, а не на думи утвърждава равноправието на всички раси и нации, зорко бди за честта и достойнството на всеки човек от всяка националност.

Социализмът върна на народите чувството за историческа устойчивост, пълноценност и спокойствие. В миналото народите трагически щедро изразходваха енергията си в борба за своето национално самосъхранение. Тази енергия, понякога безжалостно изсушавана и раздробявана, социализмът събра в едно, превърна я във фактор на растежа и умножаването на богатствата в живота на народа.

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 41. с. 165.

Новата историческа общност на хората е по-широка и по-пълна от старата национална общност. При капитализма националната общност на хората включва и борбата между работническата класа и буржоазията, взаимното отрицание на техните интереси.

Здравата, хармонична историческа общност между нациите не можеше да възникне без премахване на рязката разлика в икономическото, социално-политическото и културното развитие на народите. Затова комунистическата партия взе всички мерки, за да съкрати тази разлика, да се постигне динамичен едновременен разцвет. Вървейки по социалистически път, нациите не загубват своята самобитност, своите особености. Но в съзнанието на социалистическите нации стават съществени изменения, изпълващи тази самобитност с ново революционно съдържание.

В много художествени произведения от миналото понятието родина, отечество тясно се е свързвало само с определена местност, с парчето земя, където човек се е родил и израсъл. Смисълът на това понятие е бил включен в географските и националните граници. Същността на понятието родина в социалистическото общество е широка, всеобхватна. Тая земя, където човек се е родил и е израснал, където за първи път е видял небето и е чул гласа на майка си, се явява неотделима част от великата социалистическа родина, от развитието на която зависи настоящето и бъдещето на родния край.

Гордостта от своето минало, от традициите, от духовните завоевания е естествено и вътрешно необходима, споява се с чувството за общонационалната гордост от онова велико, непреодолимо, съкровено, чието име е социализъм. С общонационалната гордост неразривно са свързани социалистическото и националното, общото и особеното. Всеки човек от всяка националност, който живее в Съветския съюз или в социалистическите страни, е горд не само от завоеванията на своя народ, но и от всичко драгоценно, исторически значимо, своеобразно, създадено от другите социалистически народи. Това е новото състояние на човешката психология, новото социално, психологическо, естетическо чувство, разширяващо кръга на представите за близко и родно, заветно и необходимо. Чувството за общонационална гордост може да възникне само там, където нациите не са разделени, а са сплотени в многонационална държава, където националното не се разминава с общодържавното, а общото въплъщава във висше социално единство националните копнежи на всички народи. Това чувство расте и крепне в съвместния труд на всички народи от нашата страна в процеса на социалистическите преобразования, в героичните борби за свобода и независимост на първата в света социалистическа държава. То е скрепено от свещената памет за милионите синове и дъщери на всички народи на нашата многонационална съветска родина, отдали живота си в борбата за светлото бъдеще на социалистическото отечество.

В условията, когато нациите съществуват обособено, при взаимна враждебност и подозрителност, категорията национално означава предимно собствено, изключително, присъщо само на определен народ. В социалистическото общество националното не загубва своите специфични признаци, а става по-широко, по-богато, по-значително. Националното се обогатява и плодотворно се развива благодарение на историческия, културния и естетическия опит на другите народи, който опит играе роля на стимулатор на прогресивните революционни страни в националната традиция.

В буржоазното общество, особено в стадия на монополистическия капитализъм, националната общност на хората, както вече казахме, е неустойчива, несигурна, тъй като тя неминуемо включва в себе си борбата между различните класи, по-точно — между работниците и буржоазията, взаимното отрицание на техните интереси, на крайните им цели. Тя не е в състояние да удържи в своите предели клокочещата във всяка капиталистическа страна социална борба.

Реакционните буржоазни теоретици противопоставят националното чувство на интернационализма, смятайки ги за „биологически" несъвместими категории. Те говорят за „непроницаемостта" на националните характери, за взаимната отчужденост на народите. Буржоазен национализъм, затвореност, изключителност са единствените средства за национално самоутвърждаване — това е отровната вредна идея, която реакционерите усърдно пропагандират. А силата на интернационализма е в това, че той въобще не измества от сърцето на писателя националните представи и връзки. Социалистическият интернационализъм безкрайно разширява кръгозора на човека, учи го да възприема изконно своето, но и „чуждото", отдалеченото, да се гордее и с това, което е извоювано от другите народи.

Когато между народите са създадени здрави връзки за взаимно разбирателство и дружба, тогава чувството за общност възниква като естествено продължение на собствените мисли, търсения и дела. Общността на социалистическите нации, единството на техните идеали поражда и нови традиции, и взаимен интерес към всичко онова, което в миналото е обединявало народите. Чувството за братство и общност, за единство между народите с всеки изминат ден укрепва в социалистическото общество. При това като че ли се съкращава историческото разстояние, което отделя един народ от друг. Сърдечно, непринудено желание за близост с другите народи, да споделиш с тях радост и мъка, да почувствуваш тяхната печал като собствена печал — това извира от днешната социалистическа действителност, от опита на социалистическото сътрудничество на народите. Историята на другия народ се възприема като своя. . .

Силата на интернационализма е в това, че той не измества от сърцето на художника света на националните представи и връзки, а разширява кръгозора на човека, учи го да цени не само своето, но да се гордее и с това, което е създадено от другите народи, от всички трудещи се на социалистическото отечество.

Колкото повече писателят знае за хората, колкото по-отблизо се запознава с живота на различните народи, толкова по-силна е неговата вяра, убедеността му, че светът крие в себе си много прекрасно, което е необходимо да се разбере и да се усвои. Разширяването на знанията за хората, за нациите благотворно въздействува върху естетическите представи, вкусовете, мислите и характера на човека. Ако не съществуваше взаимното опознаване на народите, светът би бил обеднен от красота и обаяние, които стават достъпни само тогава, когато човешката памет се обогатява непрекъснато. Откриването на родствени черти у другите народи не намалява новаторското чувство, обновяването. В опита на другата нация се открива нещо своеобразно, което освежава човешкото съзнание. Родството на социалистическите нации помага по-бързо да става приобщаването към жизнените ценности на другите нации, по-добре да се вижда и да се разбира онова, което не се забелязва при повърхностно и случайно запознаване.

Когато говорим за човека в социалистическото общество, за неговия нов нравствен облик, ние, разбира се, не мислим, че той не притежава свои конкретни, неповторими черти. Всеки човек живее в определена среда, в определени обстоятелства, битови условия, в определени исторически и културни традиции. Но тези ценности не съществуват като отвлечени, неизменящи се величини. Социалистическата действителност оказва въздействие върху всички сфери, свързани с историческата, материалната и духовната дейност на човека, проверявайки строго смисъла на тази дейност чрез опита на социалистическия живот. Висотата, възвишеността, неумиращата ценност на националното се обуславя от хармонията им със социалистическия идеал.

Човекът от нов тип се сформира при благотворното въздействие на социалистическата действителност благодарение на непрестанната грижа на партията. Това е човек интернационалист, патриот, борец, строител, преобразяващ света въз основа на комунистическите принципи. По своята същност новият герой, въплътен в литературата на социалистическия реализъм, има безгранични възможности, показва одухотворяващата сила на човека от социалистическото общество, величието на неговата борба, действията му, многостранността, новаторството, необикновената привлекателност на духовно-емоционалния му живот.

Интернационалното съзнание благотворно въздейства върху естетическите чувства на художника. То му помага най-пълно да овладява своеобразния свят на другите народи, да вижда високото, значимото, това, което е присъщо на всички нации и народи. Интернационализмът засилва възможностите за художествено възприемане на действителността, прави погледа на писателя по-остър, по-проницателен. Има „теоретици", които обявиха т. нар. безразличие към родния национален език за средство за постигане на интернационализма. Тази постановка е невярна. Ако не цениш своя роден език и културата на своя народ, не можеш да обикнеш културата и на другите народи. За интернационалиста няма алтернатива: или своя език, или езика, условно наречен интернационален (какъвто между другото въобще не съществува). Любовта към своята нация, език, история, ако не страда от болезнена ограниченост, глухота и тесногръдие и от накърняване на националния кръгозор, ако е осмислена от социалистически позиции, е прекрасна и действена. Както е казал поетът: който не уважава майка си, не уважава и другите хора. Социалистическият патриотизъм и интернационализмът са неделими. Единият не може да съществува без другия, както не може самостоятелно да бие сърцето извън човешкия организъм.

Комунистическата партия на Съветския съюз непрекъснато подчертава в теоретическите документи, публикувани през последните години, голямото значение на взаимното сближаване и обогатяване на съветските национални култури. Партията се стреми националните култури да се развиват интензивно и равномерно, все повече в тях да укрепват чертите на социалистическата общност. Целта на сближаването е всестранно да се развива единното в своята идейна устременост и идеали многостранно изкуство на народите на СССР. Задачата на нашето литературознание е да осмисля този процес.

Интересът на нашата теоретическа мисъл към проблемите на националното днес е голям. С особена острота се водят спорове за националната самобитност на литературата. Някои критици за съжаление се опитват да решават тези важни проблеми с помощта на абстрактни, лишени от конкретно

историческо съдържание понятие. Пишат например за някаква си абстрактна „руска душа“, дори за това, че уж ние и нашите деди сме свързани в „едно сърце“, както отбелязват летописците. Така ли е? Ние сме не само приемници и продължители на онова, което е било в миналото. Приемствеността предполага развитие, обогатяване на онова, което е било вчера. И не само развитие. Социалистическият опит поражда в живота на народите неподозирани от по-рано черти, нови качества и особености в психиката, поведението, мислите и светоусещането на човека. Условно нареченото „единно сърце“ в различните времена е пулсирало различно в зависимост от обществения „климат“. Лев Толстой рязко, откровено осмя представата, че всички руси от най-малкия до най-големия са били заети само с това да се жертвуват за спасяването на отечеството или да оплакват неговата гибел. Затова, когато говорим за националната почва, за духовните стремежи, за патриотизма, не трябва да забравяме, че всички тези явления не са били еднозначни. Те са съдържали в себе си множество непримирими социални противоречия, за които трябва да се държи сметка.

Понятията човечност, широта на душата, състрадание, съвест, когато се разглеждат извън историята, извън обществения контекст, извън диалектическата им връзка със социалните и класовите явления, загубват своята определеност, защото какво е това широта на душата, състрадание, съвест, ако те са отделени от реалността? Празни абстракции. Важно е, за да придобият смисъл, да се изяснява кога, при какви условия възникват, на кого служат, за какво ни говорят.

През последно време някои теоретици обичат да боравят с категориите национален дух, общонационална почва и т. н., без да разкриват класово-историческото съдържание на тези понятия. Те разбират едностранно, схематично и проблемата за взаимодействие на социалистическите национални култури. Мислят си, че пазят чистотата и неприкосновеността на националната основа на културата, че ревниво опазват тази чистота от хора, които посягат на нея. А фактически те разбират националното начало неисторически, метафизически, абстрактно. Като че ли националната същност е нещо застинало, веднъж дадено, като че ли не получава никакви нови импулси за своето развитие и обогатяване, не придобива никакви нови качества, които преди тя не е притежавала! Излиза, че националната форма не се изменя, не се изпълва с новаторски черти и особености, а се върти в затворен кръг, около себе си. Не, подобни теоретически построения явно се разминават с практиката на съветската многонационална литература, тя ги опровергава.

В писанията на буржоазните теоретици се поставя под съмнение възможността за съчетаване на социалистическото и националното. Единството на схващанията за живота, социалните критерии, партийността, народността на обществения идеал се оказва главна „слабост“ на литературата на социалистическия реализъм, нейната „централизирана“ същност.Буржоазните теоретици не могат да разберат, че т. нар. „централизирана“ същност е едновременно и национална, субективна, органическа за всеки от писателите в социалистическите страни.

Народи, изостанали и слабо развити в миналото, за няколко десетилетия изминаха такъв път, който при условията на капиталистическото общество не биха могли да преодолеят и за няколко столетия. Творческите възможности на народите се разкриха с необичайна мощ, с изумяващо многообразие. Още едно забележително новаторско качество характеризираше развитието на

съветската многонационална литература. Интензивното развитие на изоставащите по-рано национални култури се обяснява с две взаимно свързани причини: нереализираната сила на собственото художествено развитие, подтискана всемерно, се изсушаваше и се разрушаваше в условията на експлоататорското общество и се прогонваше в глухи недра.

Главното беше това, че при социалистическото общество тази сдържана и подтискана с векове народна енергия бликна неудържимо, отля се в нови форми, намери своето единствено надеждно русло, търсено векове упорито и мъчително. Затова не е ли странно на пръв поглед явлението младите литератури, да кажем на най-ниската, нивхската, мансийската, юкагирската, чукотската, гагаузката, да се появяват на бял свят, като че ли подминавайки времето на детството и младенчеството, заявявайки изведнъж гръмко за себе си? В образуването на младите национални литератури участвуват множество различни фактори, всеки от които способствува за техния бърз, нормален растеж. И този жизнен материал — социалистическата действителност, до който се докосват при рождението си младите литератури, който те осмислят и изобразяват художествено, е от такова високо качество, че съдействува за появяването на неочаквани, привлекателни по своето богатство от цветове открития и находки.

Равнището на отделните национални култури видимо се изравни — вече няма привилегировани, високоразвити и изостанали, поощрявани и пренебрегвани култури. Социализмът доказва на всички народи достъпността, примамливостта на художествените върхове, че всички народи притежават големи таланти, неизчерпаеми възможности за безкрайно усъвършенстване. Изравняването на уровена на културите означава не отказ от националната специфика, не обезличаване и стандартизация на културите, а тяхното равномерно развитие върху основата на социалистическата идеология.

Нали различният уровен на културите на отделните народи, както е доказано от опита на социалистическото общество, се обяснява не със субективни, не с психо-физиологически и други фактори, а с различните условия на историческото, икономическото и културното съществуване на нациите. Ликвидирането на основата за културната неравномерност на народите, извършено от Октомврийската революция, означаваше откриване на нов тип национално развитие, отстраняване на коренните причини за културна дисхармония и контрастност. Свободното, безкористно общуване между социалистическите национални култури, щедрата помощ на развитите литератури за изостаналите и новопоявяващите се литератури им помогна в кратък срок да стъпят на крака, да подминат мъчителния път на затворено съществуване.

В разбирането на характера на националното своеобразие на изкуството съществуват две основни концепции, отличаващи се външно една от друга, но близки по своята гносеологическа същност, лишени от истински историзъм. Привържениците на едната концепция (към тях принадлежат представителите на модните направления в изкуствата, претендиращи, че са изразители на развитите, динамични форми на съвременното художествено мислене) считат националното своеобразие на изкуството за признак на неговата изостаналост, архаична неподвижност и затвореност. Те твърдят, че в епохата на извънредно развитите технически съобщения, придобиващи всеобщо кодово значение, езикът на националното изкуство, притежаващ неповторимост, играе ролята на препятствие. Той ограждa народите един от друг, пречи на

тяхното духовно общуване, издига между тях преградите на националния, чувствено емоционалния исторически опит, който изисква дешифриране и дълго опознаване. Националното своеобразие на изкуството по мнението на тези теоретици пречи за изработването на някакви единни естетически и смислови критерии, еднакво понятни за представителите на различните раси и нации. Затова привържениците на модернизма, абстракционизма, ташизма, „интернационалната живопис", конкретната музика, театъра на абсурда и т. н. провъзгласяват необходимостта от ненационално „интернационално" изкуство като най-целесъобразно комуникативно средство за общуване между хората от различни раси и с различни исторически традиции. Според тях абстрактното изкуство е породено от необходимостта да се намери общ език между хората, живеещи в различните краища на света, да се намери такъв шифър на изкуството, който да бъде разбран и усвоен без емоционално-нравствено напрежение, без сходство в познавателните способности.

Привържениците на второто схващане клонят към т. нар. национален херметизъм, към национална изключителност. Основният лозунг на защитниците на тази концепция, получила най-голямо разпространение сред определен кръг националистически настроени теоретици, е разгарянето на национализъм във всички сфери от духовния живот на народите, борещи се за освобождение, призив да утвърдят своя автономност и национална неповторимост, решително разграничаване от всички каквито и да са европейски образци. Не е трудно да се забележи, че тази крайност в разбиране на националното своеобразие на културата, това желание да се запазят всички нейни изначални неподвижни форми в същност водят не до възраждане на националната основа, а я обричат на „кислороден глад", на разрушение. Истинското изкуство се храни не само от собствените национални корени, но и от богатството, достояние на културите на други народи. От историята е доказано, че възприемането на естетическия опит на другите народи, неговото преосмисляне и преобразуване водят не до умъртвяване и разпадане на националната плът, а до възраждане и разширяване на нейните жизнени функции, многоизмерна проява на националните основи на изкуството.

Вътрешнонационалната общност, както е известно, се е образувала постепенно. Това е бил дълъг исторически процес. Тя не е могла да възникне без такива необходими условия като единството на територията, езика, без определена близост на характера, навиците, особеностите на бита. Но това съвсем не означава, че социално-психологическите черти на хората, образуващи плътта на нацията, трябва да съвпадат.

В буржоазното общество националната общност като правило необходимо включва в себе си борбата между различните класи, в частност между работниците и буржоазията, взаимното отричане на техните интереси и крайни цели. На нея не ѝ е по силите да удържи в своите граници клокочещата вътре във всяка капиталистическа страна социална борба, да смекчи противоречията. Ето известния роман „Обикновени хора" на Георги Караславов. Романът, разбира се, не е илюстрация на ленинския тезис за двете нации в една при условията на буржоазното общество. „Обикновени хора" възпроизвежда живата многопластова картина на развитието на българския народ в предреволюционните години. Тук се сблъскват в остра, неотстъпна борба не само социалните страсти и убеждения, но и носителите на различните представи за смисъла и значението на човешкия живот. Кръстьо и Киро Тошаврови са братя по кръв, но взаимно се отричат. Единият е честен, добър, порядъчен,

а другият — алчен, скъперник, дребнав, користолюбив. Такава непреодолима пропаст съществува между селските труженици Станка Кръстева, Вакрил, от една страна, и гражданина Борис Ткачев, от друга. В сблъскването на тези различни по своята социална и човешка същност характери е изразена важната мисъл, че нашата представа за националния характер, взета отвлечено, невинаги съответствува на това, което е и е било в живота. Няма единен национален стереотип, годен за всички времена. Националното се е развивало винаги в непрекъсната борба на противоположности, формирало се е и е добивало облик по сложен път. Сходни колизии се срещат в популярния роман на Димитър Талев „Железният светилник". В този мъжествен роман се разказва открито, без остатък, колко трудно и трагически се е създала съдбата на народа, как всякакъв род неприятели в течение на много десетилетия, даже векове са искали да унищожат народната душа и сърце, да държат народа в състояние на страх, да го приучат на покорност, безропотност, да потушат светилника на разума, да му внушат мисълта, че българите са нация от овчари, орачи и занаятчии. Макар да е било необикновено трудно да се разкъсат веригите на осветените от векове закони и обичаи, понятия и предразсъдъци, националният разум не е угаснал и не е могъл да угасне. Говорейки с езика на философите, структурата, сърцевината на националното съзнание, на националния характер са били определени не от мирните и тихите, покорни на съдбата хора, а от гордите борци, щурмуващи небето, проправящи на народа път в бъдещето, подобно на Лазар Глаушев. Романът на Димитър Талев е интересен с това, че писателят не идеализира, не подобрява миналото. С голяма трагическа сила разказва той как в исторически неблагоприятни условия се е ковяло националното съзнание, как в тъмата са се раждали искри, как от здравите, дълбоко впити в земните недра корени е израствало новото, животворящо, могъщо дърво на народната мисъл, на народните стремежи.

Характерно е, че в много произведения на българската литература рязко е изразена, говорейки условно, идеята за националния хуманизъм, националната търпимост. В продължение на много години турците са господствували в България. Но българските писатели, необикновено чувствителни към най-тънките проблеми на националните взаимоотношения, проницателно са различавали две нации в турската нация, които не си приличат една с друга. В повестта си „Детство" Людмил Стоянов разказва за това, че сред турците има немалко хора, благодарни за най-малкото добро. Например старият турчин Мирза проявява изключителна душевна щедрост, съчувствие, грижа по отношение на своя съсед българин — тежко болен човек.

Бих желал да отбележа още един детайл, който е възможно да не се отнася към категорията на националния характер и националното съзнание, но има важно косвено значение за разбиране на народната психология, особеностите на тази обществена, духовна среда, в която човекът живее. В повестта на Ивайло Петров „Преди да се родя" не ще намерите ясно изразен стремеж на писателя да обрисува всестранно характера на българина, да изследва художествено огромните промени, станали в неговата психология, мировъзрения, възгледи за живота, в целия негов облик. И все пак характерът на главния герой — юноша, — от чието име се води повествованието, сам по себе си е извънредно интересен и симптоматичен. Той ни разкрива като че ли случайно много страни от живота на нацията. Закачливост, непринуденост, шеговита философска, от време на време иронична, даже гротескна тоналност, душевна откритост, понякога весела дързост, например в обяснението на първопри-

Институт за литература БИБЛИОТЕКА
ЧИТАЛНЯ

чините за всички революции и народни движения — всички тези качества на разказвача, непринудено съединени, свидетелствуват за атмосферата, за жизнените, социалните обстоятелства, при които се е родил и израснал човекът, толкова спокойно, с такова мъдро лукавство и увереност гледащ обкръжаващия свят. —

Необходимо е да засегнем още един аспект на проблемата. Критиката на антихуманистичните страни на миналото, сковаващи плодотворното движение на националното самосъзнание и психология, няма нищо общо с националния нихилизъм. В историческата „спестовна касичка" на народа има много ценно и непреходно. Когато ние казваме, че условията за съществуване на нациите в капиталистическото общество са пречели за нормалното функциониране на националния организъм, това съвсем не означава, че всичко хубаво национално напълно се е заглушавало и прогонвало. Става дума за това, че демократическите, революционно-прогресивните качества на националната психология, традиции и характер са се развивали чрез преодоляване на много противоречия, чрез борба. Социализмът взема в свое въоръжение разумното, народното, демократическото в националния опит, разглежда ги като арсенал за съвременността. Националният нихилизъм и националното високомерие, сляпото обожествяване на всички черти на националните традиции и представи са две страни на един и същ медал — това не е любов към собствената нация, а зле скрито, враждебно равнодушие към нейното настояще и бъдеще. Ние не приемаме както проявите на национално високомерие и кресливост, така и пренебрежителното отношение към историческите завоевания на нациите. Хората, които са далеч от интересите на нациите, често намятат тогата на ортодоксални интернационалисти, като че ли разглеждат запасите на националния духовен опит от позициите на строги социални изисквания. В същност на тях им е чуждо всичко, в което са се изразили и отпечатали радостта и тъгата, борбата и несгодите, търсенията и постигнатото, неукротимостта, добротата, непримиримостта, мъжеството, демократизмът на народния характер.

Реакционните буржоазни теоретици противопоставят националните чувства и интернационализма, като ги считат биологически несъвместими категории. Те познават лошо съдържанието на националното съзнание в социалистическото общество, „химическия състав" на тази почва, която отглежда нови черти на националните чувства, а на старите, изпитани през вековете национални традиции дава новаторско направление.

В страните от социалистическия лагер патриотизмът е неделим от интернационализма. Патриотизмът става животворна сила благодарение на това единство с интернационализма. Между патриотизма и интернационализма няма и не може да има никакви противоречия. Интернационализмът е социално-духовен, нравствено-психологически критерий на патриотизма, негов висш и най-хармоничен израз.

СТОЙКО БОЖКОВ

УТВЪРЖДАВАЩАТА СИЛА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА (БЪЛГАРСКИЯТ ОПИТ ВЪВ ВЪЗПРИЕМАНЕТО НА СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА)

1.

За марксическото литературознание въпросът за обществената функция и активната революционна роля на литературата не е дискусионен. Социалистическата литература се ражда, развива и разцъфтява с определени социални функции, с изключително многообразни и богати форми, които съответствуват на широтата и всеобхватността на комунистическия идеал като най-висша степен на съзряване на човешкото общество и човешката личност.

Затова тя е литература на съзиданието, на творческите вдъхновения, на революционното обновление. Каквато и страна от човешката дейност и духовност да изобразява, тя иманентно засяга общия революционен процес и се включва в него. Истинската ѝ художествена стойност се измерва от степента на утвърждаване на онази красота и правда, която се ражда от нашия естетически идеал, изработен в борбата за социализъм и комунизъм.

Затова, колкото и многообразна по форми и нюанси да е социалистическата литература, тя е едно цяло. И не само в една страна, но и в цялата социалистическа общност, в целия свят.

Въпреки това ние спорим не само с противниците на социалистическата литература, на социалистическия реализъм, но и помежду си. И тези спорове понякога придобиват остри форми. Те са особено полезни и нужни обаче, когато довеждат до укрепване на социалната функция на литературата, когато засилват утвърждаването на социалистическата обществена структура като висша форма на организация на човешкото общество и човешките взаимоотношения. Затова марксическото литературознание отдава голямо значение на изясняване различните аспекти на взаимоотношението между социалната структура и художествената литература. Главното идеологическо решение на този въпрос у нас днес е свързано с практическото осъществяване на издигнатия от др. Т. Живков повик „Повече сред народа — по-близо до живота!“, който еднакво стимулира творческите търсения както на писателите, така и на литературоведите.

През последните години все по-често се обръща внимание на факта, че художествената литература невинаги пряко се свързва с определени явления в социалната структура и социалните типични феномени. Недостатъчно изяснен научно, този факт създава у някои творци илюзии за някаква „самостоятелност" на литературата, за „независимост" на твореца от обществения прогрес и общата съдба на човека; художественото творчество като че ли няма свой социален еквивалент, смисъл, патос, емоционалност. Или пък, когато художествената творба има ярки, социално и партийно целенасочени образи, пряко съответствуващи на формите на самия живот, това се тълкува като проява на естетическа и творческа ограниченост, на опростителство. Забравя се, че колкото и сложна да е връзката ѝ с живота, литературата е винаги в тясна зависимост от историческия момент, от състоянието на специфичните форми на общественото съзнание и тяхното взаимоотношение и взаимно проникване, от традициите в литературата, от особеностите на онази сфера от качествени черти на обществения прогрес, която наричаме култура.

В това отношение много хубави и правдиви мисли изказа в своя доклад проф. В. Р. Щербина, когато разгледа съвременното взаимоотношение между култура и литература.

А ако литературната наука оценява едностранчиво художествените явления, в нея може да се получи преувеличаване или подценяване на социалогическия или на специфическия литературен компонент на художествената творба, които са неразделни в реалния художествен образ, а оттук да се стигне до намаляване или преувеличаване на обществената функция на самата художествена творба.

Специално внимание искаме да обърнем на факта, че художествената литература като специфична изява на общественото съзнание има тази особеност, че може в най-многообразни форми да се свързва с различните страни на самото обществено съзнание и да ги отразява и често пъти да заема водещи функции между тях. Историята на световната литература познава много ярки случаи, когато художествената литература тотално отразява революционния процес и е силно оръжие за неговото развитие. В такива моменти обикновено се стига до пълно съзвучие на естетическия идеал с идеалите, които определят цялостно поведението на личността, духа на епохата. Тогава художествените творби играят особено активна роля в обществения и духовния живот.

В развитието на българската литература са се изявили уникални случаи на съответствие и единство на художествен идеал, художествен манифест, художествено творчество (художествени образи) и граждански позиции — Христо Ботев, Христо Смирненски, Никола Вапцаров. Техните творби са силни с утвърждаващия революционен патос, с революционното си прозрение, независимо до каква страна от живота се е докоснало творческото им дарование. Затова те са пример, който не може да бъде пренебрегван от съвременната ни социалистическа литература, от писателите социалистически реалисти, когато сърцата им се отзовават на призивите за активно участие чрез художественото творчество в изграждане духовния облик на съвременния човек, на неговата нравствена красота.

От друга страна, ние можем да посочим като характерна особеност на най-високите извисявания в българската литература, че именно в тези моменти тя заема водещо място между различните форми на общественото съзнание (П. Р. Славейков, Л. Каравелов, Хр. Ботев — във възрожденската епоха,

Ив. Вазов, Ал. Константинов, Д. Полянов, Г. Кирков, Хр. Смирненски, Гео Милев, Н. Вапцаров — в епохата на капитализма и революционното движение). Поради това в нея намират широко място художествени и публицистични елементи, в които пряко се изявяват философски, социални, нравствени, етични, народностно-патриотични и политически идеи. Самите художествени образи — силни, красиви, вълнуващи — в същност ярко изразяват тези идеи. Те са неотделими от тях.

Ние знаем, че ценностите на литературата се раждат винаги от свързването на твореца с живота. Максим Горки посочва, че революционният творец-художник трябва „да познава живота така, като че ли той сам го е правил", т. е. естетическият идеал изисква писателят да бъде активен изследовател на живота и активно действуващо лице в обществения процес: да изразява себе си в собствените си художествени творби, като най-дълбоко изживял и познал жизнената правда, идеалите, които утвърждава в творчеството си. Основата на това отношение към художествената практика лежи в марксическата теория на отражението. Ленин, който винаги при преценката на обществените явления изисква да се гледа животът такъв, какъвто е в действителност, пише: „Изследвайки *действителните* обществени отношения и тяхното *действително* развитие, аз изследвам именно продукта на дейността на живите личности. . ." Затова той дава такава висока оценка и поставя такава висока задача на писателите: да учат народа да разбира живота, да мрази своите врагове и да действува. . . И то на основата, на принципите на красотата, която „едновременно е предмет за нас и състояние на нашия субект".

Нашата наука не може да не се интересува, да не разкрива и да не изяснява пътищата, средствата, методите, по които най-пълно и най-плодотворно се осъществяват тези функции, тази революционна роля на литературата. А това може да се осъществи, като се вземе за изходен момент самото въздействие на художествените творби. Защото само така се развива и се обогатява, разнообразява се и разцъфтява многостранно и самата литература, само така разцъфтяват нейните форми. Или с други думи — да разкрием динамическите процеси, които се осъществяват между социалната структура и специфичните структури на художествената творческа дейност и обуславят художествения прогрес и богатството на социалистическата литература.

Историята на българския народ и на българската литература са богати на примери, които ярко показват силното въздействие на художествените ценности върху живота. Ние не можем да си представим националното възраждане и националноосвободителната борба без творбите на Паисий Хилендарски и Софроний Врачански, на Г. С. Раковски и Д. Чинтулов, П. Р. Славейков, Л. Каравелов и Хр. Ботев. Както не можем да откъснем цялата борба на българската работническа класа от непосредственото въздействие на революционната литература — българска и световна. Широко са известни многобройните примери за това.

Георги Димитров ни е оставил едно от най-неоспоримите доказателства за въздействието на художествената литература върху революционера. Нему ние не можем да не вярваме, тъй като той се издига до върховете на революцията сам, със самообразование и със своето самоотвержено участие в революционната борба и осмислянето ѝ. Касае се не само до изказаното от него в предговора към романа на Н. Г. Чернишевски „Какво да се прави?", гдето Димитров разкрива въздействието на революционните образи и по-специално на образа на Рахметов върху него, значението на този художествен образ

за формирането на чертите на революционера и бореца, но и за поведението му на Лайпцигския процес, при съзнателното изграждане на което той много пъти се е ползувал от силата на художествената литература. След процеса и след Деветосептемврийската революция в България той не един път подчертава възпитателната функция и сила на истински правдивото художествено слово.

Затова ние излизаме от предпоставката, че възприемането на художествената литература, за което съдействуват и литературната наука и критика, е един от най-верните критерии за идейните и естетическите ѝ стойности. То е един от показателите за правилната социална насоченост на таланта и дръзновението на писателите социалистически реалисти. А пълното осъзнаване на този факт и неговото практическо реализиране в художествените, литературнокритическите и научните творби е едно от големите постижения на социалистическата литература и наука.

Не само социалистическата литература се стреми да утвърди в съзнанието на масите създадените от нея идейно-художествени ценности. През последните години, както бе изтъкнато и в други доклади, различните модернистични течения проявяват широка активност и настойчиво се стремят да завладеят душевността на масите. В същност всички модернистични течения са проявявали такива стремежи. То е в тяхната същност. Демонстративният крясък, че те не признават обществената функция на изкуството и въобще връзката на изкуството с живота, е само едно прикритие, едно лицемерие, макар отделни творци да не го съзнават. Модернистите иначе не биха водили такава брутална борба както срещу наследството, така и срещу революционната литература. В много от съвременните „модерни“ буржоазни течения тази игра в същност прикрива антикомунизма и антисъветизма, независимо от това, дали тя се води от десни или от ултралеви позиции.

Ако хвърлим поглед върху историята на упадъчната литература и на идеалистическите естетически теории, не можем да не се спрем на факта, че корените им винаги се опират на тезата за отчуждението на изкуството от живота, за незаинтересоваността на художника от действителността, от обществената функция на литературата. И това е закономерно явление, произтичащо от същността на класовите противоречия в буржоазното общество. В същност буржоазията никога не се е отказвала от използуването на изкуството и по-специално на художествената литература като оръжие в борбата за регулиране на обществото. Тя никога не се е примирявала с литературата, която руши нейните идеологически основи; употребявала е всички средства на своята икономическа и държавна сила срещу нея. Ние добре познаваме цензурата и многобройните форми на терор в царска Русия, във фашистка България и навсякъде другаде. Но ние добре познаваме и опитите на буржоазията да използува художествената литература като активен обществен фактор: първо, тя се стреми да въздействува върху общественото съзнание в духа на настъпателните цели и задачи на своята класа; и второ — да размие, да разложи, да направи меко и по-лесно формируемо общественото съзнание на трудещите се чрез формалистичното, безидейно изкуство, което е способно постоянно да изменя и да пригажда своите форми, за да изглежда „ново“, „модерно“, „неповторимо“. В първия случай използува даже противоречията в стария реализъм и като художествен метод, и като естетическа платформа, съответно идеологически модифицирайки го, разбира се. Във втория случай тя с особено внимание се отнася към всички модернистични, декадентски те-

чения, които никнат като гъби върху социалната структура на буржоазното общество. Със своите манифести тези течения обикновено отричат връзката на изкуството с жизнената среда, с реалността. И днес за нас са ценни онези оценки на марксическата литературна наука, които принципно показаха, че замъглявайки духовния живот на човека, декадентското изкуство в същност спомага да се прикриват социалните противоречия, да се притъпяват болките от гнета и експлоатацията. Затваряйки литературата в обществено безцелни, безкрили абстрактни форми и чудати приумици на формотворчеството, тези течения са особено пригодни да обслужват идеологически буржоазията във взаимоотношенията ѝ с експлоатираните, за тяхната духовна обработка. Даже самият факт, че тази литература не се разбира от трудещите се, играе определена идеологическа роля: понижава тяхното самочувствие и способствува да се създава естетически и общодуховен вакуум в общественото съзнание на масите, който с особена настървеност днес се запълва чрез многобройните средства за масова комуникация от създадените от „масовата култура" сурогати. Талантливият художник, разбира се, винаги може да разчупва естетическите канони на декадентството и формализма и в зависимост от степента на връзките си с живота, на гражданската си ангажираност с прогресивните обществени сили да създава творби със значителни ценности.

Спираме се на тези известни положения по две причини: Първо, както изтъкнахме, въпреки че теоретиците на модернистичните течения всецяло отричат обществената обусловеност и функция на литературата, днес са в особено настъпление срещу реализма и срещу всяко изкуство, което идеологически е свързано със съвременната борба на работническата класа, с ленинизма, и с охота обслужват антикомунизма и антисъветизма. В тази точка се срещат поддръжниците на естетическите принципи на структурализма и екзистенциализма, на антиромана и театъра на абсурда, на новата критика и на ултралевите експерименти. Всички в една или друга степен преграждат пътя на творците, които изразяват симпатии към духовните и художествените ценности, създавани от народите, строящи социализма и комунизма. И второ, като се води борба срещу опростителските и сектантските разбирания за изкуството, понякога в литературната наука така се преувеличава специфичността на художествената форма, че ясната и безспорна Ленинова мисъл за партийността като същностна черта на художествеността и като израз на гражданската активност на твореца се замъглява. А без нея в нашето изкуство в една или друга степен се настанява формализмът, то се откъсва от живота и от силите, които осъществяват съвременните идеали на човечеството.

Следвайки ленинската посока, ние трябва да търсим и да насърчаваме онези явления в съвременния литературен процес, които превръщат литературата в сила, активно утвърждаваща социалистическия естетически идеал, да сплотяваме всички, които се приближават до него и приобщават силите си за тяхното тържество.

Това по категоричен начин се потвърждава и от възприемането и въздействието на съветската литература в България.

2.

Взаимоотношението на всяка национална литература със съветската литература има важно значение в съвременния литературен процес. Изясняването на тези взаимоотношения е възлова методологическа проблема на срав-

нителното литературознание, както и на историята и теорията на съвременната литература. Тя стои в същността на съвременния литературен прогрес. Затова е главен обект в една или друга форма и на онези идейни и естетически сблъсквания в областта на литературната критика, литературната теория и естетиката, които пронизват съвременния литературен живот в почти всички страни на света. Въпросът за отношението към съветската литература закономерно изниква от самото съвременно развитие на художественото познание на света и борбата за неговото движение към социализъм и комунизъм.

След Великата октомврийска революция са създадени нов тип взаимоотношения между националните литератури. Те се оформят преди всичко в многонационалната съветска литература въз основа на практическото осъществяване на свободния съюз на свободните народи в борбата им за изграждане на социалистическия строй. Тръгнали от различна степен на историческа подготвеност за възприемане и навлизане в социалистическата обществена формация, народите на Съветския съюз, задружно и героически преодолявайки всички опити на стария строй да спре хода на историята, създадоха предпоставките за разцвета на единната многонационална съветска литература в многобагровите форми и приноси на всички нации. Създадените върху този принцип на взаимодействие между националните литератури художествени ценности днес са безценно богатство за цялото човечество и вдъхновяващ пример, положителен и неизчерпаем художествен опит за всички творци.

От друга страна, след победата на Великата октомврийска социалистическа революция са създадени нов тип взаимоотношения между съветската литература и националните литератури на другите страни. Съветската социалистическа култура всмуква в своята структура и духовен патос всичко ценно, което човечеството е създало и създава, и затова се превръща в огромен акумулатор на общочовешки духовни ценности, а заедно с това — и на стимулатор на най-жизнените и хуманистични изяви в областта на художествената култура на другите народи. Съветската литература естествено се сближава и влиза във взаимодействие с онези литературни направления, които днес отразяват демократическите и революционните тенденции в националния духовен живот на различните народи. Тези взаимоотношения показват изключително богата гама от форми и нюанси, отнасящи се до всички аспекти на възприемането, както и до общите типологически процеси. В едно направление обаче всички имат обща черта: отношението към съветската литература, към създадените от нея естетически и художествени феномени, се превръща в част от движещите сили на съвременния художествен прогрес. Творческото усвояване на създадения от съветската действителност нов естетически и художествен идеал като елемент от тържеството на съветския строй, като част от победилата революция и създадената от нея нова човешка личност е исторически оформила се черта на нашата епоха.

Художественият прогрес в нашата съвременност се изгражда не само въз основа на националната традиция (без нея не може да се мисли и да се говори въобще за някакво развитие!), но и въз основа на взаимното обогатяване на националните литератури при наличието на ясно осъзнати обществени, идейно-естетически и хуманистични цели и задачи, които обективно историята е поставила пред творците и които непосредствено са свързани с основния естетически идеал на епохата. Именно в този сложен съвременен процес на взаимоотношения между националните литератури и прогресивните течения в тях

особено място и значение има утвърждаващата сила на съветската художествена литература. Литературната наука и критика, ако искат да играят в истинския смисъл прогресивна роля, трябва да разкриват пред трудещите се във всички страни естетическите и художествените завоевания, създадени от съветската литература. При всички уговорки за специфичността на художественото съзнание ние поддържаме, че това е също така закономерно явление, както е закономерно явление за целия революционен световен процес, включително и в областта на духовния живот, съзнателното следване и използуване опита на Великата октомврийска социалистическа революция и строителството на социализма и комунизма от съветските народи.

В българската литературна наука е събран и е публикуван значителен документален материал за проникването, разпространението и утвърждаващото въздействие на съветската литература върху българската литература и революционния процес в България.[1] Показан е с документи целият комплекс от връзки и влияния на съветската духовна култура върху революционния процес и творческото развитие на някои български писатели, натрупан е богат фактически материал, създадена е социологическа основа за широки и комплексни наблюдения и за общи теоретически изводи.

От друга страна, българското и съветското литературознание вече са създали значителни изследователски и обобщаващи трудове върху връзките и влиянието на съветската художествена литература и литературно-теоретическа и естетическа мисъл в България, както и общността на редица типологически явления в двете литератури.[2] Изследвани са връзките на най-значителните български писатели с руската класическа и съветската литература, значението на съветската литература за тяхното творческо развитие. Изследвани са процесите, които способствуват за развитието на метода на социалистическия реализъм, както и влиянието на съветската литература върху другите литературни направления и течения.

Когато спираме вниманието си върху утвърждаващата сила на съветската литература и нейното проявление в България, нас специално ни интересува въпросът в по-особен аспект: как въздействува съветската литература върху живия революционен процес в България, как се възприемат създадените от съветските писатели художествени ценности от трудовите хора, какво значение имат тези ценности за формирането на революционери, на съзнателни борци за делото на работническата класа, съдбата на тези личности в действителния живот, тяхната способност да се наслаждават на красотата, която разкрива тази борба, да изменят живота и по законите на красотата. Струва ми се, че тъкмо тук може да се улови характерният белег на съветската художествена литература, който ѝ дава възможност да влияе върху живота на народа, „да обединява чувствата и волята на масите“, да участвува в борбата за тяхното освобождение от експлоататорите и активно да съдействува за изграж-

[1] Вж. Съветската литература в България. 1818—1944. Сборник от материали, спомени и документи. Състав. и ред. Ст. Божков, Ст. Стоименов, Хр. Дудевски. Т. I, II, III. С., 1961, 1964, 1969.

[2] Вж. библиографските справочници: В. Александров. Съветска художествена литература в България. 1917—1944. С., 1972: З. Орешкова, С. Танчева. Съветска художествена литература в България. 1944—1955. С., 1955; З. Орешкова, С. Кънчева, С. Танчева. Съветска художествена литература в България. 1955—1965. С., 1967; както и: Октомври и развитието на българската литература. С., 1967; В. Колевски. Патосът на Октомври.С., 1967; В. Злиднев. Извори на дружбата. С., 1968; Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970; Советское литературоведение за 50 лет. Л., 1968. с. 329—342.

дането на социалистическото общество. Фактически в този активен процес на въздействие и възприемане на литературата се формира най-високият естетически идеал на епохата или той е един от най-съществените елементи на формирането, създава се онзи социален фон и онези критерии, които оформят наред с живия живот естетическата мяра на революционното движение, въз основа на която по законите на отражението се измерват жизнените явления и поведението на човека. По такъв начин чрез въздействието на съветската литература върху социалната структура и преди всичко върху трудещите се, върху работническата класа, върху общественото, нравственото и етичното поведение на личността в гражданския живот и бита, в духовната сфера и емоционалността, в сложно съчетание с непосредственото влияние на революционната борба и собствения опит в нея се формират нови социални поръчки към художника-творец. Оттук към литературното творчество се отправят много и разнообразни нишки. И не само към революционното литературно направление, а към целия литературен процес; свързвайки се с динамиката на класовата борба и различните идеологически, естетически и художественотворчески явления, тя — съветската литература — оказва влияние, макар и в различни аспекти, върху цялата съвременна литература.

Най-характерната утвърждаваща черта на съветската литература в България се изявява чрез непосредственото ѝ въздействие върху революционното движение, чрез онова голямо и необратимо влияние върху съзнанието на най-съзнателните борци на пролетарската революция, формирало личности с богат духовен и душевен заряд, с непреклонна вяра в комунистическия идеал и несломима воля за победа над силите на реакцията и фашизма. Затова ние с право говорим, че съветската художествена литература непосредствено участвува в революционната борба, в освободителните битки на българския народ. И ако изобщо обществено активната роля на художествената литература оценяваме не само по художествените и идейните позиции на твореца, а главно по фактическото ѝ място и роля в процеса на революционното изменение на общественото съзнание, по нейното участие във формирането и осъществяването на комунистическите идеи, то тъкмо ролята на съветската литература в България е един ярък пример. Съветската литература съдействува да се формират личности с революционни мисли и чувства, с комунистическа закалка и поведение, всеотдайни борци на революционния дълг, непримирими и безкомпромисни към класовия враг, носители на нови идеи и създатели на нови взаимоотношения между хората.

В летописа на проникването и въздействието на съветската литература в България могат да се изброят стотици ярки примери, които да потвърдят горната мисъл. Няма село или град, средно училище и висше учебно заведение, трудов колектив, комсомолска или партийна организация или група, затвор или концентрационен лагер, където да не прониква хуманистическият и възродителен полъх на съветската литература. Няма революционен деец или прогресивен човек в България, който да не е усетил нейното въздействие и да не е възмъжавал и се е възвисявал духовно, да не е изпълнен с благодарност към нея за новите хоризонти, които тя му е разкрила, за светлите образи и вълненията, с които е обогатила неговата душевност.

В началото стои „Майка“ на М. Горки.[1] „Романът на Горки, особено

[1] За влиянието на М. Горки в България е писано много. Вж. по-подробни библиографски данни у Ст. Каракостов. Максим Горки и българската литература. С., 1947; Ив. Цветков. Максим Горки и българската литература. С., 1964.

речта на Павел Власов пред съда, направи прелом в моето политическо виждане. Павел Власов стана мой любим герой, измести Огнянов (от романа на Ив. Вазов „Под игото“ — б. а.). . . Разбрах, че в литературата и в живота има борци за правда, за по-добър живот. От този ден започна моето навлизане в социализма“ — изповядва Г. Караславов.[1] „След прочитането на тоя роман (става дума отново за „Майка“ — б. а.) у нас сякаш настъпи промяна. Нашата група стана някак по-дисциплинирана и дееспособна — пише А. Гайтанджиев. — По-задълбочено обмисляхме нашите действия. . . Целенасоченият осмислен живот на Павел Власов, отдаден в служба на работническата класа, бе за нас хубав пример за подражание.“[2] Могат да се посочат десетки такива случаи на въздействие на „Майка“. А по време на въоръжената борба против фашизма романът на Горки е истинска морална и духовна опора за партизаните, нелегалните дейци, политическите затворници и концлагеристите. „С каква любов четяхме, пазехме и предавахме от ръка на ръка тази свята за нас книга „Майка“ — разказва бившият партизанин М. Аврамов (I, 265). — Сякаш ние съхранявахме и предавахме самия възвишен образ на майката на Павел. И сега виждам пред себе си изтърканите ръбове на страниците, измачканите и изцапани корици на подшитата с прости конци книга. . . „Майка“ вълнуваше, ободряваше унилите, хвърляше много светлина и надежда в мрака и безнадеждието на тогавашната тежка за народа действителност. Тази книга е направила толкова за превъзпитанието на нашето поколение, колкото не биха могли да направят десетки възпитателни заседания.“

Трудно е да се определи кой съветски писател и кое произведение са оказали след Горки и неговата „Майка“ най-силно влияние върху българския революционен процес, най-мощно са утвърждавали естетическата мяра на съветската литература. Но ние нямаме за цел да изтъкваме това, нито да излагаме многобройните факти, които говорят за това. Може би след Павел Власов най-притегателен е образът на Павел Корчагин, а може би на Левинсон или Чапаев? В случая това не е най-важното. Основното тук е утвърждаването на принципите, патоса, нравствените и моралните черти на революционера-комунист, на преобразователя на света. Всеки читател по свой път идва и преминава през съветската литература. Едни започват например с „Цушима“ на А. Новиков — Прибой: „Аз се срещнах за първи път с нея (съветската литература — б. а.) в марксистко-ленинските кръжоци. Когато влязох в ниската таванска стаичка вместо неколцина „земляци“, заварих съвсем непознати младежи. Бяха ученици от горните класове на Кюстендилската мъжка гимназия. Съсредоточени и безмълвни, те разгръщаха книгата „Цушима“ от А. Новиков-Прибой. Това беше първият съветски роман, който ни попадна на ръка и ни поведе по трудния път на борбата. Както попуканата от горещината земя поглъща дъждовните капки, така и нашите младежки очи се стремяха да погълнат всяка буква от „Цушима“ — пише Г. Конярски (II, 290). Други ще усетят „формиращото въздействие“ на съветската литература чрез творчеството на Николай Островски и по-специално чрез „Как се каляваше стоманата“.[3] Спомняйки си за съветската книга в Плевенския за-

[1] Г. Константинов, Е. Константинова. Книга за Георги Караславов. С., 1971. с. 14.

[2] Съветската литература в България, Т. I. С., 1961. с. 368. По-нататък ще отбелязваме в скоби тома и страницата на сборниците непосредствено след позоваването.

[3] Подробно по този въпрос вж. Й. Цонев. Николай Островски и българското революционно-освободително движение. — Год. Соф. унив., Филолог. фак., т. VI, 1962.

твор, А. Кирков пише: „Разгром“ от А. Фадеев, „Тихият Дон“ от М. Шолохов, „Майка“ от Максим Горки, „Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски, „Енергия“ от Ф. Гладков, „Самотна лодка се белее“ от В. Катаев бяха чаровните птици, преминали през забранени пътища до нас, търсени, желани, любими. Те идваха като пролетен вятър. От кориците си сякаш надаваха прорязващ простора зов за живот, за борба, за желязна калилка“ (III, 180). Във всички случаи обаче нейното въздействие е неотразимо. „За мене, един от първите у нас читатели на романа „Как се каляваше стоманата“ — си спомня младежът-политзатворник Ал. Гърчев, — тя бе не просто интересна и поучителна книга, а ръководство за действие. . . Колко много държим на тоя образ и след като излязохме от затвора, за да се сближим с младежта, да ни обикне и уважава тя и заедно с най-добрата част от нея да заработим така, че нищо вече да не е в състояние да ни откъсне от будната и напредничава младеж — нито новите арести и преследвания, нито новите затвори и интернирвания. Павка ни научи как да се борим, да печелим сърцата на тези, с които работим“ (II, 344).

Образите, патосът на съветската литература са опора в трудните минути. „В Сливенския затвор четяхме написана на ръка (с печатни букви) в български превод „Как се каляваше стоманата“ от Н. Островски. Най-често четенето ставаше след разходка, през време на обедната почивка. . . щом ключарите затвореха нашата килия, дето бяха наредени по наровете 20 души „като сардели“, току някой нетърпеливец ще запита: „Ще почнем ли пак за Павка?“ И докато четенето продължаваше, всички се превръщаха в слух и си отдъхваха едва когато четецът спре. . . Така затворническият колектив в продължение на няколко месеца живя и се възхищава от подвизите на своя любим герой Павел Корчагин“ — пише М. Темнялов (II, 238). А по това време (1937—1940) в Сливенския затвор са Хр. Кърпачев, Н. Парапунов Н. Калъпчиев, Ив. Козарев, Хр. Михайлов, Адалберт Антонов — Малчика, Н. Ботушев, Ив. Хр. Иванов — Зъбчето, Хр. Ников, П. Богданов, В. Марков — безпределно верни и чисти революционери, обаятелни личности, изгорели в пламъците на борбата.

В партизанските отряди съветската книга стои наред с патроните. „Заедно с пушките те взеха и книгите на Ботев и Смирненски, Горки и Шолохов, Фурманов и Фадеев“ (II, 299). В тежки минути тя крепи духа, укрепва силите: „Само ние ли страдаме, само ние ли понасяме такива тежки жертви и загуби — си мислиш в тия минути и си спомняш за съдбата на почти разгромения през революцията партизански отряд на Левинсон от неповторимата книга „Разгром“ на Фадеев. . . Безкрай походи, смъртна умора, безсъние и глад, лоша храна и облекло. . . хубав образ е този Левинсон. . . И той страда, вълнува се дълбоко за тежкия живот на своите бойци, но вярва страстно, безкрайно вярва в силите на народа, в победата“ (М. Аврамов, I, 268). Партизаните често пъти нямат оръжие, носят изхабени вече пушки и пистолети и с по няколко патрона, но съветската книга до сърцето си носят. „Всички партизани бяха задължени наред с патроните, хляба и превързочния си пакет да носят в раниците си по една-две книги. . . На 9. IX. 1944 г., когато отрядите слязоха от планините, едва ли имаше партизанска торба или раница без съветска книга “ (Г. Конярски-Жаров, II, 290). За да я оставят сред най-скъпите реликви на борбата за възпитание на новите поколения.

А когато не може да пробие преградите на полицейското мракобесие, нейното съдържание се разказва, тя се превръща в шепот на колелото в затвора,

в задушевен разговор край партизанските огньове и землянки, в споделена духовна енергия в концлагерните бараки. А когато вече е станала общо достояние, всички заживяват с идеите на разказаното, споделеното художествено произведение. Такъв е случаят например с известния архитект и поет Симеон Велчев, който в концлагера Еникьой е неуморен рецитатор на стиховете на Владимир Маяковски (I, 224—225). Верен образ на това явление е намерила Искра Панова, като е нарекла съветската книга „преживяната книга": „Отначало тази книга е устна — тя не се чете, разказва се. „Отначало" — това значи в участъка, където те прехвърлят от Дирекцията на полицията, за да чакаш, докато те преместят на постоянно местожителство в затвора" (II, 81).

Но художествените ценности на съветската литература са не само „преживени". Те засядат дълбоко в душата на читателя, вълнуват го трайно, превръщат се в активен фактор на неговото поведение. Стимулирайки революционна активност, идейна устойчивост и убеденост, оптимизъм и вяра в победата на народа в социалистическата революция, нейните естетически и художествени завоевания засягат основни вътрешни (психологически, характериологически, морални, етични и емоционални) проблеми на личността, дават възможност да се намери отговор на мъчителни въпроси, да се излезе из заплетени противоречия, да се анализират лични сблъсквания с живота и окръжаващата среда, да се търси личната съдба и да се проясняват хоризонти и перспективи чрез изпълване на сърцето с патоса на жизнената правда за съветския човек и съветската действителност. По такъв начин мечтата за утрешна социалистическа България се превръща чрез образите и героите на съветската литература в историческа реалност, върху чиито основи се разгръща активността на личността. Ако речем още повече да разчленим тази мисъл, ще открием, че чрез тези образи и герои се улесняват вътрешните процеси на интеграция на индивидуалността с исторически обусловените процеси в обществото, укрепва социалистическото осъзнаване на личността, разгръща се свободата на нейните действия, пораства чувството за отговорност пред народа и човека.

Активността за обновление и преустройство на обществото въз основа на комунистическите принципи става висш смисъл на живота на хиляди съзнателни борци. В сложните взаимоотношения личност—общество все по-пълно се осъзнава необходимостта в поведението на личността да се получава ново съчетание между понятието за общност и индивидуалност, да се развива чувството за колективизъм, другарство, взаимопомощ, братството по класа, интернационалното единство на прогресивните сили. Създава се фактически такава обстановка, за която Томас Ман говори: „Ние се възхищаваме от изкуството, когато то умее да говори с езика на живота. Но още повече ни възхищава животът, когато той, без да съзнава това, говори с езика на истинското изкуство."[1] За най-добрите, усетили в сърцето си хуманистичната топлота на съветската литература, комунистическата идейност става водеща в тяхното отношение към живота, превръща се в основен фактор за изграждане на индивидуалните им духовни черти като личности и граждани, в главна черта на тяхното поведение. Тези личности са начело на народа в тежката борба срещу фашизма и тиранията, срещу угнетяването и унижаването на човека, те завоюваха първия ден на нашата революция, техните крилати мечти разгърнаха творческите сили на народа, за да ги превърнат в

[1] Томас Ман. Собрание сочинений. Т. 10. М., 1961. с. 500.

реално наше социалистическо съвремие. Мнозина от тях загинаха, но останаха неповторими герои на историята, говорейки със своя пример, „с езика на истинското изкуство".

Носейки правдата-красота за революцията, за преодоляването на колосалните трудности при съзиждане на новото общество, за духовното възвисяване и преобразяване на човека, който векове е бил „нищо", за новия съзидател-творец, съветската книга създава устойчива преграда срещу фалшификациите за страната на съветите. А това не е преграда само за антисъветизма — една от първите прояви на фашизма и мракобесието, — но изобщо срещу опитите за деформиране на съзнанието на масите, за превръщането им в удобна маса за буржоазно идеологическо въздействие. Истината за СССР, за съветския човек се издига като мощна преграда и срещу фалшификациите на демократичното минало, на демократичната култура, на националното достойнство, на свободолюбивия дух на българина. Тя стимулира жизнените сили на нацията, нейните творчески заложби.

Никъде реакцията не разбира естетическата същност на съветската художествена литература, тя ѝ е чужда. Но разбира нейната обществено активна роля, нейния действен хуманизъм. Затова с всички възможни средства тя ограничава достъпа на съветската книга до трудовите хора, до интелигенцията, правейки си илюзии, че може да спре нейното въздействие. Наред със специализираната естетическа и литературно-критическа дейност, която има открита антисъветска и контрареволюционна насоченост, в България още през 20-те години се създава огромен полицейски и административен апарат, за да сподавя, да се бори срещу прогресивната творческа мисъл и по-специално срещу проникването и въздействието на съветската творческа и художествена мисъл. Това е една мрачна страница на произвол, на терор, на инквизиции, на човешко падение. Но на нейната обратна страна историята е записала светлите и героични дела на онези, които, осъзнали историческата перспектива на човечеството, с кръвта си бележат нейния възход. В тези редове са записани и делата за защита на съветската художествена литература, борбата за нейното опазване от посегателството на полицейската машина, непрекъснатата работа тя да стане достояние на трудовия човек, да пренесе чрез словото и образите до неговото сърце свежия полъх на човешката пролет. И тя го донесе и продължава да го носи и в нашата съвременност. Утвърждаващата сила на съветската художествена литература в България е ярко доказателство за ролята и мястото на създадените в първата социалистическа страна художествени ценности, за художествения прогрес в съвременния литературен процес.

ЮРИЙ БАРАБАШ

ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ТВОРЧЕСТВО И КРИТЕРИЙ ПОВТОРЯЕМОСТИ

К ВОПРОСУ О СТРУКТУРНО-СЕМИОТИЧЕСКИХ МЕТОДАХ В ЛИТЕРАТУРОВЕДЕНИИ

Возрастание интереса нашей литературной науки к проблемам методологии — факт, мне кажется, бесспорный для каждого, кто более или менее пристально следит за новинками литературоведения; вряд ли он нуждается в специальном обосновании примерами. Правда, явление это само по себе примечательно и, несомненно, заслуживало бы того, чтобы задуматься над его причинами. За недостатком времени, я обозначил бы лишь две из таких причин.

Во-первых, это внутренние потребности самого литературоведения, которое, оказываясь ныне перед лицом новых, порою весьма сложных, неоднозначных идейно-художественных явлений, ощущает потребность в обогащении и совершенствовании своего методологического арсенала.

Вторая причина — необходимость последовательной борьбы с различными школами буржуазного литературоведения, со всевозможными, идущими как „справа", так и „слева", попытками ревизовать основы марксистско-ленинской эстетики. При этом вопросы методологии, а порою даже и методики литературоведческих исследований оказываются нередко так или иначе связанными с проблемами идеологическими, мировоззренческими, что нагляднейшим образом опровергает ходячий миф о якобы существующем жестком водоразделе между идеологией и „чистой" методологией.

Последнее, между прочим, со всей очевидностью проявляется на примере структурно-семиотических методов.

Сравнительно недавно, еще несколько лет тому назад, у нас принято было говорить об этих методах (как и о методах математических, вероятностно-статистических и т. п.) главным образом в ироническом, фельетонном ключе. Считалось (а некоторые из нас и по сей день предпочитают так думать), что противник этот не слишком серьезен, что структурализм — лишь мода, поветрие, призрак, который развеется сам собою.

Дело, однако, оказалось куда сложнее. Сегодня структурализм — вполне сформировавшееся и кое-где весьма влиятельное течение, имеющее уже не только программные манифесты, но и свою продукцию, причем он продолжает довольно интенсивно расширять сферу своего влияния. Хотим мы или не хотим, явление это требует вдумчивого изучения и всесторонней научной

оценки, ибо речь идет о серьезных проблемах, выходящих за пределы узко трактуемой методики в область методологии и далее — идеологии.

Я далек от того, чтобы каждого исследователя, который прибегает к структурно-семиотическим методам, зачислять в разряд наших идеологических противников. Это было бы недопустимой вульгаризацией. Однако нельзя закрывать глаза и на те социальные и идейно-философские истоки, которые питают структуралистские течения. Нельзя не видеть связь (не всегда прямую, разумеется, чаще всего опосредованную, но от этого не менее реальную) между структурализмом и тенденциями к „деидеологизации", дегуманизации искусства, с различного рода неопозитивистскими, неоформалистическими и другими подобными школами.

Было бы, впрочем, несправедливо не сказать, что в последние годы учеными-марксистами немало сделано для раскрытия природы и корней этих концепций. Я имею в виду, в частности, работы академика М. Храпченко (СССР), академика Тодора Павлова, академика Пантелея Зарева (Болгария), академика Ладислава Штолла (ЧССР), профессора Роберта Веймана, профессора Риты Шобер (ГДР), французского философа-марксиста Люсьена Сэва и других ученых. Одновременно — и это обстоятельство также важно подчеркнуть — исследуются возможности использования в известных пределах (преимущественно применительно к частным аспектам поэтики) отдельных элементов структурно-семиотической методики.

В этом же русле, как я надеюсь, лежит и предлагаемое вашему вниманию сообщение. В нем не ставится задача сколько-нибудь детально охарактеризовать генезис и основные постулаты структуралистского литературоведения; „этому в какой-то мере посвящены другие работы автора последних двух лет, и он льстит себя надеждой, что некоторые из них, быть может, известны кому-либо из присутствующих. Я коснусь одного, на первый взгляд, частного, однако по-существу весьма важного, в известном смысле, с точки зрения структурализма, даже коренного вопроса, а именно — вопроса о повторяющихся элементах в художественных явлениях и процессах.

*

Почему я называю этот вопрос коренным?

Потому что принцип повторяемости, наряду с принципом произвольности, с которым он находится в диалектическом единстве, составляет самое основу, отличительную особенность любого знака, любой системы, любой структуры. А на эти понятия, на эти категории как раз и опираются структурно-семиотические методы.

Попробую объяснить, что имеется в виду.

Илья Эренбург вспоминал в своих мемуарах, какое потрясающее впечатление всякий раз производила на него в Китае улыбка, с которой люди рассказывали о постигшем их горе, — оказывается, она была знаком вежливости, проявлением заботы о душевном покое собеседника. Это заставило мемуариста задуматься над удивительным многообразием мира, пестротой человеческих привычек и установлений, над тем, что „если есть чужие монастыри, то, следовательно, есть и чужие уставы"[1]. В конце концов, улыбка на лице убитого горем человека — не большая условность, чем, скажем, обра-

[1] И. Эренбург. Люди, годы, жизнь. Книга пятая и шестая. М., 1966. с. 636.

щение „дорогой сэр“ в письме, где содержится прямое обвинение в мошенничестве. . .

Семиотическими исследованиями И. Эренбург, как известно, не занимался, но интересно, что на его наблюдения охотно ссылаются специалисты по семиотике, рассматривающие совокупность обычаев и ритуалов того или иного народа как знаковую систему, своего рода язык. Дело в том, что писатель подметил одну из характернейших особенностей знака — его произвольность, конвенциональность. Если траур может быть выражен не только черным, а и белым, как в Китае, цветом, значить отнюдь не всегда и не обязательно знак должен быть обусловлен внутренним содержанием замещаемого им объекта.

Это, однако, только одна сторона вопроса. Есть и другая сторона. Лишь попав в „чужой монастырь“, мы со всей очевидностью обнаруживаем, что там действует „чужой устав“. Последний и воспринимается-то как чужой именно на фоне „своего“ — то есть привычного, характерного постоянством связей между знаком и объектом или действием. Сопоставление различных знаковых систем (а ведь как раз об этом, по существу, идет речь у И. Эренбурга) выявляет, с одной стороны, условность знака, а, с другой — его устойчивость в пределах той или иной системы. Норма и отклонение от нормы неразрывно взаимосвязаны и не могут быть осознаны нами вне этой зависимости. Такова реальная диалектика процесса.

О ней, кстати, писал еще Фердинанд де Соссюр. Именно Соссюру принадлежит широко известное сравнение языка с шахматами. Смысл этого сравнения — в выявлении общих внутренних признаков, делающих их системами, которые построены в соответствии с определенными правилами и потому имеют каждая свою „грамматику“. Таким образом, соссюровская мысль сводится к утверждению нормативности как непременной отличительной особенности любой знаковой системы, как залога ее устойчивости.

Что же лежит в основе этой устойчивости? Фиксированность отношений, та степень их постоянства, которая необходима, чтобы придать некоему множеству элементов черты стабильной структуры. Ведь если, скажем, красный свет при уличной сигнализации указывает на запрет переходить улицу, а затем он вдруг станет обозначать приглашение к переходу, а через некоторое время что-нибудь совсем иное, и если эти перемены будут чередоваться без всякой системы, — красный свет, естественно, утеряет значение общепринятого знака.

Хорошо видна эта особенность знаковой системы на том же классическом примере с шахматной игрой. Шахматы пришли в Европу из Персии, однако их путь мог бы быть и иным, и произойти это могло раньше или позднее; шахматные фигуры изготовлялись из слоновой кости и дерева, из янтаря и хлебного мякиша — все это признаки условные, конвенциональные, для существа игры значения не имеющие. А вот количество фигур, функции каждой из них, их исходное расположение на доске, размеры и характер последней, правила игры и т. п. — без этих постоянных, раз и навсегда установленных, с неукоснительностью повторяющихся признаков шахматы перестали бы быть самими собой.

Итак, принцип повторяемости (или же нарушение его, но такое нарушение, которое носит опять-таки системный характер) — вне этого знак немыслим, вне этого нет системы, нет структуры.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

Уместно обратиться в этой связи к суждениям В. И. Ленина о принципе повторяемости, высказанным в книге „Что такое „друзья народа“ и как они воюют против социал-демократов?“

Прежде всего следует отметить сам факт использования в ленинской работе понятия структуры применительно к явлениям общественной жизни. Ленин не только ссылается на то место из предисловия к „К критике политической экономии“, где Маркс говорит о совокупности производственных отношений как экономической структуре общества, но и в свою очередь прибегает к этому термину, считая его отвечающим материалистическому пониманию исторического развития.

При этом Ленин связывает понятие структуры с „общенаучным критерием повторяемости“. Именно взгляд на производственные отношения как на структуру общества делает возможным применение к ним этого критерия, который есть необходимое условие объективного, иначе говоря, подлинно научного анализа, — такова логика ленинских суждений, таков ход его мысли. „Материализм, — пишет Ленин, — дал вполне объективный критерий, выделив *производственные отношения*, как структуру общества, и дав возможность применить к этим отношениям тот общенаучный критерий повторяемости, применимость которого к социологии отрицали субъективисты.“[1]

Главную ошибку русских либеральных народников Ленин усматривает в том, что они не замечают „повторяемости и правильности“ в общественных процессах. А в этом случае невозможно подняться выше описания явления, невозможно пойти дальше подбора „сырого материала“. Чтобы проанализировать этот материал, должным образом организовать его и обобщить, надо было подметить в нем как раз признаки повторяемости и правильности (системности — сказали бы мы сегодня). Это оказалось под силу лишь марксизму.

Какие выводы напрашиваются, какие моменты обращают на себя внимание?

Их по крайней мере три.

Во-первых. Тот факт, что Ленин вслед за Марксом определяет совокупность производственных отношений общества как его структуру, дает, по-видимому, основания признать в принципе допустимым структурный подход к общественным явлениям и процессам. Сам по себе этот подход не противоречит материалистическому пониманию общественного развития, напротив, заняв свое, четко определенное место в марксистско-ленинском методологическом арсенале, он может дать известные позитивные результаты и стать серьезным противовесом субъективистским концепциям. Иное дело, каковы реальные пределы и возможности такого подхода, каковы сферы его применения и как он соотносится с другими методами исследования; это вопросы принципиальные, и тем большего сожаления заслуживает то обстоятельство, что сторонники структурализма их, в сущности, даже не ставят.

Во-вторых. Важнейшей предпосылкой выведения некоторых общих закономерностей следует считать умение видеть повторяемость явлений и фактов. Без этого Ленин не представляет себе „строго научного отношения к историческим и общественным вопросам“[2]. Это наталкивает на мысль о возможном существовании каких-то точек соприкосновения между критерием повторяемости и структурно-системным подходом, тяготеющим, как

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. I. с. 137.
[2] Там же, с. 136.

мы видели, к выявлению в исследуемых объектах устойчивых, повторяющихся элементов.

И, наконец, в-третьих... Однако об этом моменте речь пойдет ниже.

Таковы некоторые предварительные общеметодологические соображения.

Возникает закономерный вопрос, вернее два вопроса: увязываются ли эти соображения с задачами изучения такой области, как художественное творчество, и если увязываются, то как именно и в какой мере?

Думается, недвусмысленно утвердительный ответ на первый из вопросов не должен вызывать сомнений. Обратим внимание: Ленин говорит о критерии повторяемости как критерии *общенаучном*, не делая при этом оговорок относительно каких-либо исключений. У нас нет ни малейших оснований настаивать на таком исключении для художественного творчества. Конечно, область эта в высшей степени специфична, однако специфика ведь не упраздняет общенаучные критерии, она лишь означает, что их применение в каждом случае имеет свои особенности.

Последнее относится, собственно, уже ко второму из поставленных вопросов, который требует более пристального и притом дифференцированного рассмотрения. К этому мы и перейдем.

С точки зрения критерия повторяемости, естественно, первостепенный интерес представляют прежде всего постоянные элементы в художественных явлениях и процессах, своего рода эстетические инварианты, отличительная особенность которых — относительная неизменность в изменяющихся условиях и структурах.

Дело, однако, в том, что и по насыщенности такими элементами, и по их природе, характеру, функциям различные виды и жанры искусства, различные его направления и эпохи развития, не говоря уже о творчестве различных художников, весьма и весьма неоднородны.

Несомненно, особая роль принадлежит в этом смысле народному творчеству — идет ли речь об изобразительном орнаменте или об играх и обрядовых танцах, о традиционных театральных масках или о многообразии устных поэтических форм.

Еще выдающийся русский филолог Ф. Буслаев настаивал на том, что важнейшим объектом фольклористики должны стать „неизменные эпические формы", которые, как он подчеркивал, „составляют существенное свойство эпического языка" народных песен. Эта особенность фольклора, пожалуй, общепризнана, хотя надо сказать, что в поисках постоянных элементов и в истолковании их природы специалисты идут разными путями.

Что касается Ф. Буслаева, то он самым щедрым источником устоявшихся эпических форм считал мифические народные предания и верования. В работе „Об эпических выражениях украинской поэзии" он писал: „Миф со временем выходит из памяти народа; его место заменяют исторические события или же житейские мелочи. Но слог эпический, как обычное выражение, как собрание впечатлений и представлений, единожды навсегда в языке образовавшихся, и при измененном содержании поэтического произведения, остается с прежними намеками на давнопрошедшие верования, создавшие некогда народный

миф.“ Старинную эпическую форму ученый сравнивает с античным фризом, вмазанным в лачугу более позднего времени, или с дорическими колоннами, вдвинутыми в стену средневекового дворца; „так и старинная эпическая форма, в песнях позднейшего содержания, не что иное, как отколок от давно разрушенного поэтического здания“[1].

А. Веселовский, далеко не все принимавший в мифологической школе, тем не менее также искал корни „неразлагаемых далее элементов“ (он их называл мотивами) в низшей мифологии и сказке. „Под *мотивом* я разумею простейшую повествовательную *единицу*, образно ответившую на разные запросы первобытного ума или бытового наблюдения.“[2]

С А. Веселовским спорил В. Пропп, отмечавший в книге „Морфология сказки“, что „мотив не одночленен, не неразложим“[3] и потому не может быть признан первичным, постоянным „элементом фольклорного повествования. Таким элементом, во всяком случае, применительно к волшебной сказке, В. Пропп считает функцию действующих лиц.

Наконец, с В. Проппом, в свою очередь, в наши дни не соглашается по ряду пунктов К. Леви-Стросс (он рецензировал в 1960 году английское издание „Морфологии сказки“), однако ему же принадлежит мысль о возможности выделения в мифах крупных конститутивных единиц — так называемых „мифем“.

Я намеренно остановился на концепциях ученых, чьи взгляды во многом не совпадают, — тем очевиднее их единодушие в признании одним из коренных типологических свойств фольклора инвариантности, если позволено будет воспользоваться этим математическим термином.

Для двух из перечисленных авторов, для Проппа и Леви-Стросса, это стало исходным пунктом в применении к народному творчеству структурно-семиотических методов. Так, В. Пропп, чьи работы считаются классическими в структуралистской литературе, именно на основе выделения повторяющихся повествовательных синтагм и соответствующих им постоянных функций действующих лиц создал инвариантную сюжетную схему, по отношению к которой все существующие волшебные сказки представляют собою некое множество вариантов. Строгое разграничение функций, которых ученый насчитывает не более тридцати одной, а также их четкая дистрибуция, или определение круга действий сказочных персонажей (количество последних сведено к семи), позволило В. Проппу разработать две взаимосвязанные структурные модели волшебной сказки.

На совершенно ином материале построены работы К. Леви-Стросса, исследующего преимущественно архаические мифы американских индейцев, но и здесь в основе структурного анализа лежит представление о наличии в первобытном человеческом мышлении повторяющихся элементов, обладающих определенными функциями и вступающих друг с другом в те или иные отношения.

Из близкой этому методологической предпосылки исходит и П. Богатырев, когда определяет основные постулаты семиотического подхода к фольклору и этнографии. В статье „Фольклор как особая форма творчества“, написанной в соавторстве с Р. Якобсоном, к числу основных специфических

[1] Ф. Буслаев. Исторические очерки русской народной словесности и искусства. Т. I. СПб., 1861. с. 224, 225.

[2] А. Н. Веселовский. Историческая поэтика. Л., 1940. с. 494, 500.

[3] В. Я. Пропп. Морфология сказки. Изд. 2-е. М., 1969. с. 18.

черт народного творчества, отличающих его от литературы и способствующих применению структурно-семиотических методов, отнесено как раз наличие сравнительно ограниченного числа повторяющихся форм. Экстраполируя на литературу и фольклор предложенное Соссюром разграничение между „речью“ (parole) и „языком“ (langue), авторы статьи подчеркивают, что ориентация народного творчества на „язык“ связана с его более системным, по сравнению с литературой, характером. Разнообразию сюжетов в литературе противостоит их ограниченное число в фольклоре. Эта ограниченность, по мнению Богатырева и Якобсона, „не может быть объяснена ни общностью источников, ни общностью психики и внешних условий. Сходные сюжеты возникают на основе общих законов поэтической композиции; эти законы, так же как и структурные законы языка, однообразнее и строже в коллективном творчестве, чем в творчестве индивидуальном.“[1]

Итоговый сборник П. Богатырева „Вопросы теории народного искусства“, дает наглядное представление о том, сколь решающее значение для синхронного описания и структурно-семиотического анализа имеют постоянные, повторяющиеся элементы в фольклорных системах.

Одним из примеров такой системы может служить народный костюм. В книге „Функции национального костюма в Моравской Словакии“ рассмотрение костюма как знака и одновременно как „пучка функций“ становится возможным именно потому, что одежда крестьян данной местности предстает в виде семиотической системы, в виде некоего дискретного множества, состоящего из ограниченного числа относительно постоянных элементов. В других работах П. Богатырева в качестве таких элементов выступают устойчивые народные обряды и верования („Магические действия, обряды и верования Закарпатья“), этнографические факты, связанные с празднованием рождественской елки („Рождественская елка в Восточной Словакии“), традиционные маски, игровые приемы, повторяющиеся сюжеты и тексты, характерные для народного театра („Народный театр чехов и словаков“) и ярмарочных представлений („Художественные средства в юмористическом ярмарочном фольклоре“).[2]

Большой интерес представляет статья П. Богатырева „Функции лейтмотива в русской былине“, в которой анализируются явления, относящиеся к словесному народному искусству. На материале двух записанных А. Ф. Гильфердингом былин об Илье Муромце исследователь показывает важную конститутивную роль, которую играют в них повторения постоянных элементов — отдельных стихов, комплексов стихов, ритмических фигур и т. п. „Анализ былин и других эпических и лиро-эпических песен, — пишет он, — показывает, что значительное число стихов, иногда превышающее половину стихов всей песни, следует отнести к повторяющимся стихам и формулам.“[3]

Фольклор — типичная, однако далеко не единственная область творчества, где применимость критерия повторяемости выявлена столь наглядно. Пристального внимания с этой точки зрения заслуживают и другие художе-

---

[1]. П. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., 1971. с. 381.

[2] Отмечу по ходу дела, что понятием игрового приема широко пользуется математическая теория игр, которую в последнее время на Западе, особенно в США, пытаются применять для имитационного моделирования социальных процессов, прежде всего внешнеполитических отношений (работы А. Рапопорта, Х. Гетцкоу, Л. Блумфилда).

[3] П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. с. 432.

ственные системы, которым также свойственно ярко выраженное тяготение к норме, канону, к широкому и целенаправленному использованию устойчивых формул и атрибутов.

Можно сослаться хотя бы на различного рода повторы в стилистической системе такого древнейшего литературного памятника, как Библия. Исследователи с полным основанием отмечают роль подобных элементов в „Книге Екклесиаста“ и во вступительной части „Евангелия от Иоанна“. Этот ряд нетрудно расширить. Упомяну, скажем, о риторических фигурах, которыми начинаются три из пяти разделов „Плача Иеремии“ („Как одиноко сидит город, некогда многолюдный!. . “, „Как помрачил Господь во гневе Своем дщерь Сиона!. .“, „Как потускло золото, изменилось золото наилучшее!. .“), или об однотипных по своей структуре метафорах из „Песни песней Соломона“, или о формулах славословия в начале большинства из Давидовых псалмов. Особенно существенна структурирующая роль канонических конструкций с союзом „и“ и частицей „вот“, которыми буквально пестрят библейские тексты: „И сказал. . .“, „И вспомнил. . .“, „И встал Иаков рано утром, и взял камень. . . и поставил его памятником, и возлил елей. . .“, „. . .И увидел: вот, дым поднимается с земли. . .“, „. . .Вот, я поставил его господином над тобою. . .“ и т. д.

Другой характерный пример — канонические элементы в литературе и искусстве русского средневековья, все то, что академик Д. Лихачев относит к так называемому литературному этикету. В книге „Поэтика древнерусской литературы“ он на богатом фактическом материале подробно анализирует черты литературного этикета (повторы словесных формул, устойчивость образов, метафор, сравнений, нормы выбора языка и стиля, канонические сюжетные схемы, перенос целых отрывков одного произведения в другое и т. п).

Несомненно, свойства такого рода систем во многом детерминированы историческими условиями. Д. Лихачев справедливо подчеркивает, что склонность к канонам не была результатом „самозарождения“, она проникала в искусство русского средневековья из общественной жизни, где „взаимоотношения людей между собой и их отношения к богу подчинялись этикету, традиции, обычаю, церемониалу, до такой степени развитым и деспотичным, что они пронизывали собой и в известной мере овладевали мировоззрением и мышлением человека“[1]. То же можно сказать, к примеру, и о французском классицизме, эстетические каноны которого зиждились на фундаменте строгой иерархии тогдашних государственных, идеологических, нравственных ценностей.

Можно взглянуть на вопрос и с несколько иной стороны. В историческом отношении явления, о которых идет речь, разумеется, разнородны, однако, будучи сопоставлены между собой как структуры, по типологическим признакам, они обнаруживают черты изоморфности, и выражается это как раз в том, что важнейшая, а в каких-то случаях и превалирующая роль принадлежит в них элементам повторяющимся, постоянным.

Перед нами, таким образом, особый тип художественных структур, общая характеристическая черта которых — относительно *высокая степень инвариантности*.

---

[1] Д. С. Лихачев. Поэтика древнерусской литературы. Изд. 2-е, дополненное. Л., 1971. с. 95.

К этому же типу могут быть отнесены, кроме отмеченных выше, и некоторые иные структуры, например, стихосложение, представляющее собой сложную систему отношений повторяемых и неповторяемых элементов; достаточно вспомнить хотя бы о рифме, которую В. Жирмунский определял как „звуковой повтор“[1], о повторах на ритмическом, фонологическом уровнях и т. д.

Повышенная роль повторяющихся элементов придает художественным структурам инвариантного типа четко выраженную упорядоченность, способствует большей однозначности в их описании, что характерно для явлений, в той или иной мере обладающих знаковыми свойствами. Естественно предположить, что именно в подобных случаях могут оказаться максимально эффективными количественные и структурно-семиотические методы.

Научная практика подтверждает обоснованность такого предположения. Вряд ли следует считать случайным, к примеру, тот факт, что большинство ранних попыток применения к литературе количественных методов было связано как раз с поэзией (работы Андрея Белого, Г. Шенгели, Б. Томашевского и др.). К стихосложению и сегодня охотнее всего обращаются те ученые, которые занимаются исследованием искусства с помощью вероятностно-статистических методов. Этот преимущественный интерес к поэзии был обоснован, в частности, академиком А. Колмогоровым в докладе „Комбинаторика, статистика и теория вероятностей в стихосложении“ на совещании в г. Горьком, посвященном применению математических методов к изучению языка художественной литературы. А. Колмогорову и группе его учеников принадлежит и ряд работ по вероятностно-статистическому исследованию поэзии Маяковского, Багрицкого, Ахматовой.

Большое место занимают структурно-семиотические разборы поэтических произведений в известных сборниках „Труды по знаковым системам“, издающихся в эстонском городе Тарту, а такие книги виднейших представителей этой школы, как „Анализ поэтического текста“ Ю. Лотмана и „Лирика Блока“ З. Минц, целиком построены на материале поэзии.

Кроме стихосложения, в качестве объектов структурно-семиотических исследований чаще всего выступают мифы (К. Леви-Стросс, Вяч. Иванов, В. Топоров), сказки (В. Пропп), народный театр, обряды, былины (П. Богатырев), древнерусская иконопись (Л. Жегин, Б. Успенский) и другие явления, системный характер которых отчетливо выражается через различного рода повторяющиеся, исчисляемые формы.

*

Значительно сложнее обстоит дело с прозой, в особенности с прозой нового времени, для которой в целом можно считать характерной относительно *низкую степень инвариантности.*

Академик А. Колмогоров отмечал как-то, что, по его мнению, наличие количественных закономерностей, устанавливаемых вне зависимости от содержания и непосредственно с ними не связанных, есть отличительная — по сравнению с прозой — особенность стиха, открывающая возможности для применения вероятностно-статистических методов. Не станем сейчас комментировать это положение по существу; интерес математической поэ-

[1] В. Жирмунский. Рифма, ее история и теория. Пг., 1923. с. 9.

тики к „бессодержательным“ закономерностям идет от теории информации, занимающейся проблемами кодирования и передачи сообщений независимо от их смысла. Важно подчеркнуть другое: замечание А. Колмогорова о принципиально различной роли количественных закономерностей в стихосложении и в прозе может быть в полной мере отнесено к такому проявлению этих закономерностей, как повторяющиеся элементы.

Один из наглядных тому примеров — ритмические повторы. Об их значении для поэзии вряд ли стоит распространяться. Что же касается прозы, то, как известно, в разные времена и разными авторами предпринимались попытки ее ритмизации, но сколько-нибудь значительного художественного эффекта они не принесли. Когда-то академик А. Белецкий, характеризуя распространенный в русской и украинской послеоктябрьской прозе тип „лирической повести-рапсодии. . . с переходом ритма на стихи“, расценивал это увлечение как „ошибку“, свидетельство непонимания „природы действительной прозы“. „Между прозой и стихами лежит глубокая пропасть, и чем она глубже, тем проза — совершеннее“, — писал ученый. Надежды на расцвет тогдашней прозы он связывал прежде всего с „эмансипацией от стихотворного языка“[1].

Напоминая, что в прозе Гете и Флобера, Пушкина и зрелого Лермонтова „срывов на стихи нет“, А. Белецкий в качестве негативного примера ссылался на Андрея Белого, который в своей прозе, по его словам, „сбивается на гекзаметры“. Оценка эта в общем довольно справедлива, однако любопытно, что именно Андрею Белому принадлежит меткое сравнение прозаического ритма с хлопаньем ставен в бессонную ночь: все ждешь, когда уже хлопнет очередной раз. . .

Это замечание Андрея Белого, а также слова греческого автора Дионисия Лонгина о том, что проникновение „меры стихов“ в прозу „производит некоторое к себе отвращение“, Ю. Тынянов приводит в подтверждение своей мысли о несоответствии ритмичности самой природе прозы[2].

Разумеется, нельзя исключать, что и в прозе статистический анализ может обнаружить отдельные повторяющиеся ритмические единицы, выполняющие известную эстетическую функцию, однако последняя здесь неизмеримо менее существенна, нежели в стихах. „Ритм в прозе ассимилируется конструктивным принципом прозы — преобладанием в ней семантического назначения речи. . .“[3], — пишет Ю. Тынянов. Именно эту особенность прозы, между прочим, имел в виду Гете, когда в свойственной ему парадоксальной манере объяснял однажды Эккерману: „. . .Для того, чтобы писать в прозе, нужно иметь, что сказать, ну, а кому нечего сказать, тот все-таки может слагать стихи и подбирать рифмы — тут одно слово влечет за собою другое, и в конце концов получается нечто такое, что, хотя и ничего в себе не содержит, но все-таки имеет такой вид, точно в нем что-то есть.“[4] По-существу здесь идет речь о смыслообразующей роли повтора („подбирать рифмы“) в поэзии и о непригодности этого принципа для прозы.

Сказанное, впрочем, отнюдь не означает, что повторы вообще не свойственны прозе и не играют в ней никакой роли.

Так, выделение повторяющихся элементов на грамматическом и синтаксическом уровнях лежит в основе статистических методов изучения прозаи-

[1] О. Білецький, Зібрания праць у пяти томах. Т. 3. К., 1966. с. 36, 16.
[2] См. Ю. Тынянов. Проблема стихотворного языка. М., 1965. с. 71—72.
[3] Там же, с. 70.
[4] И. П. Эккерман. Разговоры с Гете в последние годы его жизни. М.—Л., 1934. с.346.

ческих произведений. Более или менее серьезные попытки применения этих методов предприняты были в России еще несколько десятилетий назад А. Марковым и Н. Морозовым. Последний, например, исследовал частотность повторения у русских классиков отрицательной частицы „не“ и ряда предлогов, пытаясь вывести так называемый „коэффициент индивидуальности“ писателя[1]. Из работ недавнего времени сошлюсь на опыты профессора Б. Головина, который при помощи вероятностно-статистических методов изучает частотность употребления различных частей речи в русской литературе XIX—XX вв.

Надо заметить, однако, что в данном случае перед нами наиболее, так сказать, элементарный вид повторов, который следует рассматривать скорее как факт литературного языка, нежели факт художественной структуры. Когда, например, Б. Головин, сравнивая коэффициенты, при помощи которых он измеряет соотношения „глагол: имя существительное“ и „местоимение: имя существительное“ в произведениях Тургенева и Федина, высказывает мнение, что у Тургенева проза „заметно более „действенна“ и „динамична“ и заметно менее „предметна“, нежели у Федина, — это звучит не слишком убедительно. Допустим, проведенные Б. Головиным и возглавляемой им группой наблюдения действительно свидетельствуют о тенденции к уменьшению вероятности применения, скажем, местоимений; но достаточно ли этого для утверждения о повышенной „предметности“ литературы XX века, поскольку, дескать, „местоимения не называют предметы, а лишь обобщенно указывают на них“?[2]. Не получается ли так, что точные методы исследования конкретных фактов оказываются вдруг в неожиданном соседстве с весьма зыбкими и произвольными выводами?

Похоже на то, что статистические опыты исследования повторяющихся элементов подобного рода, хотя и представляют известный эмпирический интерес, все же не дают оснований для широких структурно-семиотических обобщений.

Более существенными с этой точки зрения представляются некоторые иные встречающиеся в прозе виды повторов, например, те, что относятся к так называемому металингвистическому уровню.

Речь идет о различного рода замкнутых художественно-речевых единицах, которые, будучи „вкраплены“ в текст, оказывают определенное воздействие на характер его структуры. Это прежде всего такие элементы „чужого языка“, как, скажем, стилизация, пародия, внутренние монологи, всевозможные отступления, хронологические связки и перебивки, явные и скрытые цитаты, реминисценции, иноязычные речения и т. п. („Улисс“ Д. Джойса или „Шум и ярость“ У. Фолкнера).

Сюда же должна быть отнесена и та, по определению В. Жирмунского, „чисто-эстетическая“ проза, в структуре которой важную роль играют „композиционно-стилистические арабески, приемы словесного „сказа“, иногда —

---

[1] См. Н. Морозов. Лингвистические спектры. Средство для отличения плагиатов от истинных произведений того или иного известного автора. — Изв. Отделения русского языка и словесности Российской Академии наук, т. 20, кн. 4, 1915.

[2] См. Б. Н. Головин. Опыт вероятностно-статистического изучения некоторых явлений истории русского литературного языка XIX—XX вв. — Вопросы языкознания, 1965, № 3. Небезынтересно в связи с затронутым вопросом обратить внимание на отмечаемое Д. Благим тяготение еще Фета, а до него и Пушкина, к безглагольным (вот уж предельная „предметность“) поэтическим конструкциям (см. Д. Благой. От Кантемира до наших дней. Т. II. М., 1973. с. 348—359).

эмбриональные формы ритмического членения"[1]. В. Жирмунский ссылается в этой связи на имена Гоголя, Лескова, Ремизова, Андрея Белого; думается, в том же ряду могли бы быть названы и такие писатели, как В. Даль и П. Мельников-Печерский, из более поздних — М. Зощенко, А. Платонов или, к примеру, И. Бабель. Не приходится говорить, сколь во многом, часто глубоко принципиальном непохожи друг на друга названные художники, однако есть у них все же одна общая типологическая черта: свойственные их прозе элементы стилизации или сказа чаще всего связаны с фольклором, с устной народной речью. Отсюда тяготение (более или менее явственно выраженное) к разнообразным устойчивым, повторяющимся элементам — будь то „вульгарные и вычурные" речения Лескова, или пословично-поговорочная фразеология у Казака Луганского (В. Даля) и Мельникова-Печерского, или мещанский жаргон раннего Зощенко и „одессизмы" Бабеля.

Примечательно, что советский исследователь М. Бахтин, который, кстати, и сформулировал в свое время проблему „чужого языка", исследуя творчество Рабле, также ищет истоки своеобразия его поэтики именно в глубинах народного художественного творчества, в „народной смеховой культуре". Понятие „карнавала" как сложной, многослойной инвариантной системы традиционных обрядово-зрелищных и словесных форм, площадных действий и т. п. в его книге „Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса" выступает в качестве ключевого для характеристики особенностей раблезианского „гротескного реализма".

С традициями „карнавализованной" литературы связывает М. Бахтин и некоторые черты поэтики Достоевского, в частности, столь характерные для его романов фигуры пародирующих двойников. Я не вдаюсь в разбор бахтинской концепции карнавала по существу и вопроса о правомерности ее приложения к творчеству Достоевского, это увело бы в сторону от темы; как бы там ни было, нельзя отказать в меткости наблюдению Бахтина относительно того, что почти каждый из ведущих героев романов Достоевского „имеет по нескольку двойников, по-разному его пародирующих: для Раскольникова — Свидригайлов, Лужин, Лебезятников, для Ставрогина — Петр Верховенский, Шатов, Кириллов, для Ивана Карамазова — Смердяков, черт, Ракитин"[2]. В сущности, перед нами не что иное, как своеобразные повторы, проявляющиеся на достаточно высоких, сюжетном и семантическом, уровнях.

Такого же рода повторы — сцены „массовых скандалов", в которых герой встречается одновременно с двумя женщинами (например, в „Идиоте" и „Бесах"), — отмечает у Достоевского Вяч. Иванов. Высказанная им в этой связи мысль о необходимости раскрытия „того общего, что обнаруживается в разных произведениях одного автора"[3], несомненно, не лишена интереса.

Повторяющиеся мотивы, образы, сюжетные ситуации характерны, например, для творчества Довженко. На некоторые из них обращал внимание сам художник. „Во всех моих фильмах, — писал он в „Автобиографии", — есть расставания. Герои прощаются, спеша уйти далеко, вперед, в другую жизнь — неизвестную, но влекущую, лучшую. Они прощаются торопливо и небрежно и, оторвавшись, не оглядываются, чтоб не разорвалось сердце, а

---

[1] В. Жирмунский. Вопросы теории литературы. Статьи 1916—1926. Л., 1928. с. 48.
[2] М. Бахтин. Проблемы поэтики Достоевского. Изд. второе, переработанное и дополненное. М., 1963. с. 170.
[3] Вяч. Вс. Иванов. О применении точных методов в литературоведении. — Вопросы литературы, 1967, № 10, с. 120.

плачут оставшиеся. . . Вопросы жизни и смерти поражали, очевидно, мое детское воображение . . . и остались во мне на всю жизнь, пронизывая в разнообразнейших проявлениях мое творчество."[1] Действительно, вспомним хотя бы прощания с родными хатами в фильмах „Иван" и „Поэма о море", или сцены похорон в „Арсенале", „Земле", „Щорсе", или картины сада, символизирующего торжество жизни („Земля", „Щорс", „Жизнь в цвету"). Вспомним также знаменитого довженковского деда, неизменно появляющегося почти во всех его произведениях, начиная со „Звенигоры".

К числу повторяющихся элементов относятся и всевозможного рода стереотипы, традиционные мотивы и атрибуты, характерные для различных видов и жанров так называемой массовой литературы, например, ходячие авантюрные фабулы старого европейского романа приключений или нынешнего детектива. Особая роль принадлежит стереотипным повторам в современной буржуазной массовой литературе, которая выполняет двуединую — коммерческую и идеологическую — функции. Академик М. Храпченко в своей работе „Семиотика и художественное творчество" убедительно показывает, как в серийной, „матричной" литературной продукции (ковбойских, полицейско-детективных, порнографических сочинениях, романах-„триллерах" и т. п.) эта двуединая функция проявляется через систему стереотипных социальных мифов и стандартных псевдогероев, „отличающихся устойчивым постоянством своих основных черт и признаков, героев, которые, подвергаясь незначительным изменениям, легко переселяются из одного произведения в другое"[2].

Заслуживает внимания еще один специфический вид стереотипных повторов — литературные штампы. Известны иронические замечания Пушкина по адресу писателей, питающих пристрастие к напыщенным псевдоромантическим штампам. „Эти люди, — писал Пушкин в черновом наброске „О прозе", — никогда не скажут *дружба,* не прибавя: сие священное чувство, коего благородный пламень и пр. Должно быть сказать: рано поутру — а они пишут: Едва первые лучи восходящего солнца озарили восточные края лазурного неба — ах как это все ново и свежо. . ."[3] Подобная „новизна" и „свежесть" — отличительные качества литературного штампа, не изменившего с пушкинских времен своей природы и не ставшего — увы — явлением менее распространенным. . .

Что представляют собой литературные штампы, если попробовать взглянуть на них со структурно-семиотической точки зрения? Относительно устойчивые повторяющиеся единицы, которые могут быть рассматриваемы как элементы той или иной эстетической системы. Не случайно структуральная поэтика уделяет им пристальное внимание, считая одной из своих задач, в частности, построение „моделей трафаретов" как инструмента исследования прежде всего тех этапов становления художественной литературы, когда на переднем плане оказываются кодифицированные образцы, отвечающие определенному эстетическому канону[4]. Есть основания предположить, что известные положительные результаты может дать также использование структурно-семиотических методов в изучении литературных штампов применительно

---

[1] Ал. Довженко. Собрание сочинений в четырех томах. Т. I. М., 1966. с. 33—34.
[2] Вопросы литературы, 1971, № 10, с. 71—72.
[3] А. С. Пушкин. Полное собрание сочинений в десяти томах. Т. 7. М., 1958. с. 15.
[4] См. об этом И. Ревзин. О цели структурного изучения художественного творчества. — Вопросы литературы, 1965, № 6.

к более поздним периодам художественного развития, вплоть до новейшего времени, — скажем, при вычленении и характеристике особенностей эпигонских по своей природе явлений или же сочинений серийного типа.

Во всех этих случаях литературный штамп, трафарет явственно обнаруживает знаковые черты, ибо он не столько *отражает* процессы и явления реальной действительности (эта функция сведена здесь к минимуму), сколько *замещает* их, выступая в роли своеобразного сигнала информации.

Этого, однако, нельзя сказать обо *всех* повторах, примеры которых приводились выше.

Так, совершенно очевидно, что в упоминавшихся мною довженковских лейтмотивах превалирует не знаковое, а *образное* начало; „знаками" они могут быть названы лишь условно, метафорически. „Деды мои — это что-то вроде призмы времени", — писал Довженко, подчеркивая историческую изменчивость этой традиционной для него фигуры. В самом деле, образ деда переходя из сценария в сценарий, всякий раз наполняется новым социальным и человеческим содержанием, отдельные устойчивые черты народного типа, национального характера выступают в диалектическом единстве с живой, неповторимой индивидуальностью. Вот почему вряд ли мог бы быть плодотворным, скажем, синхронический анализ этих образов, рассмотрение их как некой семиотической системы, где фигуры дедов выступают в качестве постоянных элементов; такой подход не способен дать сколько-нибудь приближенное представление о реальном содержании и своеобразии творчества художника.

Или — Достоевский.

Конечно, как я уже говорил, не лишено известного интереса подмеченное исследователем сходство сюжетных функций, которые выполняют в сценах „массовых скандалов" Ставрогин и Мышкин — герои не просто разные, но полярно противоположные. Однако оценивать эти функции как знаковые по своей природе повторяющиеся элементы, нет никаких оснований. Сходство здесь в значительной мере формально, в отрыве от социально-эстетического и психологического контекста оно производит впечатление скорее „текстурного" казуса, нежели существенной закономерности, и мало что дает для постижения действительного смысла и данных сцен, и данных героев.

О чем все это говорит?

Прежде всего о том, что связь между повторяющимися элементами в художественных произведениях и явлениями семиотического порядка значительно сложнее, чем это может показаться с первого взгляда.

В принципе такая связь, несомненно, существует. Народная поэзия, этнография, литература средневековья (с ее сложной системой канонов, символов, мифов), стихосложение дают, как мы видели, немало примеров таких повторяющихся элементов, которые обладают знаковыми свойствами, что и открывает возможности для синхронного анализа, для применения структурно-семиотических методов. Однако и в этих случаях пределы такого анализа отнюдь не безграничны, ибо знаковость, присущая повторяющимся, устойчивым элементам, не исчерпывает их природы, она органически сочетается с образностью. Поэтому даже применительно, скажем, к фольклорным или стихотворным структурам „чисто" семиотические методы могут дать — и дают на практике — лишь частичный, далеко не всеобъемлющий эффект.

В еще большей мере это относится к тем художественным структурам, где встречающиеся на разных уровнях повторы вообще не обладают сколько-

нибудь отчетливо выраженными семиотическими признаками, имеют не знаковую, а образную природу.

. . .Здесь-то мне и хотелось бы вернуться к работе В. И. Ленина „Что такое „друзья народа" и как они воюют против социал-демократов?", к тому — третьему — моменту, на котором мы прервали наши размышления по поводу критерия повторяемости.

Дело в том, что Ленин, настаивая на принципиальной методологической важности „повторяемости и правильности в общественных явлениях разных стран", вместе с тем подчеркивает глубокую диалектичность марксистской трактовки этого критерия. Без выявления общих, повторяющихся закономерностей невозможен переход от простого описания к обобщению, однако такое обобщение вовсе не означает игнорирования частного, особенного, неповторимого. Строго научный анализ, замечает Ленин, одновременно выделяет то, „что отличает одну капиталистическую страну от другой", и исследует то, „что общее им всем"[1].

Характерно, как Ленин пишет о „Капитале". Показав, что Маркс „на основании гигантской массы данных" дает анализ капиталистических производственных отношений как определенной системы, причем делает это, „не прибегая ни разу для объяснения дела к каким-нибудь моментам, стоящим вне производственных отношений", Ленин тут же замечает: „Таков *скелет* „Капитала". Именно „скелет", который Маркс облекает „плотью и кровью". „Потому-то,—пишет Ленин, — „Капитал" и имел такой гигантский успех, что эта книга „немецкого экономиста" показала читателю всю капиталистическую общественную формацию как живую — с ее бытовыми сторонами, с фактическим социальным проявлением присущего производственным отношениям антагонизма классов, с буржуазной политической надстройкой, охраняющей господство класса капиталистов, с буржуазными идеями свободы, равенства и т. п., с буржуазными семейными отношениями."[2]

Обратим внимание: „Как живую. . ." — это сказано об *экономической* структуре общества.

Не с такой ли (если не с еще большей!) диалектической глубиной и всесторонностью, не с таким ли тонким пониманием сложности, неоднозначности явлений следует нам подходить к структурам *художественным*, где повторяемое и единичное, правильное (в том смысле, в каком применяет этот термин Ленин) и „неправильное", нормативное и отклоняющееся от нормы, социальное и личностное, информативное и эстетическое, — где все это составляет единую, неразрывную целостность?

Так называемая глобальная семиотика не потому вызывает возражения, что она — семиотика, а прежде всего потому, что она глобальна. Сам по себе факт наличия в тех или иных художественных системах знаковых явлений вряд ли может быть оспорен, да и какая нужда его оспаривать. Использование в литературоведении для решения частных задач структурно-семиотических методов как методов дополнительных оправдано. Однако глобальная семиотика этим не удовлетворяется, она рассматривает искусство *только* в качестве знаковой системы. По мнению сторонников этой точки зрения, я цитирую, „в художественном литературном произведении описание различных ситуаций (например, описание природы, исторических событий, быта,

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. I. с. 137.
[2] Там же, с. 138—139.

взаимоотношений людей и т. п.) имеет смысл лишь постольку, поскольку эти описания являются знаками, символами идей, настроений, эмоций, волеизъявлений, симпатий, антипатий, субъективных установок и намерений автора"[1].

При таком подходе в ущерб художественно-познавательной функции литературы фетишизируется функция коммуникативная, основанная на принципе стихийной конвенциональности. Одновременно недооценивается все специфическое, неповторимое — индивидуальное, национальное, историческое, все то, что не поддается формализации, но без чего немыслимы художественные *открытия*, составляющие „душу живу" всегда неожиданного, вечно обновляющегося искусства. Такие открытия, по справедливому замечанию М. Храпченко, касаются „социальной жизни людей, внутреннего мира человека, его чувств и стремлений", они отражают „глубинные свойства и тенденции" действительности и по самому своему характеру не могут быть знаками[2].

*

И еще несколько слов.

Структурно-семиотическая поэтика не случайно придает столь важное, если не сказать исключительное значение повторяющимся элементам: разве, в конечном счете, не они, не эти элементы и оправдывают, и обеспечивают применение методов, основанных на формализации художественного творчества? Что ж, в какой-то степени надежды эти не лишены основания, но. . . именно в *какой-то*, и притом весьма ограниченной, степени. Как мы видели, в искусстве далеко не каждый ряд повторяющихся элементов обладает знаковыми свойствами. Более того — даже там, где подобные свойства обнаруживаются, ими, как правило, отнюдь не исчерпывается природа эстетического феномена. А это подсказывает вывод, что семиотический анализ может иметь в лучшем случае вспомогательное значение, как *один из* аспектов комплексного изучения литературы, не более того. Заветная мечта „точного" литературоведения о нахождении волшебного алгоритма, дающего универсальный ключ к постижению секретов любого художественного явления, — эта мечта иллюзорна.

Я не говорю уже о другой стороне вопроса. Дело в том, что сам по себе повтор вовсе ведь не есть главный, а тем более единственный конструктивный принцип построения литературного произведения; даже в структурах с повышенной степенью инвариантности, скажем, в фольклоре или средневековой литературе, повторы составляют лишь часть текста, но наиболее заметно это в прозе, особенно на высоком этапе развития реалистического повествования. В. Жирмунский в свое время был прав, подчеркивая, что характерные черты „сказовой" прозы отчетливо выделяются как раз на фоне таких образцов, которые, как, например, романы Стендаля или Толстого, лишены бросающихся в глаза конструктивных „опор" в виде различного рода повторов. Механическое приложение к такой прозе критерия повторяемости не может дать положительные результаты.

Речь идет, подчеркиваю, именно о *механическом* приложении этого критерия, ибо при выходе за пределы внутритекстовых структур, при движении

[1] Д. П. Горский. От описательной семиотики к семиотике теоретической. — Вопросы философии, 1969, № 10, с. 80.

[2] Вопросы литературы, 1971, № 9, с. 82.

„по восходящей" — от отдельно взятого произведения к творчеству данного писателя в целом, к поэтике литературных жанров и видов, к таким категориям, как направление или метод, и т. д. — явления повторяемости выступают с большей очевидностью, что позволяет вычленять сходные, а иногда и повторяющиеся типологические черты,формулировать общие закономерности.

Дает ли это право, как полагают некоторые последователи, рассчитывать на то, что по мере такого укрупнения масштабов „кибернетически-семиотический и математически-статистический подходы" должны приносить все более „весомые результаты"[1]? Что до меня, то я бы не торопился с выводами.

Когда-то А. Веселовский в лекции „О методе и задачах истории литературы как науки" выдвинул свой знаменитый „гопотетический вопрос": „. . .Не ограничено ли поэтическое творчество, — писал он, — известными определенными формулами, устойчивыми мотивами, которые одно поколение приняло от предыдущего, а это от третьего? Каждая новая поэтическая эпоха не работает ли над исстари завещанными образами, обязательно вращаясь в их границах, позволяя себе лишь новые комбинации старых?. ."[2]. Эти „формулы", „устойчивые мотивы", „исстари завещанные образы" и т. п. — реалии литературного развития, и не будет, по-видимому, ошибкой сказать, что в известной мере им не чужды знаковые признаки. Однако, как верно замечает в своей книге „Тетива" В. Шкловский, даже в тех случаях, когда такого рода повторы в истории человеческого художественного мышления совершенно, казалось бы, очевидны, все равно важным остается „не повторение, а несходство, рождаемое опытом нового познания"[3]. Замечу, что в сущности к этому же приходит и Ю. Лотман, когда предлагает рассматривать неповторимость в искусстве как „функцию определенных повторяемостей" (см. Ю. М. Лотман. Структура художественного текста. М., Искусство, 1970, 101). Лотману представляется, что этой формулой он поднимает значение повторяющегося, на самом же деле акцентируется именно неповторимость, ибо повтор в *новой* функции уже не адекватен самому себе и, строго говоря, перестает быть повтором.

А. Веселовский, как известно, склонен был преувеличивать роль повторяющихся мотивов. Однако примечательно, что и он все же не исключал при этом воздействия на эти мотивы факторов исторического порядка. Недаром приведенная выше цитата (я намеренно ее прервал) кончается замечанием о том, что „новые комбинации" старых форм наполняются „тем новым пониманием жизни, которое собственно и составляет ее прогресс перед прошлым".

Уловить подобные „тонкости" структурально-семиотической компаративистике, хотя она и претендует на роль преемницы школы Веселовского, явно не под силу. Придание универсального значения синхронии при недооценке, если не игнорировании диахронии; предпочтение „текста" — контексту, в особенности историко-социальному; абсолютизация знаковости и связанная с этим плоская, механистическая трактовка критерия повторяемости — с таким методологическим инструментарием трудно рассчитывать на успех в раскрытии подлинной диалектики литературного развития.

Впрочем, это уже тема особого разговора.

---

[1] Такого мнения придерживается, например, М. Каган (см. Вопросы литературы, 1969, № 2, с. 131). Е. Мелетинский, напротив, считает, что самые серьезные трудности возникают перед структуральной и семиотической теорией как раз „не на чисто лингвистических уровнях, а на более высоких, специфически литературных" (см. Иностранная литература, 1973, № 1, с. 210).

[2] А. Веселовский. Историческая поэтика. с. 51.

[3] В. Шкловский. Тетива. О несходстве сходного. М., 1970. с. 326.

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ

ПАРТИЙНОСТ И ХУМАНИЗЪМ В СЪВРЕМЕННАТА НИ ЛИТЕРАТУРА

Тази проблема има голямо значение в сегашния исторически момент за развитието на нашето литературознание и литературна критика, както и на цялостната ни съвременна литература.

Известно е, че главните атаки срещу социалистическия реализъм, които се отправят от различните буржоазни упадъчни литературни школи, са насочени предимно към партийността. Тя се схваща обикновено като сбор от чужди на художественото творчество директивни постановки, несъвместими със специфичната същност на литературата. От друга страна, на партийността се противопоставя един абстрактен, общ, с неопределени граници хуманизъм. Твърди се, че социалистическият реализъм не се интересува изобщо от проблемите на хуманизма поради конкретните политически партийни задачи, които литературата е принудена да решава.

В миналото и главно преди Априлския пленум у нас действително за хуманизма в литературата се говореше по-малко или пък понятието се стесняваше в рамки, които не му позволяваха да разгърне своята същност. Заплахата на абстрактния хуманизъм, твърде подвижен, твърде настъпателен, тегнеше върху литературознанието и то пристъпваше предпазливо изобщо към хуманизма и връзките му със социалистическия реализъм. И днес, както е известно, обвиненията на някои съвременни догматици, дори когато са отправени към автори като Шолохов, са изпълнени с понятието абстрактен хуманизъм, което противопоставят на народността и партийността.

Ето защо в този етап на нашето обществено развитие особено важно е за литературата ни да се подирят и да се разкрият връзките и взаимната обусловеност между народността, партийността с хуманизма и по-специално със социалистическия хуманизъм. По този начин не само ще се отговори на изострените атаки, които се отправят към нашия метод, но ще се очертае по-ясно истинската същност и предназначение на литературата ни, която винаги е била свързана със съдбата на човека. От друга страна, нашите съвременни писатели ще бъдат подпомогнати при разрешаването на своите творчески задачи с оглед на голямото значение и ролята на литературата за превъзпитанието на съвременниците ни.

*

Какво е състоянието на въпросите, които ни интересуват, в нашето литературознание и изобщо в литературознанието? За съжаление върху проблемата все още работят твърде малко научни работници. На философския ѝ аспект са се спирали някои наши учени, като например Стефан Ангелов в „Съвременни критици на социалистическия хуманизъм". Проблемите, от една страна, за социалистическия хуманизъм и, от друга, за народността и партийността са били обект на частични изследвания, но тяхната взаимна връзка и обусловеност нашите литературни и философски работници по-малко са разглеждали.

Тук трябва да отбележим, че на сесията на представителите на писателските съюзи от балканските държави, състояла се през май 1964 г. в София, основната проблема за разглеждане беше съвременният хуманизъм в литературата. По този въпрос бяха изказани някои интересни мисли. В краткия доклад на представителя на югославските писатели Добриша Чосич въпросът за хуманизма беше разглеждан твърде абстрактно, извън грижата за дирене на каквато и да било връзка с партийността и дори беше противопоставен на нея. Представителят на Съюза на българските писатели Димитър Димов се спря по-подробно на вътрешната връзка между партийността и хуманизма като необходима същност на метода на социалистическия реализъм. Той отбеляза и съвременното значение на проблемата.[1]

За хуманизма в литературата обаче са писали и пишат много съвременни западни автори, представители на най-различни школи и политически направления.

Известен е например стремежът на някои съвременни естети да отделят изкуството изобщо от човека или пък в по-добрите случаи да го ограничават само в сферите на един тесен „духовен елит". Това е дълъг процес, особено характерен за времето на символистите. Жива е все още известната формула на Стефан Маларме: „Гордост е да бъдеш неясен."

Испанският философ и социолог Хозе Ортега и Гасет в своята студия „Дехуманизация на изкуството"[2] вижда най-важната тенденция на съвременното изкуство в неговата дехуманизация. Авторът намира, че човешкият елемент постепенно трябва да изчезне и ще изчезне от изкуството.

В това отношение има много и най-различни теории, на които нямам задача да се спирам — от известното изказване на Камю против революцията в името на умереността[3] до всевъзможните форми на неоформализма. Някои от представителите на т. нар. модерен френски роман също се обявяваха особено яростно против „историческата инерция" пълно и цялостно да бъде изобразяван човекът в литературата. В това отношение инж. Ален Роб Грие беше най-последователен. В статията си „Реализъм, психологизъм и бъдещето на романа[4] той пише, че вече е разрушен митът за човешката душа.

Тази страна на въпроса, свързана най-общо с опитите за ороботяване на човека в литературата или с настъплението на неоформализма, е застъпвана и от други упадъчни школи. Те са открити или прикрити врагове едновременно както на хуманизма, така и на партийността в литературата.

---

[1] Д. Димов. Избрани произведения. Т. V. С., 1967. 323.
[2] Современная книга по эстетике. М., 1958. с. 449.
[3] Les lettres françaises, 24. X. 1957.
[4] Critique, 1956, 11—12.

Интересно е, че срещу тези направления воюват от „своя гледна точка — абстрактния хуманизъм“ такива литератори с явна десноопортюнистическа ориентация като Ернст Фишер и Роже Гароди. В изданието от 1969 г. на „Perspectives de l'homme“ от Гароди на с. 223 и сл. е разгледана проблемата „Le structuralisme“(„De la méthode structurale à la philosophie de la mort de l'homme“). Известно е, че щом хуманизмът се извади извън конкретната историческа обстановка и се изпразни от класовото си съдържание, той става реакционен.

От тази страна народността и партийността в литературата са атакувани — от позициите на хуманизма въобще или по-точно от позициите на морала, разгледан в светлината на съответната школа и естетическо направление. Така например американският професор Матюсън в своята статия „Съветската литература“, публикувана в известния „Литературен речник“, излязъл през 1956 г. в Ню Йорк, се стреми да докаже, че след Октомврийската революция в съветската литература са подменени старите хуманистични принципи на класическата руска литература с политически утилитаризъм, който убива нейната хуманистична същност.

Такива статии, студии и книги излизат много често. Тук се намесва и обширната проблема за нравствеността и морала, която проблема несъмнено лежи в същността на хуманизма. Ето защо съвременните врагове на партийността в литературата често цитират трудовете на старите руски идеалистически писатели, като Бердяев — имам пред вид „Миросозерцание Достоевского“ (1923) и по-специално труда му „Индивидуализм и субъективизм в общественной философии“ (1903) или „Судьба человека в современном мире“ (1934), — Н. С. Булгаков, П. И. Новгородцев и др. Известната Кантова постановка, че човекът има стойност като самоцел, без да бъде използуван като средство, се противопоставя тъкмо на партийността, която превръщала човека в средство за постигане на цел, стояща извън него.

От друга страна, учениците на Бергсон, изхождайки от неговата постановка за „един безкористен и динамичен морал“, ориентират отделния човек към човечеството, към всичко живо изобщо,[1] намират, че партийността не само ограничавала, но и раздробявала проблемата за хуманизма.

Нямам за цел изчерпателно да се спирам на всички съвременни теории, насочени, от една страна, срещу хуманизма изобщо, срещу литературата като човекознание и, от друга, срещу народността и особено срещу партийността като враждебна не само на човешката индивидуалност, но и на хуманизма.

Какво е положението на проблемата в нашето социалистическо литературознание? Неговата роля и значение несъмнено са достойно оценени особено сега, в този етап на нашето историческо развитие. Немалко учени, предимно съветски, са написали редица трудове, в които пряко или косвено вземат отношение към интересуващите ни въпроси.

Почти във всяка по-цялостна статия, студия и изследване за социалистическия реализъм съветските литературоведи, теоретици или литературни критици засягат проблемата за партийността и често дирят връзката ѝ с хуманизма. Защото днес, когато се говори за народност и партийност, не може да не се говори и за хуманизъм. Както и обратно — когато се говори за социалистически хуманизъм в съвременната литература, не може да се пренебрегне проблемата за партийността. Така например редица най-изтъкнати съветски литературоведи и критици, като В. Озеров, Б. Сучков, В. Р. Щербина и др.,

[1] Les deux sources de la moral et de la religion. Paris, 1926. p. 1—103.

засягат въпросите за партийността и хуманизма с оглед на възпитателното въздействие на литературата.

Както се вижда, много автори са подирили взаимната връзка и зависимост между народност и партийност, от една страна, и социалистически хуманизъм, от друга. Тази проблема ще бъде обект на нови изследвания както в чисто теоретичен аспект, така също и в литературно-критически и литературно-исторически с оглед към задълбочения анализ на конкретните литературни явления.

В една студия като настоящата естествено тя не може да бъде разгледана в нейната пълнота и многостранност. Пред вид на задачата, която сме си поставили, интересува ни съвременната българска литература и доколко са разкрити тези въпроси в някои от най-ярките произведения на нашите поети, белетристи, драматурзи.

Няма съмнение, че не може да се говори за комунизъм, без да се има пред вид основното и най-важното в него — хуманизмът и по-конкретно съдбата на човека. Както е известно, Маркс и Енгелс определят комунизма като „завършен хуманизъм“[1]. И тъкмо това тревожи съвременния неоформализъм и догматизъм. Защото, от друга страна, „дехуманизацията на изкуството е съпроводена винаги с неговата деестетизация, т. е. саморазрушение“ — твърди Н. Гей в студията си „Социалистический реализм как закономерность литературного развития“ (с. 459). И обратно — усиленото хуманистично звучене винаги е водило зад себе си разширяване хоризонта на образното мислене.

Няма да се впускам в теоретизация на понятията народност и партийност. Искам само да подчертая, че съдържанието на понятието народност става по-широко, жизнено и подвижно от онова, с което бяхме свикнали да се срещаме в недалечното минало. По този начин виждаме, че народността в литературата е свързана с нейното национално своеобразие. „Евгений Онегин“ е във висша степен национално произведение“ — отбелязваше още Белински. Народността в литературата между другото е реално въплъщение на кръвната ѝ връзка с живота. Доказателство за неразривното единство на художествената творба с епохата на своето съвремие. Защото народността е и съвременност. В този смисъл тя е и отношение на индивидуалното творчество към колектива, както и на колектива към индивидуалното творчество.

Когато се говори пък за връзката между партийността и хуманизма, виждаме как по този важен въпрос класиците са взели отношение и фактически са разкрили неговите основни положения. Знаем за известната постановка на Маркс и Енгелс за солидарността на всички трудещи се и за това, че само работникът винаги чувствува в човека своя другар.[2]

Особено важна е Лениновата постановка за общественото равенство в социалистическото общество и за пълната възможност за свободно развитие на творческите сили на отделната личност.[3] Задълбочено са разработени теоретичните постановки на партийността в литературата в известната Ленинова статия „Партийна организация и партийна литература“[4]. А изходно положение специално за хуманизма може да се намери у Максим Горки в класическото „Човек. . . Това звучи гордо!“[5] Или пък в неговата постановка,

---

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. Т. I. М., 1957. с. 241.
[2] К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 2. С., 1964. с. 350.
[3] В. И. Ленин. Съчинения. Т. 20. С., 1952. с. 143.
[4] Пак там, т. 10, с. 35.
[5] М. Горки. Събрани съчинения. Т. I. с. 176.

че социалистическият реализъм утвърждава битието като деяние и като творчество.

Както виждаме, в социалистическото общество, от една страна, народността естествено се прелива в партийността, защото днес целият наш народ се стреми към осъществяване на социалистическите идеали, или, както подчертава Ленин, „Пролетариатът е в състояние да представи своите класови задачи и идеали като израз на истинските общонародни свои интереси и идеали.“ А, от друга, страна спецификата на изкуството предполага вътрешната свобода на художника. У нас тази вътрешна свобода е свързана с партийността на твореца. Ненужно е да припомняме известното изказване на Михаил Шолохов в този смисъл или, както казва Н. Гей в цитираната вече студия за социалистическия реализъм, като закономерност в литературното развитие (с. 443); „Марксизмът премахва противопоставянето на интересите на масите и интересите на личността с оглед на новата по-висока основа на революционното преобразуване на живота. Истинският всестранен хармоничен разцвет на личността е немислим без свободното общество. Но свободното общество е невъзможно без пълното и всестранно разкриване възможностите и удовлетворяване потребностите и интересите на личността.“

Проблемата за свободата на творчеството, за което днес толкова много се говори в съвременната буржоазна литературна теория и критика, е свързана при нас с партийността като същност на нашия метод. Защото: „Безпартийността е буржоазна идея. Партийността е социалистическа идея.“[1]

Размерите на студията не ми позволяват да се впускам в разглеждане проблемите на съвременния социалистически хуманизъм, свързан с вярата в идеала, с въпросите за дълга и, от друга страна, за дегероизацията, която е и антихуманизъм, защото е неверие в човека; за антихуманизма на индивидуалистичния западен формализъм и за антихуманизма на догматичния източен фанатизъм. Тези проблеми творчески са разрешени например в хубавата новела на Шолохов „Съдбата на човека“. Нашият съвременен социалистически хуманизъм сякаш е въплътен в образа на редника Соколов. Изкуството, което избликва от същността на живота или е в пряка връзка с този живот, е хуманистично и оптимистично. И, от друга страна, колкото и парадоксално да изглежда, никъде стандартизацията не е така силна, както в затворената субективност.

Ето защо именно партийността в социалистическата литература е неразривно свързана с активния хуманизъм, насочен към преобразяване на живота, към възпитаване на новия човек.

*

Нека видим как изглеждат въпросите, които ни интересуват, в нашата съвременна българска литература.

Реалистичната ни литература в миналото винаги е била силна със своя демократизъм, страстен стремеж към човечност, с дълбокия си интерес към живота на народа. Това също е характерно и за съвременната ни литература. В творбите на най-значителните наши писатели се отразява кристално ясно дълбоката връзка между народността, партийността и хуманизма.

---

[1] В. И. Ленин. Съчинения. Т. 10. с. 70.

Цялото литературно развитие след 9 септември у нас в своите постижения разкрива същината на метода на социалистическия реализъм и взаимната обусловеност между партийността и социалистическия хуманизъм. Особено ясно това пролича след Априлския пленум, когато въпросите за хуманизма се откроиха като същност на нашата литература. Както винаги става при преодоляването на известни догми, писателите свърнаха към някои от най-важните и дълбоки морални проблеми, разгледаха ги в конкретна историческа светлина във връзка с нашите социалистически идеали и по този начин отбелязаха нови творчески постижения.

Интересът към моралната проблематика, към някои от основните въпроси на хуманизма се откроява най-добре в творбите на белетристите, които пишат на съвременна тематика. А това са главно представителите на т. нар. средно поколение. Те имат вече значително и сложно литературно дело. Тук трябва да отбележа такива талантливи белетристи като Андрей Гуляшки, Павел Вежинов, Камен Калчев, Богомил Райнов и др.

Нека се спрем с оглед на въпроса, който ни интересува, на книгата на Камен Калчев „Двама в новия град". Бяхме свикнали рядко да се срещаме в нашата белетристика с човешката мъка, разочарование, страдание. Главният герой на романа Марин Масларски блуждае не само из развалините на мечтата за своето малко човешко щастие, но и из развалините на своята любов и доверие към човека. И ето я отново старата тема на класическата руска литература: чрез страдание към духовно възраждане и просветление, към хуманизъм. Но тук тя е разкрита в конкретна историческа светлина със средствата на реализма, с вътрешна развълнуваност и емоционална обагреност на етическата проблематика. Мъчителните усилия на човека със своята крехка природа да преодолее страданията на съмнението и да се домогне до нова вяра са основният патос на книгата. Диалектическата сложност в характера на главния герой съвпада с динамичната революционна епоха. Защото този човек е синтез между преодоляното бездушие на догматизма и поетичната красота на нашия обществен идеал.

Проблемите за социалистическия хуманизъм винаги са вълнували Андрей Гуляшки. Патосът на цялостното му творчество е насочен към въпросите на човешкото щастие, диренето на приказното „златно руно" в нашата социалистическа действителност. Още преди Априлския пленум Гуляшки създаде романа „Златното руно", където в образа на най-хубавия си герой Исай Димов се е помъчил да въплъти своите мисли за взаимоотношенията между личното и колективното щастие, за партийната дисциплина и вековните нравствени ценности при решаване на конкретните жизнени задачи.

В този смисъл романът му „Седемте дни на нашия живот" е продължение на „Златното руно". Това е характерологично изследване със средствата на белетристиката върху душевните изживявания на един необикновен млад човек. Докато героят на Калчев в човешката си същност е пострадал през дните на култа и след това в новата обстановка бавно, стъпка по стъпка възвръща своята вяра, героят на Гуляшки идва с култовски въздух в гърдите си в атмосферата на демократизация на обществения живот и трудно съумява да се аклиматизира. Но писателят се домогва до по-широки обобщения, които винаги са го вълнували — за отношенията между амбицията на личността и амбицията на делото, между голямата цел и средствата за нейното постигане, между ярката индивидуалност и колектива.

В нова светлина виждаме характерни черти от проблемата за социалистическия хуманизъм и в романа на Богомил Райнов „Пътища за никъде“. И тук в образа на главния герой Петър Александров гори вътрешният огън за дирене на истината в нашата социалистическа действителност, морално-етичните норми се сливат с човешките вълнения. Като се вглъбява в социалната мотивировка на характерите, Райнов създава задълбочен и обществено устойчив конфликт. Образите стигат до обществено-нравствената атмосфера по пътя на непосредствените изживявания.

Тези въпроси ще ги видим в талантливото, богато и разнообразно творчество на Павел Вежинов, който в някои от по-новите си книги, като „Момчето с цигулката“, разглежда въпросите на морала в светлината на нашата социалистическа действителност при възпитанието на младите хора, при изграждането на характерите на тези, които са все още ученици и студенти.

Нямам възможност да се спирам на такива творби като „Мария против Пиралков“ на Атанас Наковски или на някои от новелите и разказите на Йордан Радичков, като „Горещо пладне“, или на „Гневно пътуване“ на Дико Фучеджиев, или най-после на творбите на по-млади автори, като Георги Мишев, Лада Галина, Димитър Вълев и др. Навсякъде се забелязва онова дълбоко раздвижване, което се поражда от дирене единството на нашата партийност в литературата с въпросите на хуманизма, и то на хуманизъм, пряко свързан с основния поток в развитието на съвременния ни живот. По този начин виждаме как народността и партийността на социалистическия реализъм са естетическо качество, което произтича от цялостната и завършена образна интерпретация на живота. Вярата в човека и оптимистичният патос в изкуството на социалистическия реализъм са негова съществена особеност.

Самоцелният абстрактен хуманизъм, изпразнен от конкретноисторическо съдържание, несвързан с въпросите на нашата социалистическа действителност и с нашите идеали, естествено не може да бъде движеща сила както в идейното, така и в естетическото развитие на литературата ни.

Ако се хвърли поглед върху най-значителните постижения в нашата белетристика през изтеклите 26 години, ще се види, че това са романите на Георги Караславов от цикъла „Обикновени хора“, романите на Димитър Талев, „Тютюн“ на Димитър Димов и „Иван Кондарев“ заедно с някои новели на Емилиян Станев. Тези белетристични творби разглеждат не пряко нашата съвременната действителност, а по-далечното или по-близкото историческо минало.

И тук виждаме колко дълбоко, с художническа сила и с наситеност е разрешена интересуващата ни проблема. Нека се спрем например на „Обикновени хора“ от Георги Караславов и по-специално на неговите герои Спас Илков и Пиронев, които са едни от главните в третия и четвъртия том на романа. Спас Илков е секретар на партията в малък провинциален градец, а Пиронев е младеж-комунист, който участвува в подготовката на Септемврийското въстание. Проблемите за човека, за смисъла на неговия живот, за щастието му с трагична сила изпъкват в минутите преди срещата със смъртта, когато едновременно с това се откроява и чувството за партиен дълг и за дълбока общност с народа.

Караславов правдиво и развълнувано е описал смъртта на Илков, който угасва от туберкулоза. Това сякаш е една негероична смърт, далеч от класовите битки. Но писателят е съумял да намери в нея човешката същност на комунистическия морал, мечтата и вярата, свързани с готовността за само-

жертва. Саможертвата в името на един обществен идеал е върховен израз на хуманизма.

Младият Пиронев, този скромен войник на партията от четвъртия том на „Обикновени хора“, който с нежно любопитство посреща неканената гостенка — смъртта, е един мечтател. Мечтата, която е изпълвала целия му кратък живот, се явява сега, когато той се разделя с живота, когато си отива. Силата, която го е крепяла през многобройните изпитания през гордата бедност на младостта, сякаш желае да полети напред към бъдещето, оттатък хоризонта на смъртта. И по този начин комунистите Илков и Пиронев все още живеят дори когато умират.

Писателят съумява да съчетае живота на простия, обикновен човек с живота на народа, скромната мечта за лично щастие с дръзката мечта за похубаво бъдеще на целия народ. И въпреки че умират прекрасни хора като Илков и Пиронев, ние чувстваме, че именно те очертават пътя към бъдещите победи за щастието на целия народ.

В творбите на Емилиян Станев „Иван Кондарев“ и на Димитър Димов „Тютюн“, където на нов етап и в нова историческа обстановка са описани борбите на партията — ръководителка на народа, със злите врагове на човешкото в човека, ярко се открояват образът на социалистическия хуманизъм. Той е въплътен по един начин в образа на Иван Кондарев и по друг в образите на Шишко, Спасуна или Морев. Ние още един път виждаме конкретното историческо съдържание на хуманизма, който винаги е обусловен от борбите и развитието на обществено-историческите сили.

*

Нямам възможност да се спирам на същата проблема и в творчеството на най-значителните ни поети и драматурзи, някои от които вече отбелязаха интересни творчески успехи. Имам пред вид такива драматурзи като К. Зидаров, Г. Караславов, О. Василев, Г. Джагаров, Ив. Пейчев, Др. Асенов и др. или такива поети като Ел. Багряна, Н. Фурнаджиев, Мл. Исаев, Ламар, Хр. Радевски до най-младите — Вл. Башев, Л. Левчев, Сл. Хр. Караславов, А. Германов, П. Караангов и пр.

Хуманизмът е свързан не само с вярата в човека, но и с вярата в бъдещето. Партийността също е свързана с вярата в бъдещето, с нашите обществени идеали. В миналото при критическите ни реалисти оптимизмът на творбите им изхождаше от критическото начало, залегнало в тях. Ако вземем който и да било от хубавите разкази на Елин Пелин, ще видим, че неговите бунтари са и мечтатели, че те всички са устремени към едно неясно бъдеще, което ги изпълва с поезия и красота. Писатели, които не приемат една действителност, бягат от нея или в миналото, какъвто беше случаят с Петко Тодоров, или се стремят към бъдещето, какъвто е случаят с Елин Пелин.

Днес бъдещето не е нито неясно, нито смътно, нито пък откъснато от нашия съвременен живот. То е логическо продължение на този живот. И затова героите на съвременната ни литература живеят не само в настоящето, но и в бъдещето. Нашата романтика е ясна и жизнена. Ето защо типизацията на положителните герои е свързана едновременно с настоящето и с бъдещето. Лиричният герой на съвременните ни поети не е откъснат от живота и затова мечтите му са продължение на този живот.



Нашето общество е младо и жизнено. „Единственият нов голям човешки опит на нашия век това е социализмът“ — казва Сартър. Индивидуалността на човека не е биологично, а обществено явление. Едва в социалистическото общество личността може да се разкрие в цялото си богатство и разностранност. „Едва в общността с другите всеки индивид получава средствата, които му дават възможност да развива всестранно своите заложби.“[1] А какво предполага общността с другите: общи цели на труда, изявяване на личността в труда. И ето отново идваме до обществения идеал. Той е, който не само обединява усилията на трудещите се, но им дава и перспектива, от която се ражда творческото вдъхновение. Защото за нас са по-важни не смисълът или безсмислието на живота, а как този живот ще стане по-хубав. В социалистическото общество идеалите са в непрекъснато конкретно, динамично осъществяване.

И затова основното и съществено в съвременния етап на историческото развитие при разкриване връзката между партийността и хуманизма е творческото начало на социалистическия труд. Истинското творчество е израз на деен хуманизъм. Обичта към делото в дълбоката си същност е обич към хората. Никой истински поет не създава нещо само за себе си. Силната, голямата творба не може да бъде създадена, ако не е предназначена за хората, ако не е породена от обич към хората.

Несъмнено творчеството по своята същност е индивидуално дело, изява на личността. Но широтата на обществения идеал и колективността в обществената атмосфера обогатяват личността,предпазват я от духовна изолираност, от отчуждението, което е характерно за западния човек. Творчеството е индивидуално дело, но самотността е пречка за изява на личността. Не е тайна, че индивидуалистичният естетицизъм на отчуждения човек на изкуството в буржоазния Запад често се намира във връзка с варваризма в обществения живот — една проблема, която особено силно интересува например доктор Фаустус на Томас Ман.

Привидната противоречивост между индивида и колектива у нас се разрешава посредством творческия труд. Чрез творчеството човек запазва себе си, своята същност и едновременно се слива с колектива, с идеалите на обществото. По този начин творчеството се превръща в колективизъм и хуманизъм. Социалистическият хуманизъм днес се осъществява пълно и цялостно посредством творбите на нашите строители, най-добрите хора във всички области на материалния и духовния живот. В този смисъл творецът е най-съвременната фигура в нашия живот, изпълнена с най-много бъдеще. По тоя начин ние виждаме колко дълбоко и неделимо са свързани комунистическата идейност и хуманизмът. Маркс и Енгелс и особено Ленин подчертават това: „Комунизмът, това е завършен хуманизъм.“[2]

В заключение виждаме, че и в нашата литература в лицето на видните нейни представители и техните творби комунистическата партийност дава възможност с литературни средства да се разкрива и овладява историческата необходимост и идеологическата насоченост на цялостния ни живот.

---

[1] К. Маркс и Ф. Енгелс. Съчинения. Т. 3. с. 75.
[2] К. Маркс и Ф. Энгельс. Об искусстве. Т. I. с. 241.

АЛЕКСАНДР ОВЧАРЕНКО

ВОПРОСЫ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОГО РЕАЛИЗМА СЕГОДНЯ

Большой спор о реализме, начавшийся почти два десятилетия назад, все еще продолжается. Но, кажется, уже можно подвести кое-какие предварительные итоги.

Самые глубокомысленные из наших противников связывали возникновение этого длительного спора с тем, что в результате научно-технической революции, мягко выражаясь, стало якобы проблематичным само понятие действительности, без верности которой невозможен никакой реализм. Менее глубокомысленные выражались категоричнее: он, реализм оказался несостоятельным, поскольку „действительность исчезла". Подчеркивая свою „беспартийность", „неангажированность", „незаинтересованность в политике", „советологи" добавляли, что связанное с указанным обстоятельством развитие мирового литературного процесса в XX столетии будто бы опрокинуло основы теории реализма вообще, социалистического реализма в особенности. Показательна деталь: почти все они забывали сказать о том, что научный характер спору придали ученые из социалистического мира и что на всем его протяжении участники дискуссии были и остаются разделенными на два лагеря, преследующих отнюдь не одну и ту же цель. Ниспровергнуть, развенчать, доказать банкротство социалистического реализма любыми средствами пытались и пытаются буржуазные „советологи" (и неминуемо движущиеся на соединение с ними ревизионисты разного толка), ибо, по справедливому утверждению американского ученого-марксиста Гейлорда К. Лероя, хорошо понимают, что в руках подлинных революционеров социалистический реализм является необходимейшим средством борьбы за создание нового общества[1].

Привести теорию социалистического реализма в полное соответствие с подлинным существом современного литературного процесса, определить ее коренные основы, выдержавшие испытание временем, остающиеся незыблемыми и в нашем беспрерывно меняющемся, все усложняющемся мире, внести ясность в спорные вопросы или, по крайней мере, наметить возможные пути их решения, одновременно освобождая нашу эстетическую систему от упрощенных либо устаревших, либо догматических положений, навязывавшихся ей на отдельных этапах ее становления некоторыми теоретиками и политиками вопреки ее внутренней природе и реальному художественному процессу, а также, как хорошо сказал болгарский литератор Б.Ничев, от неправомерных „концепций, трактовавших социалистический реализм как нечто раз и навсегда завершенное, как в общем и целом не меняющийся свод эсте-

[1] G. C. Leroy. Second Culture. — American Dialog, 1971, vol. 6, No. 1.

тических канонов"[1], — вот цель, которую преследовали и преследуют в спорах ученые-марксисты. „Эти дискуссии, — справедливо констатировал венгерский литератор Миклош Белади, — пытались ответить на вопрос: каковы те прочные, бесспорные положения новой литературы, каковы те теоретические основы, которые выдержали испытание временем, то есть которые были оправданы литературной практикой или отметены меняющейся жизнью?. . Одной из дискуссионных была проблема: каковы основополагающие направления в современной мировой литературе? Речь шла о том, существуют ли вообще направления в мировой литературе наших дней в том значении, какое вкладывалось в это понятие в XIX веке. Много говорилось о реализме и социалистическом реализме. Кое-кем высказывалось соображение, что лучше не пользоваться этими понятиями; другие утверждали, что и в наши дни можно отличить характерные, основополагающие направления и точно определить как содержание реализма, так и содержание социалистического реализма."[2] Соглашаясь с этими утверждениями М. Белади, его коллега Дёрдь Боднард добавлял, что во внутреннем аспекте дискуссия была направлена против недиалектического подхода к проблеме „литература и жизнь", недооценки того, что обуславливалось в искусстве нового мира процессом усложнения действительности. „Поэтому, — говорил он, — была необходимость пересмотреть эти упрощенные понятия, идеалы, и вместо них сформулировать идеал социалистической литературы, содержащий в себе реализм, соответствующий более сложному и противоречивому миру."[3]

Результаты дискуссии не дают основания для пессимистических заключений, вроде того, что наша „теория находится в состоянии известной стагнации"[4], как заявил Б. Сучков в речи на V Всесоюзном съезде советских писателей. Напротив, дискуссия с неоспоримостью свидетельствует, что никогда еще теоретическая мысль в нашей области не работала с такой интенсивностью, как в последние двадцать лет. И никогда она не выдвигала столько интересных положений. „В разработке вопросов марксистско-ленинской эстетики, теории социалистического реализма, — утверждает видный советский эстетик А. Егоров, — нам есть чем гордиться. . . Это поистине коллективный творческий труд, в ходе которого происходят непрерывное приращение научных знаний, обогащение, углубление эстетических категорий, понятий теории социалистического реализма. И хотя этот процесс не свободен от тех или иных недостатков, издержек, одно ясно: марксистская мысль неутомимо движется вперед. И напомнить об этом полезно уже по одному тому, что из поступательного движения эстетической науки кое-кем за рубежом делаются порой явно ошибочные выводы. Например, говорят: если представления о методе социалистического реализма со временем меняются, то не лучше ли вообще отказаться от этого понятия или по крайней мере ограничить его смысл? Как будто изменчивость представлений может поколебать объективное содержание научной категории. Как будто эстетические понятия и все другие категории науки могут оставаться неподвижными. Нет,

---

[1] Единство принципов, широта обобщений. Беседа за „круглым столом" в Берлине". — Вопросы литературы, 1973, № 4, с. 44.

[2] Радиобеседа венгерских ученых и писателей на тему „О социалистической литературе". — Látóhatár, I, 1973, p. 3. Здесь и далее переводы с венгерского принадлежат И. Салимону.

[3] Там же.

[4] Литературная Россия, 9. VII. 1971.

в процессе развития жизни и искусства эстетические понятия обогащаются все новыми и новыми моментами, определениями. И это признак теоретического возмужания эстетической науки."[1]

В цитированной уже беседе венгерских ученых и писателей Иштван Сабо тоже заявил: „По моему мнению, одной из главных заслуг дискуссий 60-х годов было то, что они попытались освободить понятие социалистического реализма от компрометирующих элементов и со всей очевидностью прояснили то, что социалистический реализм — это не стиль эпохи. Реализм нельзя привязать ни к одному литературному периоду. Под ним следует понимать наиболее достоверное отражение действительности в ту или иную эпоху, то есть наиболее достоверное отражение любой эпохи на своем уровне. В начале передачи было сказано, что эти дискуссии утратили свой накал. Действительно, в 1963—1964—1965 годах они были острее, но мне не хотелось бы, чтобы эти слова фигурировали в нашей беседе как свидетельство чего-то неоконченного и бесполезного. Между прочим, эти дискуссии сыграли очень большую роль в том, что они попытались, ведя спор на два фронта, осовременить основные категории марксистской эстетики."[2]

Позитивные результаты дискуссии признаются не только нами. Римское издательство Убалдини в 1969 году выпустило в свет книгу Армандо Плебе „Что такое советская эстетика?". С реактивной скоростью, „эволюционируя" от крайне левых к крайне правым взглядам, итальянский профессор все же вынужден назвать ленинскую теорию отражения „новым, довольно плодотворным ядром советской эстетики", отметить, что советскими учеными она плодотворно трансформирована „в проблему форм, методов и структуры эстетического воспитания", и, признав позитивный характер наших последних дискуссий, констатировать, что социалистический реализм остается „знаменем современной советской эстетики"[3].

Другое дело, что, как отмечали участники беседы по венгерскому радио, споры о теоретических основах искусства нового мира, отличавшиеся исключительным накалом на раннем этапе, затем как бы уходят в глубину. Они становятся все более фундаментальными, что подтверждают, в частности, и конференции „Ленинизм и развитие метода социалистического реализма в литературах СССР" (Киев, 1969), „Актуальные проблемы социалистического реализма в литературах народов Прибалтики" (Вильнюс, 1969), „Проблемы социалистического реализма в ГДР" („Weimarer Beiträge", 1969, № 3), радиобеседа венгерских ученых и писателей „О социалистической литературе" („Látóhatár", 1973, № 1), беседа за „круглым столом" на тему „Единство принципов, широта обобщений", проведенная редакцией „Вопросов литературы" во время Международной встречи в Берлине главных редакторов литературных журналов социалистических стран („Вопросы литературы", 1973, № 4).

Уже после дискуссии, состоявшейся в Институте мировой литературы им. А. М. Горького в ноябре 1966 года, в СССР вышли в свет монографии „Методологические вопросы литературоведческих исследований" А. Бушмина (1969), „Социалистический реализм и модернизм" Н. Малахова (1970), „Возникновение и формирование социалистического реализма" С. Петрова (1970), „Генезис социалистического реализма" Д. Маркова (1970), „Романти-

[1] А. Егоров. Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма. — Советская культура, 11. V. 1973.

[2] Látóhatár, I, 1973, p. 5.

[3] A. Plebe. Che cosa é l'estetica Sovietica. Roma, 1969. p. 8, 25.

ческая битва“ Е. Кошиной (1970), „О народности“ Ю. Барабаша (1970), „Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы“ М. Храпченко (1970), „Пути искусства“ В. Щербины (1970), „Кровное, завоеванное“ А. Метченко (1971), „Проблемы типологии социалистического реализма“ Л. Егоровой (1971), „Мера истины“ Ю. Кузьменко (1971), „Идейно-эстетические принципы советской литературы“ В. Иванова (1971), „Романтизм и реализм. Теория литературно-художественных типов творчества“ А. Гаджиева (1972), „Главное — человек. Некоторые черты современного реализма“ З. Кедриной (1972), „Социалистический реализм во французской литературе“ Е. Трущенко (1972), „Формирование и развитие социалистического реализма“ П. Плукша (1973).

Называю *только* книги и *только* советских ученых. Между тем, исследование проблем социалистического искусства, социалистического реализма продолжали с неменьшей интенсивностью наши коллеги в странах социалистического содружества и прогрессивные литераторы капиталистического мира. В 1970 году ученые ГДР выпустили в свет обобщающую монографию „Социалистический реализм. Позиции. Проблемы. Перспективы“. Энергично продолжали разрабатывать эстетические основы социалистического искусства теоретики, критики, литературоведы Болгарии. Назову „Структурализм, литературоведение и эстетический идеал“ и „Психология народа и литературы“ П. Зарева (1969), „Эстетическое самочувствие победившего рабочего класса“ Б. Михалкова (1970), „Красота и партийность“ А. Атанасова (1970), „Против идеологических диверсий в литературе и искусстве“ В. Колевского (1971).

Из работ венгерских коллег упомяну двухтомную антологию „Социалистический реализм“ с обширным вступительным очерком профессора Бела Кёпеци (1970), цикл статей, появившихся в печатных партийных органах в 1971 году, а также книгу Бела Кёпеци „Идея. История. Литература“ (1972) и работы Пала Панди, вошедшие в издание „На критическом этапе“ (1972).

Какие аспекты проблемы больше всего обсуждаются на современном этапе дискуссии? Коротко говоря, по-прежнему обсуждается все, начиная с основ нашей теории и кончая вопросом об индивидуальных стилях. Вот, например, почти одновременно в Болгарии и Японии вышли обширные монографии, посвященные ленинской теории отражения и методологической трансформации ее в искусстве (см. Стефан Василев. Теория на отражението и художествена специфика. С., 1967, рус. пер. — Прогресс, 1970; Путому Ито. Введение в теорию реализма. Токио, 1968).

При всем этом обсуждение ныне носит с нашей стороны строго целенаправленный характер; участники его, как удачно формулировал немецкий ученый В. Нойберт, стремятся прежде всего „разрешить две тесно связанные друг с другом задачи: выяснить, в чем проявляются новые качества литературы социалистического реализма как международного явления, с одной стороны, точнее определить, каков вклад в развитие метод каждой отдельной национальной литературы, — с другой“[1].

Признавая ленинскую теорию отражения в ее специфическом преломлении основой эстетики социалистического реализма, ученые-марксисты придают исключительное значение гносеологическому аспекту, рассматривая

[1] В. Нойберт. Современные аспекты социалистического реализма. — Вопросы литературы, 1972, № 9, с. 39.

искусство как своеобразное познание действительности, но не ограничивая его только этим, не снимая всей важности ценностного, моделирующего, коммуникативного и других аспектов. На этой основе они и исследуют, по верному утверждению Ю. Суровцева, многосложную сущность понятия „художественный метод". Здесь, как справедливо отмечает тот же исследователь, первостепенное значение имеет категория „художественное направление" в связях с художественным методом[1]. Не менее важна проблема стиля во взаимообусловленности с категорией художественного метода.

При выявлении путей формирования метода социалистического реализма ученые-марксисты стремятся идти из глубин национальных литератур, шире — национальных культур, преодолевая то „узкое спецификаторство", о котором с такой горечью однажды говорил М. Бахтин, и памятуя тонкое замечание этого же ученого о таящихся в каждом подлинном феномене искусства „огромных сокровищах потенциальных смыслов"[2]. Теперь уже признается бесспорным, что, как справедливо писал А. Егоров, „метод социалистического реализма никогда не может быть раскрыт полностью не только в одном произведении, но даже в одном жанре, виде искусства, ибо каждый из них характеризуется своей спецификой, имеет, так сказать, свой „разрез", свой уровень познания жизни. И теория, следовательно, должна установить взаимосвязь этих уровней, исторических ступеней художественного познания, свести воедино их существенные черты, вырабатывая научные категории и тем более создавая цельную концепцию искусства социалистического реализма, где каждая категория должна занять определенное место в соответствии со своим познавательным значением, обобщая всемирно-историческую художественную практику."[3]

Нельзя сказать, что наши ученые уже преуспели в этом направлении, но сам подход, постановка проблемы в качестве перспективы радуют. Открывается необозримое поле для выдвижения самых дерзких гипотез, самых неожиданных сопоставлений и противопоставлений как целых культур, так и отдельных художественных феноменов, для увлекательной борьбы мнений.

Стремясь идти к решению вопросов социалистического реализма из глубин развития той или иной национальной литературы, культуры, ученые социалистического лагеря не вырывают ее, национальную культуру, из общего процесса художественного развития человечества вообще, из содружества, сообщества новых культур, в частности, учитывают влияние их взаимодействия на творческий метод. Тут одинаково важны и вертикальный, и горизонтальный срезы.

Как отмечал Н. Конрад, например, приближению советских ученых к правильному, глубокому, плодотворному пониманию сущности социалистического реализма содействует перманентное расширение поля их наблюдений: „Если в течение предшествующих десятилетий, — отмечал он, — наш творческий опыт, а в связи с ним и наша теоретическая мысль вращались в кругу литератур народов нашей страны, то с середины сороковых годов этот круг стал расширяться: в него стали входить литературы других народов, вступивших на путь социализма. И если уже история литературы нашей страны показала, что в определении содержания и формы литератур-

[1] Ю. Суровцев. Сегодняшние рубежи. — Новый мир, 1971, № 2, с. 245, 246.
[2] М. Бахтин. Смелее пользоваться возможностями. — Новый мир, 1970, № 11, с. 238.
[3] А. Егоров. Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма. — Советская культура, 11. V. 1973.

ного произведения огромную роль играют особенности исторического пути каждого народа, его культурные и литературные традиции, то в еще большей мере показали важность всего этого литературы новых членов мировой семьи социалистических наций. Их опыт подтвердил нашу мысль, что однообразия социалистических литератур быть не может; может быть только их единство, и притом — в самом глубинном слое; по отношению к действительности, как к „муке“ истории“[1]. Вполне естественно поэтому, что сегодня ученые-марксисты рассматривают социалистический реализм, по определению Б. Ничева, „как метод, единый для всех социалистических литератур и многонациональный в своих вариантах и художественных осуществлениях, как метод, предполагающий дальнейшее непрерывное сближение тематики и поэтики литератур стран социализма и в то же время бережно сохраняющий присущие каждой из литератур особенности и традиции, как метод, основывающийся на партийных критериях творчества и открывающий подлинный простор для художественных исканий“[2].

В цитированной выше работе Н. Конрад горячо приветствовал стремление наших ученых не ограничиваться теоретическим обобщением художественных завоеваний только лагеря социализма, а строить свои выводы на глубоком учете взаимосвязей и взаимовлияний литератур нового мира с литературами всей земли. Он говорил: „Подойти к этим литературам следует через концепции современности и гуманизма.“[3] Правильность этого призыва была подтверждена всем ходом дискуссии о реализме. Выделив лейтмотивы ряда новейших исследований, посвященных социалистическому реализму, Л. Тимофеев писал: „Все это примеры того, что представление о социалистическом реализме как явлении интернациональном, имеющем определяющее значение для мирового литературного процесса, становится в теории социалистического реализма существенной предпосылкой дальнейшей работы. . . В нашей теории, по сути дела, открывается новая глава, вернее, устанавливается новая историческая перспектива понимания развития социалистического реализма и его значения для современного мирового процесса развития искусства и литературы, осмысляющая его в широком интернациональном плане эстетического прогресса современности.“[4]

Не удивительно, что дискуссия о реализме быстро переросла в обсуждение судеб социалистического искусства, места его в мировом литературном процессе. Дифференцируя проблему, участники международного спора выделили такие вопросы, как специфика социалистического искусства, цели и назначение его, социалистическое искусство и общество, социалистическое искусство и мировоззрение, коренной характер принципов партийности, соотношения между естественно-эстетическим и художественно-эстетическим, между прекрасным в природе и прекрасным в искусстве, взаимосвязи между национальным и интернациональным, отношения между философией и эстетикой. Как лучи, эти и многие другие линии соединяются в едином фокусе, именуемом „социалистический реализм“, и снова дифференцируются на иной

---

[1] Н. Конрад. Октябрь и филологические науки. — Новый мир, 1971, № 1, с. 216—217, 218.

[2] Вопросы литературы, 1973, № 4, с. 46.

[3] Н. Конрад. Октябрь и филологические науки. — Новый мир, 1971, № 1, с. 216—217, 218.

[4] Л. Тимофеев. Новые книги о социалистическом реализме. — Русская литература, 1971, № 3, с. 198.

ступени, открывая пред читателем серию новых вопросов: история и реализм? социализм и реализм? формы жизни и деформации в искусстве? этапы развития социалистического реализма? направление — метод — стиль? позиции — пути — перспективы? Наконец, каков конкретный вклад социалистического реализма в художественное развитие человечества?

Внесла ли международная дискуссия что-либо новое в решение проблемы в этом плане? Да, внесла. К свидетельствам, приведенным в самом начале главы, прибавлю заявление академика Тодора Павлова: „Я хочу подчеркнуть, что социалистический реализм сегодня не только потому, что его атакуют с разных сторон, но прежде всего потому, что он должен решить множество новых, все более усложняющихся социальных, идеологических и эстетических задач, мы не можем больше представлять себе так, как мы представляли его себе несколько десятилетий назад. Это, однако, не означает отступления от позиций социалистического реализма.“[1]

Это — и наше мнение. Подчеркиваю это, хотя хорошо знаю, что в решении многих конкретных вопросов пока еще нет полного единства. Бела Кёпеци имел веские основания для того, чтобы в предисловии к антологии „Социалистический реализм“ заявить: „Трудно назвать другое такое понятие, вокруг которого за прошедшие десятилетия велось бы столько споров, как вокруг понятия „социалистический реализм.“ Представители буржуазии— и консервативно настроенные деятели, и приверженцы „третьего пути“— воспринимают „социалистический реализм“ как обозначение некоей системы эстетических норм, якобы навязанной искусству коммунистическими партиями. Спекулируя на вредных последствиях схематизма, они объявляют все произведения социалистического реализма художественно малоценными, отождествляют их с политической пропагандой. Что же касается сторонников социализма, то они, помня об извращениях, допущенных догматической культурной политикой, пытаются найти новое толкование этого понятия или предлагают совсем отказаться от него. Многие возражают против понятия „социалистический реализм“ еще и потому, что не видят с достаточной ясностью значения слова „реализм“, не знают, что следует под этим понимать: стиль, метод или, может быть, общественную позицию. Ориентироваться здесь чрезвычайно трудно еще и потому, что в международном рабочем движении наших дней реалистическими называют порой совсем разные художественные направления, а также потому, что даже в странах, строящих социализм, существуют рядом друг с другом разнообразные — в том числе и не социалистические тенденции, которым тем не менее свойственны определенные реалистические черты.“[2]

В результате дискуссии мы достигли в этом, так же, как и в других спорных вопросах, большей ясности. Продолжается процесс, замеченный не одним мною: если даже в некоторых социалистических странах на значительном отрезке времени видные теоретики искусства какое-то время избегали пользоваться понятием „социалистический реализм“, предпочитая ему более широкое понятие „социалистическая литература“, а порой „литература нового гуманизма“, то сегодня они все увереннее напоминают: социалистический реализм — наиболее плодотворный метод художественного познания мира и человека. Систематически печатаются статьи о социалистическом реализме

[1] Социалистический реализм и современность (Беседа с Тодором Павловым). — Иностранная литература, 1970, № 11, с. 198.

[2] A szocialista Realismus. T. 1. Budapest, 1970. p. 7—8.

в центральных партийных газетах и журналах Венгрии, Чехословакии, не утихают споры о нем в прессе Югославии. Заметно тают ряды тех, кто считал и считает понятие, термин социалистический реализм скомпрометировавшим себя и потому не могущим служить компасом для людей, плавающих в современном литературном океане. Возвращается термин „социалистический реализм" на страницы газет и журналов, издающихся в капиталистических странах. Отмечая, что в условиях холодной войны империалистическая пропаганда всячески извращала суть социалистического реализма, Гейлорд К. Лерой в статье, уже цитированной выше, подчеркивает, что не видит смысла в том, чтобы отказываться от понятия „социалистический реализм" на том основании, что оно извращалось в обстановке идеологической борьбы. Концепция социалистического реализма, говорит он, сохраняет все свое значение[1].

Следует отметить, что несомненные сдвиги в этом отношении связаны и с развитием теоретической мысли как в СССР, так и в других социалистических странах. В частности, для меня, например, вне сомнения тот факт, что цикл теоретических статей о социалистическом реализме, появившийся в центральном органе ВРП — газете „Непсабадшаг" — весной 1971 года, положил начало новому этапу не только в возвращении к плодотворным основам теории социалистического реализма, но и к развитию ее в тех странах социализма, где эта теория одно время считалась чуть ли не скомпрометированной.

Возвращаются ныне к творческому исследованию художественного и теоретического опыта социалистических литератур Чехословакии, где, как подчеркивал за „круглым столом" в Берлине А. Плудек, для „творческой интеллигенции вопросы социалистического реализма сейчас, в период консолидации идейно здоровых сил, приобретают особую остроту"[2]. В известном программном заявлении чешских писателей, принятом на заседании в доме творчества Доброжиш под Прагой, говорится: „. . .Мы хотим в духе решений XIV съезда КПЧ поддерживать и развивать литературу во всем ее художественном многообразии, богатстве жанров, творческих открытий, чему способствует социалистический реализм — наш основной творческий метод." В этом же документе передовые чешские писатели заявляют: „Мы пойдем по пути, намеченному нашей авангардной литературой 20-х годов, начиная с движения пролетарской культуры и ее творческих принципов, сформулированных Иржи Волькером и С. К. Нейманом. Наша литература должна обратиться к заветам Берджиха Вацлавека и Юлиуса Фучика, к своей общественной миссии. Поэтому мы обращаемся также к заветам Владислава Ванчуры и Зденека Неедлы, к плеяде писателей, творчество которых отразило тяжелую борьбу за революционное преобразование нашего общества после 1945 года, после освобождения нашей страны Советской Армией, вдохновляло и помогало сплачивать силы трудящихся в период социализма. Поэтому мы обращаемся к славным именам: В. Незвал, И. Ольбрахт, М. Майерова, М. Пуйманова, Ф. Грубин, В. Ржезач, К. Библ."[3]

Позицию словацких писателей четко определил Павел Койш. „Теория, стратегия, цели — ясны, — писал он. — Их сформулировал XIV съезд партии,

---

[1] American Dialog, 1971, vol. 6, No 1.

[2] „Обсуждаем проблемы социалистического реализма. Единство принципов, широта обобщений. Беседа за „Круглым столом" в Берлине". — Вопросы литературы, 1973, № 4, с. 52.

[3] Rudé právo, 19. XI. 1971.

выдвинувший незыблемые критерии социалистического искусства — классовость, партийность, народность. Культура должна носить свой национальный характер, опираться на лучшие традиции наших братских культур, она должна быть интернациональной, являясь проводником коммунистической гуманности, идей мира и дружбы между народами. Художественное творчество должно развиваться на базе социалистического реализма, который допускает многообразие форм и стилей при общей ориентации на то, что произведения должны утверждать идеи социализма". И еще: „Поставить и по-новому всесторонне изучить проблемы социалистического реализма — такова главная задача."[1]

Надо отдать должное нашим чешским и словацким коллегам, они не только смело ставят острейшие проблемы теории социалистического реализма, но и с беспощадной откровенностью исследуют труднейшие периоды в развитии социалистических литератур своих стран, не исключая и того этапа, когда ревизионисты в Чехословакии пытались пустить бесценные богатства на распыл. Знаменательна публикация в чешской печати статей о социалистическом реализме в связи с V съездом писателей СССР. „Усиливать социалистический реализм" — так назвал в „Руде право" свою корреспонденцию со съезда Йозеф Кайнар. По его признанию, слушая выступления советских писателей, он, по контрасту, беспрерывно вспоминал, „сколько псевдолиберальных теорий у нас (в Чехословакии, в 1968 году, — А. О.) возникало, а главное, было занесено к нам в прошлые годы". „Какими бы разнообразными они ни были, — продолжал Й. Кайнар, — все они сходились в одном: реалистическое искусство — дело прошлого, искусство — это все, что угодно, только не средство общения. Молодые „необщительные" и „нерасшифровываемые" авторы сознательно рисковали тем, что потеряют читателя, и так и не дождались его. Я не сомневаюсь, что мы — на пороге новой волны реализма. Признаки этого уже есть, и условия для этого возникают. . . Для нас пришло время перестать бояться термина („социалистический реализм" — А. О.) Правда, в пятидесятые годы это направление было скомпрометировано у нас некоторыми скверными конъюнктурными книгами, которые под этим определением скрывали поверхностность и пустоту. Но продолжать избегать его — означало бы отказаться от хорошего инструмента лишь потому, что мы сами не научились с ним обращаться. . ."[2]

Интересную статью „Судьбы социалистического реализма у нас" напечатал на страницах чешского еженедельника „Творба" Владимир Достал. Показав, что антисоциалистические силы в Чехословакии использовали борьбу против социалистического реализма как прикрытие ведшегося ими подкопа под социализм, он вскрыл также те объективные и субъективные причины, в силу которых многие „ответственные учреждения" в Чехословакии, „от которых — пусть даже по долгу службы — ожидали марксистской принципиальности, забили отбой перед волной стихийного мелкобуржуазного разочарования"[3]. „Постулат социалистического реализма, — с горечью продолжает свое печальное повествование Владимир Достал, — понемногу исчезал как из официальных документов (что было еще не так страшно), так и из партийной печати (а тут уже запахло покойником). В предыдущем предло-

[1] Pravda, 30. I. 1973.
[2] Rudé právo, 17. VII. 1971.
[3] Tvorba, 9. VII. 1971.

жении надо подчеркнуть слово „понемногу“. Отступление должно было проходить как можно незаметнее. Вместо „профанированного“ и „дискредитированного“ социалистического реализма поэтому стали употреблять компромиссный термин „искусство социалистическое и реалистическое“. . . Волк должен быть сыт, а овца — уцелеть. . . Но только волк такой диетой не удовлетворился и пожелал чего-нибудь более существенного. Поэтому примирительный термин начал постепенно исчезать и заговорили уже только о „социалистическом искусстве“, истолковывая его так, чтобы в бездонный мешок попало все что угодно, в особенности в руках соответствующего владельца. Но и на этой линии отступление не остановилось. Дюнкерк уже не смог защищаться. Выхолощенный лозунг социалистического искусства был поэтому постепенно заменен постулатом авангардизма, то есть понятием еще более неопределенным, противоречивым и проблематичным. Наконец и авангардизм вышел из моды, и наступила желанная пора неограниченной „творческой свободы“. И сразу стало ясно — для кого. Более наглядного урока нельзя себе представить.“

Указав далее, что главным аргументом в руках тех, кто пытался развенчать принципы социалистического реализма, являлся отнюдь не анализ литературного процесса XX столетия, а беспочвенная легенда, будто этот метод выдуман Сталиным или декретирован по его распоряжению, Владимир Достал обращает внимание на следующее: „Большая международная дискуссия еще пятнадцать лет назад принесла гору доказательств, что не только литература социалистического реализма, но и само это название (что было с деловой точки зрения менее существенным, но враги этим более всего оперировали) возникло раньше, чем Сталин беседовал в канун Первого съезда советских писателей с ведущими их представителями и санкционировал формулу, которая сначала из подхалимских соображений, а потом уже по совершенно противоположным причинам связывалась с его именем. Сегодня мы имеем в своем распоряжении целую литературу о том, как из не ладивших в двадцатых годах друг с другом групп советских писателей родилась единая организация и как в полемике послереволюционного пятнадцатилетия постепенно и естественно шлифовалась теория новой литературы, которая шаг за шагом — также не без крайностей, ошибок и неразберихи — обобщала накопленный творческий опыт и искала для него как можно более точное выражение. Социалистический реализм и как широкое художественное направление, и как название имеет за своими плечами богатую традицию, связанную, разумеется, прежде всего с рождением и развитием советской литературы, но совершенно не ограничивается ею. И другие литературы внесли и еще могут внести свой вклад в разъяснение истории этого направления изучением собственного национального опыта. Приведем лишь одну красноречивую параллель в качестве примера. Раз уж мы, вынужденные к этому тактикой противника, остановились на истории названия „социалистический реализм“, то полезно вспомнить, что А. В. Луначарский уже в 1907 году выдвинул — не без влияния известных статей Ленина — для литературы, связанной с революцией, программный термин „пролетарский реализм“. А у нас в 1925 году с этим же термином — кажется, без прямого заимствования у Луначарского — выступил Эдуард Уркс. Он обобщил в нем достигнутый и перспективный уровень чешской и словацкой пролетарской литературы.

Определение „пролетарский“ означало тогда приблизительно то же, что позднее „социалистический“[1].

Чешские и словацкие ученые, писатели развенчивают выплывшие из мутных буржуазных источников и другие легенды о социалистическом реализме, например, легенду о том, будто в социалистическом реализме все определяется заранее, будто он исходит из требований изображать в литературе, в качестве надежды для общества, положительных героев, которые в действительности еще не сформировались, и, наоборот, исключает исследование жизни, так же, как изображение трудностей, драматических и даже трагических ситуаций, возникающих в процессе строительства нового мира, не говоря уж о сугубо отрицательных явлениях. Касаясь одной из таких легенд, А. Плудек говорил в ходе берлинской беседы: „Подлинно социалистическое искусство. . . видит в изображении негативных явлений общественного развития одну из своих прямых обязанностей перед партией и народом; но социалистический художник, обращаясь к таким явлениям, точно представляет себе их место в иерархии ценностей, ищет и находит пути их преодоления, ибо только так он может помочь делу строительства нашего общества, новых человеческих отношений.“[2] С таким решением солидаризировались другие участники беседы за „круглым столом“. Немецкий профессор В. Гирнус говорил о том, что художники социалистического реализма, показывая человеку различные альтернативы, рожденные исторической ситуацией в рамках социалистического общества и требующие от него решения, не располагают никакими заранее выработанными рецептами и что только клеветники могут утверждать, будто социалистический реализм требует от художника лакировки действительности.[3]

Важно отметить также, что ведя полемику на два фронта, чешские и словацкие ученые, писатели Ян Козак, Ладислав Штолл, Владимир Достал и другие убедительно доказывают, что и в критический момент, связанный с известными событиями в Чехословакии, литература социалистического реализма не исчезла[4].

Как видим, пути развития теории социалистического искусства не прямы и не легки. Острейшие споры связаны не только с обретениями, но и с утратами. И все-таки в результате споров наша теория значительно продвинулась вперед, а творческие принципы социалистического искусства упрочились.

Сказанное совсем не означает, будто в этой области нет противоречий, нет вопросов, которые кажутся почти неразрешимыми. Мало того, если читать подряд все, что пишется о социалистическом реализме в одной только прогрессивной печати разных стран, спервоначала можно подумать, что теория социалистического реализма как единого целого просто не существует. Вот, например, V съезд советских писателей энергично подчеркнул, что советская литература развивается в русле единого художественного метода социалистического реализма. Но сопоставим этот факт с другим. Когда в марте 1967 года, выступая на съезде Союза демократической литературы Японии, Цуда Такаси отверг идею соревнования разных литературных направлений на революционной основе и призвал к поиску единого творческого метода,

[1] Tvorba, 9. VII. 1971.

[2] Вопросы литературы, 1973, № 4. с. 53.

[3] Там же, с. 49—50.

[4] См. Ян Козак. За социалистическую литературу, за нового человека. — Иностранная литература, 1972, № 9.

названного им методом революционно-демократической литературы, стоящей на позициях рабочего класса, — эта платформа была тотчас дезавуирована в выступлении известного не только в Японии, но далеко за ее пределами теоретика социалистической литературы Корехито Курахары[1]. Он сказал, что пусть у одних японских революционных писателей будет метод социалистического реализма, у других — критического реализма, у третьих — революционного романтизма... В ходе дискуссии Цуда Такаси снял свой тезис и поддержал позицию Корехито Курахары[2].

Противоречие? Ничего подобного. Строго конкретно-историческое, сугубо дифференцированное решение проблемы, исходя из особенностей данной национальной литературы, ряда литератур, родственных течений в них, возникающих и развивающихся на социалистической основе, в определенных исторических условиях — вот одно из важнейших завоеваний международной дискуссии о социалистическом реализме. И совершенно прав был Д. Марков, когда писал: „Советское литературоведение сделало в этом немало... В результате ясно показаны и специфика нового явления в разных странах, неравномерность его формирования, и в то же время непреложная закономерность его развития."[3]

Спрашивается, в чем выражается общность эстетической платформы литератур нового мира, литератур, вдохновляющихся идеалами и практикой социалистического движения? Она выражается в следующем.

Проникновение социалистических идей в литературу, происходящее задолго до того, как рабочий класс приступил к практическому историческому действию, приводит в XX столетии к формированию социалистической литературы как всемирного явления и как совершенно новой, целостной системы со своими, дотоле не проявлявшимися законами развития. Процесс формирования ее — сложный, неравномерный, по чьему-то удачному уточнению, подчас несинхронный и многоступенчатый. Зарождаясь, складываясь, развиваясь в недрах отдельных национальных литератур, социалистическое *направление* обусловливается наличием определенных исторических — экономических, социальных, политических — причин в отдельной стране, в ряде стран, с одной стороны, и уровнем художественного развития — с другой. Это верно и по отношению к началу XX столетия, и по отношению к нашему времени, когда существует могучий социалистический лагерь, самим фактом своего бытия оказывающий влияние на расширение, углубление социалистического направления в мировой литературе.

Рассматривая социалистическое направление в мировой литературе как целостное (хотя и очень сложное, многоступенчатое, даже в отдельных звеньях противоречивое, со множеством внутренних течений, этапов, градаций), следует подходить сугубо исторически к вопросу о путях его становления как в ряде литератур, так и в каждой отдельной национальной литературе, учитывать сложность так называемых переходных периодов и связанных с ними „пограничных явлений" в искусстве. На это своевременно обратил внимание Л. Тимофеев, когда подчеркнул, что социалистический реализм — „явле-

[1] К. Курахара. О творческом методе, массовизации литературы и проблемах критики. — Минсю бунгаку, 1967, № 6.

[2] См. статью О многообразии и единстве творческого метода. — В: Сайдзи Симода. Бунгаку-то гэндай. Токио, 1972.

[3] Д. Марков. Всесторонне исследовать социалистические литературы. — Новый мир, 1970, № 12. с. 215.

ние исторически необычайно многообразное прежде всего потому, что оно необходимо приобретает в своем развитии национально-историческую обусловленность, вне ее не может развиться. Это относится и к перспективам его развития, и к его формированию, к возникновению переходных форм, к неравномерности проявления различных его сторон."[1]

Устанавливая общность основных закономерностей, не следует спрямлять пути отдельных литератур к социалистическому этапу вообще, к социалистическому реализму преимущественно. Строго исторический, сугубо дифференцированный подход обязателен в особенности при рассмотрении социалистического искусства как единого, все усиливающегося, а ныне уже ведущего направления в художественном развитии человечества. Одно дело — центральная в этом направлении советская литература с ее более чем полувековым опытом, литература развитого социалистического общества, другое — литературы стран социалистического содружества с их четвертьвековым бытием, третье — социалистические течения в литературах стран, где и сегодня пока господствует капитализм. Причудливыми путями пробиваются на свет социалистические „ручейки" в литературах стран так называемого „третьего мира". Да и в каждом из этих „регионов" были и есть разные этапы, периоды становления, формирования, утверждения. Обязательно учтем также силу литературных традиций, влияний и многое другое, что существенно сказывается на общих путях литературного развития.

И все-таки остается бесспорной главная закономерность: с проникновением в искусство социалистических идей, которое усиливается по мере формирования исторически нового человека, все активнее включающегося в борьбу за переустройство мира на социалистических началах и, естественно, выдвигающегося на место главного положительного героя, внутри литературы происходят всесторонние переакцентировки, утрата одних и образование других доминант. Это приводит к возникновению нового художественного качества. Всеопределяющим становится „изображение *положительно* прекрасного", что еще Ф. Достоевский называл „задачей безмерной"[2].

Почему это связано с социалистическими идеями? Потому, что только их практическая реализация ведет к *действительному* обновлению мира и человека; только с социализма начинается „быстрое, настоящее, действительно массовое, при участии *большинства* населения, а затем всего населения, происходящее движение вперед во всех областях общественной и личной жизни"[3].

Подлинное обновление человека и человечества началось в России. Рост, формирование нового человека советские писатели вначале пытались художественно воссоздать с помощью тех средств, которые были накоплены предшественниками в арсенале мирового искусства. Многие из этих средств оказались действенными. Правда, под влиянием формируемого материала они значительно трансформировались, пополнялись новыми. Вопрос этот не так прост, как кажется с первого взгляда.

В советской науке подробно освещены искания нашими писателями наиболее плодотворного художественного метода. Романтизм? Футуризм? Импрессионизм? Конструктивизм? Или — реализм? И если реализм, то — ка-

---

[1] Л. Тимофеев. Новые книги о социалистическом реализме. — Русская литература, 1971, № 3. с. 198.

[2] Ф. М. Достоевский. Письма. Т. II. 1867—1871. М.—Л., 1930. с. 71.

[3] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 33. с. 99—100.

кой? Социальный? Тенденциозный? Монументальный? Спорили до изнеможения. Расходились чуть ли не навсегда, хотя для писателей, по-настоящему талантливых, причисляли они себя к футуристам, или к романтикам, или к реалистам, главным оставалась верность героической советской действительности, стремление достойно показать ее величие и неповторимость. Добавим, что в сущности уже в то время понятия „реализм", „романтизм" и т. п. не выражали адекватно настоящего нового качества, которое вольно или невольно врывалось в искусство, занимало в нем все большее место. Отсюда — цепь эпитетов, которыми предварялось понятие „реализм". Нечто похожее наблюдалось и тогда, когда, скажем, Горький говорил о романтизме как о будущем советской литературы: „активный", „новый", „героический", „революционный", „не такой, как у Шиллера или Гюго" и т. п. Старые понятия употреблялись, из-за отсутствия новых, в сугубо условном значении. А реализм, особый тип реализма все усиливался в советской литературе, выдвигался на первый план, завоевывал доминирующее положение. Одним из первых это приветствовал Луначарский. „Наша литература, — говорил он в 1925 году, — растет быстро и правильно. Еще в начале прошлого года один из зорких наблюдателей ее отметил, что в главном литература наша повернула на общественно-реалистический путь с оглядкой на классиков. Я думаю, что для ближайшего времени это, конечно, самый лучший и самый плодотворный путь. Поэтому могу только пожелать литературе идти по этому пути семимильными шагами и как можно скорее достигнуть настоящих шедевров современной социально-реалистической литературы. . ."[1] Интересное сопоставление: в 1926 году, говоря о Франции, Анри Барбюс писал на страницах „Юманите": „Наше разлагающееся общество увидит зарождение нового искусства и новых условий общественной жизни. Это искусство будет полной противоположностью индивидуалистическим разглагольствованиям. Оно воплотит в себе мятежный и неисчерпаемый дух коллектива. Оно будет ознаменовано обострением чувства реальности и уважением к разуму."[2] Последующий опыт социалистических литератур показал, что это — закономерность, а не просто этап в их развитии.

Оплодотворенный могучим социалистическим идеалом, обогащенный в результате видения писателями действительности, по словам Горького, с высочайшего интеллектуального плоскогорья, социальный реализм в советской литературе стал приобретать невиданную до того синтетичность — всеохватность. Новые же соотношения между реальностью и ее возможностями, — результат величайших исторических изменений, — еще сильнее раздвигали рамки его. Вот почему именно реализм, точнее сказать, новый вид его, впоследствии названный социалистическим, уже к началу 1930-х годов утвердился в советской литературе. Это не значит, говорят ученые, что другие формы социалистического творчества, например, романтизм, были задавлены им или вообще не существовали. „Сейчас становится почти общепризнанным, — утверждает Ю. Кузьменко, — что по крайней мере применительно к 20-м годам необходимо различать понятия „советская литература", „социалистическая литература" и „литература социалистического реализма". В советской литературе этого десятилетия играли важную роль произведения писателей-демократов, нашедших свое место по эту сторону бар-

[1] А. В. Луначарский. Собрание сочинений в 8-ми томах. Т. 2. с. 633.
[2] А. Барбюс. О „разумности" прозы и „безрассудстве" поэзии. — Иностранная литература, 1973, № 2. с. 213—214.

рикады, но не поднимавшихся еще до художественного утверждения социалистических идеалов. Вместе с тем известны попытки выражения пафоса революционного преобразования в романтических, условно-гиперболических, фантастических формах, с помощью крайне противоречивой эстетической системы художественного авангарда. В целом ряде случаев это бесспорно социалистическая литература, хотя ее и невозможно отнести к реалистическому типу художественного творчества. В соревновании с этими тенденциями, в борьбе идейно-творческих концепций, в сложных отношениях с другими течениями набирала силы литература социалистического реализма."[1] Внутренне родственные социалистическому реализму течения, такие, как романтизм, в новых исторических условиях совершали быструю эволюцию, приобретали новое качество, органически включающее их в социалистический реализм. Как это происходило, на каком этапе внутреннее развитие превращало другие типы социалистического творчества, по выражению Горького, в псевдонимы социалистического реализма?— вопрос, все еще вызывающий острые споры. Приходится пожалеть о том, что некоторые участники дискуссии в СССР предпочли уйти от конкретного решения этого трудного вопроса, заговорив об опасности впасть в эстетический плюрализм. Введение этого излюбленного ревизионистами всех мастей понятия, даже с эпитетом „эстетический", в споры советских ученых было по меньшей мере опрометчивым. Оно не диктовалось существом, развитием дискуссии на страницах советских газет и журналов (для всех марксистов, участвующих в ней, характерно убеждение, предельно кратко сформулированное Б. Ничевым: „В теории социалистического реализма нет и не может быть места никаким попыткам идеологического плюрализма"[2], но заметно помешало творческому развертыванию ее.

Равным образом, если говорить языком тех, кто соблазнился модным словечком, не полезной для нашей дискуссии была и попытка некоторых советских критиков (П. Николаева, например) придать одиозный оттенок понятию „социалистический романтизм", введенному в науку А. Луначарским.

Между тем решение этих вопросов имеет исключительное значение для выявления закономерностей становления социалистического реализма как международного, планетарного явления, в частности, той, в силу которой все преимущество в новом мире отдается реализму.

Теоретики, историки советской литературы утверждают, что с 1930-х годов метод социалистического реализма становится единым методом советской литературы. Они подчеркивают также, что к этому времени исчезает разница между романтизмом и романтикой, составляющей органическую часть социалистического реализма. Самым веским аргументом служит тот факт, что в условиях побеждающего социализма романтическое и реалистическое приобретают новое качественное наполнение и не противостоят друг другу, а взаимосвязаны неразрывно. Другой аргумент: ни одна из советских литератур не дала за последнюю четверть века чистого романтика, которого можно было бы поставить рядом с такими гигантами реализма, как Шолохов или Леонов. Вместе с тем многие писатели, начинавшие свой путь с романтизма (Б. Лавренов, М. Светлов, К. Паустовский), постепенно,

---

[1] Ю. Кузьменко. Мера истины. М., 1971. с. 314.
[2] Вопросы литературы, 1973, № 4. с. 44.

но неотвратимо, под влиянием развития социалистической действительности эволюционировали к реализму.

Рождается эстетическая система, основывающаяся на принципах нового реализма, партийности, народности и — неисчерпаемая в своих возможностях художественного постижения и воссоздания мира в любых его гранях.

Чтобы доказать, что в данном случае наблюдается еще одна закономерность развития социалистической литературы в целом, нашей литературной науке необходимо сделать следующий шаг и на конкретном анализе всего литературного процесса показать, что на соответствующих этапах развития литератур меняется историческое и художественное наполнение критического реализма, революционного романтизма и др., раскрыть суть сложного и многогранного процесса сближения, вернее, эволюции критического реализма, революционного романтизма в сторону социалистического реализма, выявить, как по мере развития социалистической действительности и идейно-творческого роста писателей в самых, казалось бы, несхожих социалистических литературах критическое начало в одних случаях, романтическое в других приобретают новое качество, сближаются, взаимообогащаясь, с социалистическим реализмом, а вернее сказать, перерастают в него.

В этом же плане первостепенное значение приобретает исследование вопросов типологического, стилевого, жанрового многообразия социалистического реализма. Внимание к многообразию советской литературы, проявленное в Отчетном докладе ЦК XXIV съезду КПСС, несомненно, способствовало подъему культуры анализа конкретного художественного процесса, помогло найти плодотворные пути к решению множества вопросов, поставленных в ходе длительной дискуссии. Центральный среди них — вопрос о соотношении категорий метода и стиля. Уже создано и в СССР, и в других социалистических странах немало хороших работ о стиле отдельных писателей, в частности, и в аспектах аксеологии, семиотики. Но, как было показано в первой части настоящей статьи, в некоторых проявилась тенденция к „возвышению художественного стиля за счет творческого метода". Вот почему заслуживает самого глубокого внимания то, что в связи с этим писал А. Егоров, утверждая, что „нам нужна целостная теория художественных стилей социалистического реализма во взаимосвязи всех ее категорий, всесторонне раскрывающих суть метода. В какой-то мере тут могут помочь и семиотика, и структурный анализ, и другие *методические* приемы научного анализа, но, повторяем, лишь в какой-то мере, ибо никакие методические приемы не в состоянии заметить и отменить научную *методологию* исследования художественных явлений.

Совершенно очевидно также, что теория художественных стилей социалистического реализма не может быть сведена и к простому описанию стилей отдельных художников. Даже если бы и удалось такое „описание" применительно к индивидуальным особенностям творчества художников всех периодов и народов, то теория стилей социалистического реализма все равно не была создана. Мало того, „описание" стилей таит в себе известную опасность отрицания самой теории, поскольку каждый из них приобретал бы в таком случае самостоятельное, независимое существование: до общих гносеологических основ мы здесь не дошли бы.

Изучение стилей художников — дело нужное, необходимое. Но это лишь одна из предпосылок создания и развития теории социалистического реализма. Конечно, крайне важно, следуя принципам научного историзма, найти в

многообразии стилей и форм социалистического реализма повторяющееся (разумеется, в своеобразном виде), устойчивое и на отдельных этапах общественного развития, и в целом, чтобы объяснить *новаторскую* сущность метода социалистического реализма, его стилей, принципов формообразования. Однако и выявление повторяющихся тенденций стилеобразования и формообразования в конкретных видах, жанрах и в искусстве социалистического реализма в целом на определенных этапах его развития явно недостаточно для достоверных выводов о закономерных связях художественных явлений, о диалектике метода и стилей социалистического реализма. Чтобы в процессе изучения творчества отдельных художников и даже целых народов объяснить сущность, историческое своеобразие метода и стилей социалистического реализма, надо дойти до познания их объективной обусловленности — и социальной, и гносеологической, до познания внутренней взаимосвязи „социального" и „познавательного" в развитии идейно-эстетической сущности социалистического реализма, сложного „механизма" этого взаимодействия в ходе поступательного движения социалистической художественной культуры"[1].

Решение данной проблемы наполнит конкретным смыслом получающую все более широкое признание в науке теорию синтетичности социалистического реализма, понимания его как принципиально новой, целостной, всеохватной эстетической системы. Лежащая в основе этой теории идея в одинаковой мере волнует как ученых СССР, так и представителей марксистской эстетики во всех других странах. К ней, как легко заметить, подходил в приводившемся выше рассуждении о реализме Иштван Сабо, хотя и формулировал свою мысль далеко не безупречно. Ее поддерживают Тодор Павлов и Бела Кёпеци. Ее ставит Гейлорд К. Лерой, когда утверждает, что социалистический реализм более широкое понятие в сравнении с классицизмом, романтизмом и критическим реализмом[2].

Советские ученые, не без острейших споров между собой, при решении этой проблемы обращают внимание на тот бесспорный факт, что социалистический реализм не только уходит своими корнями в основные литературные пласты, но вбирает в себя все лучшее из художественных достижений прошлого и современности. Ассимилирует он и некоторые художественные средства, выработанные нереалистическими течениями, но по очень существенной оговорке польского ученого Г. Маркевича, именно „как метод, открытый всем новым экспериментам постольку, поскольку они формируют социалистическую концепцию действительности"[3]. „В новом искусстве, — пишет Д. Марков, — осуществляется знаменательный процесс синтеза всего прогрессивного в художественном развитии человечества. Речь идет и о наследовании демократических традиций, и о непосредственном участии представителей других направлений в формировании нового. Синтез этот отнюдь не есть механическое соединение различных элементов — он происходил и происходит на почве социалистической идейности, определяющей качественные отличия нового образования. Путь в социалистические литературы писателей из других направлений — нередко сложный, иногда длительный и противоречивый — демонстрирует принципиально важную структурную особенность нового творческого метода. Движение художников к новому искусству от реакционно-

[1] А. Егоров. Глубже разрабатывать теорию социалистического реализма. — Советская культура, 11. V. 1973.

[2] G. C. Leroy. Second Culture. — American Dialog, 1971, vol. 6, No 1.

[3] H. Markiewiez. Glowne problemy wiedzy o literaturze. Krakow, 1970. p. 263.

модернистских течений совершается путем разрыва с этими течениями. Другое дело, что диалектический переход от старого к новому включает, удерживает некоторые элементы поэтики, преобразовывая их функцию. Что же касается представителей течений и методов, основанных на принципах художественной правдивости (прогрессивный романтизм, критический реализм), то они идут к сближению с новым искусством, не отрицая, а как бы раздвигая рамки, расширяя и обогащая логику собственного творчества до степени перерастания в новое идейно-эстетическое качество. Притом эти методы трансформируются — они утрачивают функцию самостоятельных методов, так как входят в орбиту иного мировосприятия, и в то же время сохраняют отдельные, иногда весьма существенные, „родовые" черты в области форм художественного обобщения, обладающие относительной эстетической автономностью."[1]

В принципе такая постановка не вызывает споров между советскими учеными. Дискуссии начинаются тогда, когда речь заходит о том, на каких витках диалектического развития это происходит, что вбирает в себя социалистический реализм из так называемых „других направлений" и где те границы, что гарантируют социалистический реализм от „узости, вульгаризаторской нормативности" и в то же время не допускают „нивелирования, размывания" его основ? Тут, как говорится, работы непочатый край. Она требует прежде всего тщательного исследования и обобщения конкретных достижений социалистической литературы всего мира и творческого развития таких ее принципов, как народность, классовость, партийность. Об этом, кстати сказать, справедливо говорил Дердь Боднар: „. . .Из дискуссий 60-х годов мы унаследовали более широкий по своим границам идеал реализма, и теперь мы должны наполнить его содержанием. Литература и искусство старались выполнить эту задачу, но несомненно, что ни критика, ни теория не смогли обнадеживающим образом обобщить накопившиеся за прошедшие десятилетия достижения литературы и искусства. То есть не смогли параллельно осуществить необходимое теоретическое обобщение. Именно с этой точки зрения весьма важна мысль: если мы будем до таких пределов расширять понятие, что в конце концов из него выпадут некоторые важные вопросы, то есть социалистическая литература не будет иметь никакого конечного критерия, то само понятие станет пустым. И тут, по моему мнению, первостепенное значение имеет принцип партийности. Поэтому нам следовало бы снова вернуться к вопросу о партийности в интересах того, чтобы придать новому, более широкому по своему смыслу понятию реализма, понятию социалистической литературы бóльшую содержательность и определенность."[2] Думается, что это правильный путь к решению проблемы.

Острейшие споры вызывает в этом же плане вопрос о связях метода социалистического реализма с определенными формами художественного отражения жизни. По мнению Д. Маркова, сама постановка его неправомерна. На этом основании он, например, обвинял пишущего эти строки в узости понимания социалистического реализма и даже заподозрил, вслед за Б. Сучковым, в стремлении расщепить „его (социалистический реализм) на множество методов"[3]. Между тем, сказать, что социалистический реализм не за-

[1] Д. Марков. О формах художественного обобщения в социалистическом реализме. — Вопросы литературы, 1972, № 1, с. 75—76.

[2] Látóhatár, I, 1973.

[3] Вопросы литературы, 1973, № 4. с. 48.

мыкается в границах одной какой-либо поэтики, еще не означает решить вопрос по существу. На это обращает особое внимание польский литератор В. Мацонг. „Поддерживая ясно обозначившееся в ходе дискуссии стремление очистить понятие социалистического реализма от схем и упрощений, — говорится в отчете о беседе за „круглым столом" в Берлине, — В. Мацонг вместе с тем выразил опасение, что при таком подходе социалистический реализм может утратить свое эстетическое своеобразие. Не следует забывать, сказал он, что этот метод представляет собой художественную систему, обладающую законченностью и основывающуюся на устойчивых, проверенных практикой принципах отображения действительности.

В социалистическом реализме нельзя видеть только идейную программу художника. Как бы широко ни трактовать творческие установки метода, он представляет собой также и определенную поэтику, которая в некоторых литературах, например в польской, находится в сложных соотношениях с поэтикой критического реализма, романтизма и других методов. Поэтому нужно больше внимания уделять таким проблемам, как жанры, формы, стили литературы социалистического реализма, добиваясь в ходе анализа точного соотношения критерия идеологического и критерия эстетического.

Тут мы вплотную подходим к другому аспекту интересующей нас проблемы.

*

В результате международной дискуссии отчетливее выявились специфические особенности становления социалистического реализма в литературах стран, вступивших на новый путь исторического развития позднее России. Здесь тоже нет места калькированию. Во всяком случае процесс становления нового метода в немецкой литературе с формирующимся в ней к началу XX века могучим реалистическим стержнем протекал не так, как в польской, в которой всегда была сильна романтическая струя. В Чехословакии развитие социалистического реализма осложнялось авангардистскими влияниями. Пути социалистической литературы в Болгарии во многом напоминают то, что наблюдалось в России.

Это отнюдь не означает, будто в последнем случае все было просто. Попытки некоторых ученых упростить процесс становления социалистических литератур в России и Болгарии побудили академика Тодора Павлова выступить в 1972 году со статьями „Социалистический реализм не догма, а творческий метод" („Работническо дело", 29. III. 1972 г.) и „Продолжим разговор о реализме и романтизме" („Литературен фронт", 13. IV. 1972 г.). Здесь будет уместно остановиться на этих статьях еще и потому, что они касаются не одной только болгарской литературы, а также потому, что автор их затрагивает все еще вызывающий острые споры вопрос о романтизме.

Определив сущность художественного метода в свете ленинской теории отражения, показав, что реализм в искусстве не имеет ничего общего с механическим копированием действительности, а предполагает активный творческий отбор и художественное сгущение характерных общезначимых впечатлений бытия в конкретно-чувственной форме, академик Тодор Павлов утверждает далее, что социалистический реализм, пути его становления значительно сложнее, чем порой кажется. Об этом, по его мнению, свидетельствуют и все острее дискутируемые в среде марксистских эстетиков, историков и критиков проблемы отношения социалистического реализма к момен-

там деформации в искусстве, символам, параболам, к экспрессионизму, импрессионизму, неореализму и, особенно, к романтике и романтизму.

Подробно останавливаясь на данных проблемах, Т. Павлов подчеркивает, что „социалистический реализм не только иногда включает, но при определенных исторических и индивидуальных условиях должен содержать (включать) моменты, или элементы, или стороны романтики, но его нельзя сводить к романтизму; он может содержать символы художественно-познавательного значения, но его нельзя сводить к символизму и т. п. „Двенадцать" Александра Блока, „Сентябрь" Гео Милева, „Свадьба" Венко Марковского и многие другие художественные произведения — наилучшее доказательство, что вопрос этот поистине довольно сложен и очень важен. . ."[1]

К решению его академик Тодор Павлов предлагает идти строго исторически, дифференцированно и конкретно. В частности, обращаясь к творчеству ряда советских писателей, он указывает на наличие в нашей литературе на определенном этапе ее развития того, что ученый определяет как социалистический романтизм. По мнению Тодора Павлова, творчеством романтиков советская литература по праву может гордиться. „И все-таки, — продолжает он, — между этим творчеством и социалистическим реализмом имеется существенное различие, которое марксистско-лининская эстетика — теория, история, критика литературы — не может не учитывать и не оценивать дело по достоинству."[2]

Далее Тодор Павлов формулирует следующее положение исключительной принципиальной важности: „С общественно-исторической и диалектико-логической точек зрения необходимо напрашивается вопрос: можно ли и нужно ли ставить знак равенства между понятиями „социалистическая литература" (например, в СССР и у нас) и „социалистический реализм"? Из сказанного выше и исходя из всего опыта развития советской, болгарской и других социалистических литератур, очевидно, что такое равенство нельзя и не требуется устанавливать."[3]

Считая, что намеченная им платформа позволяет правильно решить и мучающие болгарских ученых вопросы (вроде того, можно ли отнести к социалистическому реализму „Сентябрь" Гео Милева или это произведение экспрессионистское?), академик Тодор Павлов вновь повторяет, что формирование соцалистического искусства — процесс сложный, что в нем рядом с яркими, полнокровными произведениями социалистического реализма есть также произведения переходные, близкие к социалистическому реализму, но не тождественные ему: они относятся к социалистическому искусству, хотя по своей внутренней природе и характеру не могут быть квалифицированы как произведения социалистического реализма. Это не исключает, а наоборот, подтверждает то положение, говорит ученый, что социалистический реализм является „главным, основным, самым существенным и, так сказать, решающим направлением и методом многогранного социалистического искусства. . ."[4]

Знаменательно, что в России, Болгарии, Венгрии и в других странах нового мира зарождение социалистических литератур, более того, литератур социалистического реализма предшествует победе социалистических революций. Становление же социалистического реализма как доминирующего ме-

[1] Работническо дело, 29. III. 1972.
[2] Там же.
[3] Там же.
[4] Там же.

тода творчества происходит по-разному и, я бы сказал, в ряде литератур труднее, чем то наблюдалось у нас. Процесс этот не только не прост, но и, как показывает опыт некоторых литератур, иногда довольно длителен. Во всяком случае, теоретики из Польши, Чехословакии, Венгрии, Румынии резонно утверждают, что их литературы и по сию пору переживают *переходный период*, когда наряду с социалистическим реализмом все еще пульсируют и другие направления. Более того, подчеркивают те же теоретики, недооценка этого факта, попытка перепрыгнуть через определенный этап в развитии литературы, сделанная в свое время в их условиях, нанесла ущерб прежде всего самому социалистическому реализму.

Особую позицию в решении интересующей нас проблемы применительно к своим литературам занимают многие югославские ученые. Профессор Александр Флакер как-то заявил, что в Югославии социалистического реализма не было и пока нет. М. Филлипович стремился противопоставить теорию социалистического реализма взглядам Ленина на искусство и литературу. Он же уверял, будто социалистический реализм предполагает имитацию действительности, предопределяет способы передачи содержания ее, и обобщал: „Правда искусства не заключена в положениях, которые имеет в виду теория социалистического реализма."[1] Поклонявшийся в свое время социалистическому реализму Света Лукич тоже пытался развенчать основы социалистического реализма. В нескольких номерах журнала „Дело" за 1970—1971 годы напечатан его „Взгляд на теорию и практику социалистического реализма". Утверждается, что социалистический реализм был призван сменить у нас якобы осужденную на смерть литературу Октября, что с самого начала теория этого направления носила дилетантский характер и что чаще говорилось о том, чем социалистический реализм не является, чем о том, чем он является[2].

По утверждению С. Лукича, в настоящее время в истолковании социалистического реализма в СССР существуют две борющиеся линии, одна из которых тяготеет к догматическому пониманию, идущему от Жданова, другая — к „реализму без берегов" Гароди. Впрочем, здесь С. Лукич чуть ли не вычертил схему:

„Существующие крайности могут быть наглядно представлены так:

Догматический социалистический реализм — реализм без берегов
Жданов — Гароди
Распределение новых исследовательских и критических сил:
Овчаренко, Сучков — Дементьев, Лакшин
Щербина, Метченко — Кедрина, Брагинский
И конфронтация журналов:
„Октябрь" — „Новый мир"
В плане критериев, старой схеме:
все, что социалистический реализм, — хорошо,
противопоставляется новая схема:
все, что хорошо, — социалистический реализм"[3].

Построив эту антинаучную схему, далекую от действительного положения в нашей теории и критике, С. Лукич заявляет, что не приемлет ни одной из указанных линий, тем более, что социалистический реализм „вообще не

[1] Живот, 1970, № 5, с. 11.
[2] Delo, VIII—IX. 1970, с. 968; X. 1970. с. 1136.
[3] Там же, X. 1970, с. 1138—1139.

доминирует в литературах социалистических стран", уступив якобы место „социалистическому эстетизму". Формулируя собственный позитивный взгляд, он так же, как М. Филлипович, берет себе в авторитеты. . . Троцкого, его утверждение, что до свершения мировой революции идея создания новой культуры нереальна, пролетарского искусства нет и не должно быть[1].

Ликвидаторская позиция С. Лукича, несомненно, крайность. Сделать такую оговорку тем более необходимо, что в самой Югославии существует и не один год энергично защищается другое мнение. Югославские писатели М. Крлежа, Р. Зогович и другие считают, что у социалистического реализма в Югославии — глубокие корни и несомненные достижения. Социалистический реализм видится им как плодотворная перспектива и главная линия развития всех югославских литератур. Однако они не отрицают, что социалистический реализм пока не завоевал гегемонии в югославских литературах и что эти литературы находятся на переходном этапе своего развития.

Так мы снова упираемся в проблему переходных форм и этапов. Это заставляет внимательнее присмотреться к тому, как она решается нашими коллегами.

Ученые Чехословакии, повторяю, извлекая уроки из исторического опыта своей страны, защищают, как мы видели, мысль об опасности искусственно форсировать процесс художественного развития в переходный период (что отнюдь не означает, будто не следует или невозможно предвидеть его пути и направлять развитие). Нас, говорят В. Достал, Я. Козак, многому должны научить ошибки теоретиков и литературных критиков, которые сразу же после победы социалистической революции в Чехословакии, Венгрии, Югославии, Польше, желая как можно быстрее добиться господства социалистического реализма, пытались перепрыгнуть через объективные и субъективные обстоятельства и невольно заставляли художников относиться к этому методу с величайшей настороженностью.

Аналогичную идею развивают венгерские теоретики и литературные критики, отвергая любые формы волюнтаризма и догматизма. „Всякий доктринерски-волюнтаристский подход, — писал Пал Панди в статье „Искусство и социализм", опубликованной в 1971 году на страницах газеты „Непсабадшаг",— игнорирует подлинные процессы возникновения социалистического искусства, условия его формирования, сложный, часто противоречивый ход его становления." Показывая на конкретных примерах существование в венгерской литературе последней четверти века и „художественно зрелых, непреходящих, социалистических произведений", и произведений „не целиком социалистических," и произведений эклектических, и, наконец, произведений не социалистических (хотя и не антисоциалистических), Пал Панди объясняет это так: „Мы живем в эпоху перехода от капитализма к социализму, и это переходное состояние отражается в умах и в искусстве эпохи — как объект и как определяющий фактор. Переходное состояние, разумеется, не означает, что все обязаны „поддерживать свое сознание" в переходном состоянии"[2].

Автор цитируемой статьи без колебаний причисляет к социалистической литературе стихи Аттилы Йожефа, многие произведения Лайоша Надя, роман „Внуки Олтянов" Иштвана Надя, „Карпатскую рапсодию" Бела Иллеша, „Волшебника" Йожефа Лендьела. . . К социалистической литературе относит он „Испытание", „Историю семьи Балог", „Яблоневый сад" Петера Ве-

[1] Delo, X. 1970, c. 1157.
[2] Nepszabadság, 21. III. 1971.

реша,"„Неоконченную фразу" и „Ответ" Тибора Дьери (другие произведения Тибора Дьери вызывают у него критическое отношение).

Классическими образцами венгерской поэзии переходного периода Пал Панди считает произведения Дюлы Ийеша, в которых „отразились не только оговорки, соблюдение дистанции, сдерживаемые страсти и эмоции по отношению к истории минувшего двадцатилетия, но и художественно, мастерски реализованные симпатии к социализму"[1].

Общая постановка проблемы представляется симптоматичной, так же, как принципиальный вывод о необходимости очень осторожного, очень гибкого подхода к анализу социалистических тенденций в литературах переходного периода. „. . .Если исследовать черты социалистического реализма, проявившиеся в ткани произведений, — заключает Пал Панди, — то станет очевидным, что социалистическое искусство не возникает из духовной жизни внезапно, как Афина Паллада из головы Зевса, а формируется в процессе более продолжительного развития. Одних жизненный опыт, мировоззрение и художественные склонности сравнительно быстро приводят к современному социалистическому искусству, у других этот процесс происходит медленно, с противоречиями, отклонениями (или вообще не происходит, если писатель застывает на стадии мелкобуржуазного миросозерцания, опираясь на буржуазные идеологические учения, имеющие хождение в нашу эпоху и в нашем мире). На основании всего этого, мы вправе сделать вывод о том, что в том или ином произведении характерные черты социалистического искусства проявляются не обязательно монолитно, преодолевая одним махом все и вся, а нередко лишь частично, в качестве отдельных моментов художественных конфликтов, во внутреннем столкновении с прочими особенностями произведения. „Не обязательно", „зачастую" — эти слова указывают на то, что мы говорим здесь о едином типе творчества, а не на то, что может существовать только такое „разнородное" творчество. История мировой литературы, в том числе и венгерская, знает немало классических образцов произведений социалистического реализма"[2].

Существенно и другое заключение: „. . .Во всем мире все более распространяется такое понимание социалистического искусства, которое уже не считает это искусство одномодельным. Под этим я имею в виду то, что социалистический реализм предполагает в рамках общей социалистической тенденции (которая не является идеологией, отвлеченной от художественной сферы) в принципе бесконечное число вариантов художественного видения, творческого подхода, стиля. Обращая внимание на социальную среду, посылки и обусловленный ими акцент произведения, мы можем констатировать, что в творчестве художников осуществляется социалистический реализм, причем не одного, а разных видов. . ."[3]

Полагаю, что некоторые положения статьи Пала Панди могут оспариваться не только в терминологическом отношении, но и в отдельных звеньях по существу. Так, лично мне кажется, что автор кое-где несколько поспешно уравнивает проявление социалистических тенденций в искусстве с социалистическим реализмом, а говоря о многомодельности последнего, не уточняет своего взгляда, хотя, вероятно, подразумевает безграничие типов его, жанровое, стилевое многообразие. В целом же статья Пала Панди может счи-

[1] Nepszabadság, 21. III. 1971.
[2] Там же.
[3] Там же.

ЧИТАЛНЯ

таться по-своему типической. Она взята в качестве примера потому, что широко очерчивает круг проблем, которые волнуют сегодня теоретиков и литературных критиков, занятых осмыслением становления социалистической литературы в странах, вступивших на путь нового исторического развития после второй мировой войны, находящейся на ином этапе, нежели советская литература — литература развитого социалистического общества. А что рассмотренная концепция не является результатом научных изысканий только ее автора, свидетельствует факт публикации рассмотренной статьи на страницах газеты „Непсабадшаг", а также и то, что основные ее положения поддерживаются другими венгерскими органами печати, в частности, журналом „Критика", выходящим с февраля 1972 года. Формулируя задачи нового органа, редакция писала в „Обращении к читателю" о своей приверженности реализму — основной определяющей категории марксистской эстетики. Там же социалистический реализм определен как „реализм эпохи строительства социализма, закономерный этап в художественном развитии человечества"[1]. Основные идеи рассмотренной статьи совпадают также с принципиальными положениями выработанного Комиссией по вопросам культурной политики при ЦК ВСРП документа „Некоторые вопросы нашей литературной и художественной критики" (1972). Провозглашая необходимость всемерной поддержки и популяризирования высокохудожественных социалистических ангажированных произведений, документ констатирует наличие в венгерской литературе и не социалистических, но гуманистических, художественно ценных произведений. Вместе с тем подчеркивается, что им не просто предоставляется право на существование, а должно предприниматься все, чтобы помочь авторам таких произведений приблизиться к идеям и целям социализма, встать на эстетическую платформу новой венгерской литературы с ее „основополагающими категориями социалистического реализма, партийности, народности, положительного героя"[2].

В самый разгар большого спора о реализме профессор Гейлорд К. Лерой заявил: „Несмотря на то, что достижения социалистического реализма лежат за пределами нашей страны, все же и мы кое-чего достигли в этой области. Что бы ни говорили о пролетарской литературе 30-х годов, одно безусловно: ее значение гораздо больше, чем это признавали критики 50—60-х годов... Есть ли сегодня шансы на возрождение социалистического реализма в нашей стране? Поскольку у нас продолжается борьба за социализм, у нас есть базис для литературы этого типа. Чем шире и интенсивнее будет борьба, чем больше людей втянется в нее, тем лучшие условия будут создаваться для развития такой литературы"[3].

В принципе эта постановка проблемы не потеряла своей актуальности и сегодня. Примерно так стоит вопрос применительно к литературам всех высокоразвитых капиталистических стран.

Выступая на состоявшейся осенью 1966 года конференции ученых-социалистов, обсуждавших проблему „Реализм в литературе", профессор Норман Рудич говорил: „Идея социалистического реализма содержит серьезную заявку на глубокую истину и имеет важное значение для развития мировой культуры." По мнению американского ученого, социалистический реализм пред-

[1] Цит. по ст. А. Гершкович. Новый журнал венгерских литераторов. — Вопросы литературы, 1972, № 6. с. 109—110.
[2] Kritica, 1972, № 9, 19—23 old.
[3] G. C. Leroy. Marxism and Modern Literature. New-York, 1967, p. 37.

полагает ясность позиции художника, который „воспринимает жизнь на языке борьбы, направленной на замещение капиталистического общества социалистическим, капиталистического человека социалистическим человеком. . .“ Норман Рудич выделяет в искусстве нового мира прежде всего то, что, по понятным причинам, характеризует словами „социальная ответственность“[1]. На этом же постоянно акцентирует внимание Гейлорд К. Лерой: „Социалистический реализм, как и „вторая культура“, является необходимой частью борьбы за создание нового общества“[2].

Как подход к формулированию центрального принципа эстетики социалистического реализма это заслуживает всяческой поддержки. Опыт развития не только современной американской, но и западногерманской, итальянской, английской литератур показывает, что именно здесь находится самый главный барьер, преодоление которого может привести писателя на позиции социалистического реализма.

На страницах социалистической прессы не раз ставился вопрос: почему в сильно прогрессивной западногерманской литературе нет или почти нет произведений, достойно отражающих рост рабочего движения в ФРГ? Исчерпывающий ответ на него дал Курт Бахман в интервью Фридриху Хитцеру, Оскару Нойману и Конраду Шулеру („Кюрбискерн“, 1972, № 1)[3]. Знаменательно, однако, что писатели, честно стремящиеся понять логику истории и отразить ее в своем творчестве, ведут поиски как раз в той сфере, которую Норман Рудич осторожно определил словами „социальная ответственность“ и которую мы называем партийностью. В интервью Курта Бахмана много говорилось о видном западногерманском писателе Мартине Вальзере, заявившем на Нюрнбергском культурном форуме ГКП, что сейчас его „занимает прежде всего один вопрос: что такое партийность?“ Он добавил при этом: „Партийность существует при любой системе; у нас писателей до сих пор вынуждали к негативной партийности — отстраняться, не завербовываться, — вплоть до откровенно бессмысленного утверждения, будто писатель не связан с обществом“[4]. Так изложили существо выступления Мартина Вальзера редакторы журнала „Кюрбискерн“. Они сообщили также, что Мартин Вальзер отвергает ложную постановку этой проблемы и сам идет к решению ее через „труд познания“, хорошо понимая, что „каждый, кто вообще за что-то борется и что-то делает, делает это из соображений партийности“[5]. Сообщив эти сведения, три редактора журнала „Кюрбискерн“ обронили очень важное замечание: „Мы знаем от многих писателей, что они бьются над этой проблемой“[6]. Имеются в виду писатели ФРГ. Но над той же пробле-

---

[1] American Dialog, 1967, No 1, p. 25, 26.

[2] G. C. LeRoy. Second Culture. — American Dialog. 1971, No 1, p. 8—9.

[3] См. „Литература и классовая борьба“ (Беседа с председателем ГКП Куртом Бахманом). — Иностранная литература, 1972, № 12.

[4] Иностранная литература, 1972, № 12, с. 224.

[5] Там же, с. 224—225.

[6] Там же, с. 224. Опубликованное несколько позднее другим журналом („Конкрет“, 1972, 13) новое интервью Мартина Вальзера свидетельствует о том, что его волнует проблема социалистического реализма в целом. Вот отрывок из интервью: „Вопрос: Побывав в Советском Союзе, Вы открыли для себя социалистический реализм. Какие надежды Вы с ним связываете?

Ответ: Я был бы готов приветствовать реализм с социалистической тенденцией, однако не такой реализм, в котором события заранее предопределены. Я — реалист или очень хотел бы им быть, мне кажется, что я связан с этой манерой изображения. Я тогда хотел лишь привлечь внимание к тому, что там происходит: у нас, я думаю, слишком мало информации

мой бьется немало французских, английских, японских писателей. Она встает с все большей неотложностью перед писателями США. Отвечая на мучающий их вопрос, председатель Германской Коммунистической партии Курт Бахман сказал: „Быть партийным — значит стать на сторону тех, кто в нашей стране и повсюду борется за будущее человечества, за социализм, против империализма с его варварством и бесчеловечностью". И еще он сказал: „Мартин Вальзер — я беру его здесь как показательный пример — понял, по-моему, главное в нашем требовании партийности правильно. Действительно, в понятие партийности входит труд познания. Его нельзя заменить резолюцией или указанием. Вопрос звучит так: познает ли пишущий эпоху, в которую мы живем? Мы живем уже не в эпоху перехода от феодализма к капитализму, когда буржуазный гуманизм был мощной движущей силой, партийной антифеодальной силой. Мы живем в эпоху перехода от капитализма к социализму. И тут нужно снова стать на чью-то сторону, но уже на другую сторону — ради будущего общества, ради социалистического гуманизма. Необходим именно такой скачок в сознании"[1]. Просто? Но это одна из тех „простых" истин, которые могут быть постигнуты только в результате колоссального опыта целых классов и вместе с тем личного напряженнейшего опыта самого писателя, и потому они так трудно постигаются даже в наше время. Ведь результат их — „скачок в сознании". Добавим: скачок, который должен затем органически выявиться сквозь художественное видение писателем мира. Таков теоретический аспект занимающей нас проблемы.

Существует, однако, немало и других причин, затрудняющих рост социалистических литератур в цитаделях „свободного мира". Применительно к ФРГ о них подробно говорил в том же интервью Курт Бахман, при обсуждении их остро столкнулись участники дискуссии о путях развития рабочего романа в ФРГ, состоявшейся на страницах газеты „Дойче фольксцайтунг" в апреле 1972 года. Применительно к США этот вопрос не раз затрагивался на страницах „Американ дайолог" и „Политикал эфферс". При всем том, остается бесспорным, что погасить очаги социалистических литератур империализму в его цитаделях не удается. Собственно, даже в самые „критические" моменты идеологической реакции (вроде периода „охоты на ведьм" в США) они не затухали. Напряженно продолжает работать и теоретическая мысль. Больше того, сегодня мы наблюдаем резкое усиление интереса к проблемам социалистического реализма и в Японии, и во Франции, и в ФРГ. Сошлюсь, как на знамение времени, на дискуссию о социалистическом реализме, состоявшуюся осенью 1970 года на страницах органа Союза писателей Франции — „Аксьон поэтик".

Собственно, то была не просто еще одна беседа-дискуссия. То было возвращение к громадной проблеме, снова выдвигающейся на первый план. Ссылаясь на появление новых работ, в которых делаются попытки либо развенчать социалистический реализм, либо защитить его, называя в частности работы Элен Пармлен и Анри Арвона, главный редактор журнала Анри Делюй писал, что проблема социалистического реализма опять приобретает исключительную актуальность, несоизмеримую с тем легкомыслием, с той поспеш-

---

о развитии литературных теорий в социалистических странах. В нашей стране, можно сказать, уже почти не бывает теоретических дискуссий." Возвращаясь к вопросу о социалистическом реализме, М. Вальзер с вызовом сказал, что не удивится, если со временем в его творчестве обнаружатся элементы такого реализма.

[1] Иностранная литература, 1972, № 12, с. 225.

ностью, с какими от нее пытаются отмахнуться некоторые буржуазные теоретики и литературные критики во Франции. Между тем, социалистический реализм — не политическая выдумка Сталина или Жданова, а „исторически обусловленный художественный метод и попытка создания теории искусства в период, когда самим развитием человечества ставится во всей сложности вопрос о связи новой идеологии и литературы, о новых взаимоотношениях политической власти и писателей". Связанный „с решающим и трагическим периодом" в истории революционного движения и социализма, „социалистический реализм имеет свои достижения, свой опыт, успехи и поражения и должен подвергнуться критическому осмыслению, его нельзя игнорировать"[1].

Анри Делюй решительно выступил против демагогических попыток смешивать социалистический реализм с тем, что называют „следствиями культа личности", видеть в нем „случайное явление, возникшее на чисто политической основе в узком смысле этого слова". Отвергнув утилитаристские толкования социалистического реализма, он подчеркнул, что в определенных исторических условиях социалистический реализм — факт художественного развития человечества, что „социалистическим становится не только реализм одного Горького". По мнению Анри Делюя, „социалистический реализм пытается разрешить вопросы, которые стоят перед всей литературой: является ли реализм единственным и лучшим методом литературы, методом, отвечающим социальным нуждам? Связана ли революция, хотя бы отчасти, с реализмом в литературе, или это не более, чем иллюзия? И в чем заключается революционный характер литературы?"[2]

Главный редактор „Аксьон поэтик" призвал продолжить на страницах журнала обсуждение проблемы социалистического реализма. Тут же были приведены высказывания советских писателей, эстетиков, критиков, запечатлевшие процесс поисков нового творческого метода. Затем слово получили современные французские писатели и критики. Характерно, что большинство из тех, перед кем был поставлен вопрос о том, в какой мере социалистический реализм связан с историей развития литературы, предостерегало как от нигилистического отношения к проблеме, так и от упрощенного решения ее (исключение составил Пьер Дэкс, по всем вопросам занявший негативную позицию).

В анкете „Аксьон поэтик" приняли участие Жан Перюс, Андре Жиссельбре, Роже Бордье и другие, и если я здесь привожу высказывания только Анри Делюя, то лишь потому, что в них заключены многие идеи, отстаиваемые и другими участниками беседы. Так, Андре Жиссельбре категорически отверг модную попытку истолковать социалистический реализм как „установку сверх"[3]. Он подверг также критике обывательские, в существе своем провокационные утверждения, будто бы „ни один крупный писатель-коммунист или хотя бы симпатизирующий социализму не считал себя социалистическим реалистом, а многие из них прямо заявляли, что им непонятно, что такое реализм". „Мы обязаны, — утверждал он, — отличать теорию и критику от собственно художественных произведений, ибо такие писатели, безусловно, являются социалистическими реалистами, во многом обогатившими практику этого художественного течения, составляющего большую часть ангажированного искусства 20 века, века перехода к социализму . . .

[1] Action poétique, No 44, Sept. 1970, p. 21.
[2] Там же.
[3] Там же, с. 45.

Многие теоретики сделали из этого вывод, что необходимо расширить понятие: сначала они убирали слово „социалистический", потом у слова „реализм" убирали „все берега". И тогда реализмом становится все, что имеет хотя бы какую-нибудь ценность. Это неприемлемо. Как говорил Спиноза: „всякое определение есть ограничение"[1].

Андре Жиссельбре особо подчеркнул, что социалистический реализм обладает несомненными завоеваниями во Франции, не трансплантирован, а „имеет свои национальные истоки"[2].

В ответ на вопрос, чем вызван тот факт, что проблема социалистического реализма с мая 1968 года приобрела во Франции снова актуальность и даже проявляется склонность к жесткому ее решению, Андре Жиссельбре сказал: „По словам Ленина, любое сектантство, любое левачество — расплата за грехи оппортунизма. У нас оппортунизм столь ярко проявился в известных теориях („реализм без берегов"), что многие почувствовали законное желание противопоставить ему такую теорию, которая превыше всего ставит идеологию"[3].

Приведенные цитаты, естественно, не дают полного представления о сложности, очевидных противоречиях, спорных положениях, которыми изобиловала дискуссия на страницах „Аксьон поэтик". Тем более, что в иных вопросах и главный редактор журнала и многие участники стоят на позициях, очень далеких от наших. Но сейчас речь идет об отношении к социалистическому реализму.

Наш старый друг профессор Жан Перюс заявил, что социалистический реализм вызван к жизни определенными историческими условиями и запросами советской литературы. „Если подводить итог развитию советской литературы, — сказал он, — то можно сказать, что нет другой литературы в мире, которая смогла бы поднять столько проблем, так возвыситься над своим материалом, которая смогла бы изобразить мир во всей его полноте и понять настоящее в свете будущего. Литература социалистического реализма внесла в развитие мировой литературы ни с чем не сравнимый вклад"[4].

Очень хорошо сказано! Но, к сожалению, Жан Перюс рассматривает далее социалистический реализм как явление строго ограниченное во времени и, кажется, только как явление „чисто русское"[5]. На мой вопрос, точно ли напечатан его ответ, профессор Ж. Перюс в беседе, состоявшейся в Институте мировой литературы в декабре 1971 года, повторил, что социалистический реализм строго исторически обусловлен: он был порожден специфическими условиями существования первого в мире социалистического государства и ныне исчерпал себя.

„Теперь, — развивал свою мысль французский профессор, — в вашей стране другая атмосфера, совершенно отличная от атмосферы тридцатых годов, ваше общество окрепло, интересы его расширились и углубились. Строй необычайно упрочился. В этих условиях установки социалистического реализма уже потеряли прежнюю силу. Конечно, опыт социалистического реализма и для вас, и для нас имеет непреходящее значение. Но его не следует фетишизировать. Надо идти дальше: особенности современной обста-

[1] Action poétique, No 44, Sept. 1970, с. 48.
[2] Там же, с. 51.
[3] Там же, с. 52—53.
[4] Там же, с. 44.
[5] Там же, с. 45.

новки требуют от советской литературы, чтобы она рассматривала новые проблемы и — по-новому. Что же касается стран, в которых социализм пока не завоеван, то в них литература несомненно будет опираться на достижения и опыт социалистического реализма. Но это не значит, что вся социалистическая литература должна руководствоваться принципами социалистического реализма, как то было в России в тридцатых годах. Эти литературы не могут и не должны отказываться от опыта социалистического реализма. Но формы, в которых проявляется влияние эстетики социалистического реализма, должны обуславливаться традициями и структурой каждой национальной литературы. Место социалистического реализма в этих литературах зависит от положения социализма в настоящем и будущем. Лично я не понимаю, как в социалистическом обществе писатель, исповедующий идеалы социализма, может писать, не поместив в центр своих размышлений социализм и людей, которые его строят."

Не будем ловить профессора на противоречиях, упрекать в непоследовательности, даже в прямой ошибке, выражающейся в попытке объявить социалистический реализм чисто русским явлением. Тем более, что профессор тут же как будто и отказывается от такого взгляда.

Позиция Жана Перюса в известной мере отражает тот специфический подход к проблеме социалистического реализма, который на современном историческом этапе характерен для теоретиков, исследующих социалистические тенденции в литературах Англии, Франции, Японии, США. Социалистическое направление в этих литературах то ослабляется, то усиливается. Сложнейшие пути, которыми движется история в наше время, нередко сбивают с толку очень крупных писателей, и те, после создания революционных произведений, вдруг заходят в тупик, а то и теряют свою революционность. Хорошо, что ныне мы начинаем это учитывать. . .

Е. Ф. Трущенко пишет, что „практика литературного развития в зарубежных странах не всегда позволяет канонически и раз навсегда зачислять в социалистические реалисты каждого писателя, которому удается прийти в лучших произведениях (иногда в одном произведении) к социалистическому реализму. Известны случаи, когда видный художник, достигнув этих позиций, затем отходит от них по разным причинам (назовем, к примеру, автора известного романа „Пьеретта Амабль" Роже Вайяна). Подобные обстоятельства не дают оснований уходить от оценки реального художественного явления по его существу. Отчуждая по косвенным мотивам определенные художественные достижения социалистического реализма в творчестве писателей, путь которых в целом был сложен и противоречив, от общего процесса становления, развития и обогащения этого эстетического направления, мы лишь будем искусственно и неоправданно обеднять его общие достижения в мировой литературе"[1].

Социалистическое течение в литературах капиталистических стран развивается не только в соревновании с другими течениями, но и в конфронтации, противоречиях, борьбе. Социалистические идеи определяют характер творчества художников, сознательно стоящих на позициях революционного пролетариата, скажем, Пабло Неруды. Но они оказывают сильнейшее влияние и на таких писателей, которые не принимают нашего учения полностью, а в

[1] Е. Трущенко. Социалистический реализм во французской литературе. М., 1972. с. 108.

то же время сознают обреченность частнособственнического общества. Существуют среди писателей капиталистического мира и „социалисты чувства". Есть в капиталистических странах немало мастеров искусств, которые сознательно принимают наше учение, однако стремятся выразить его идеи и идеалы, растущую новую правду жизни в формах не одного реализма, но и романтизма, даже абстракционизма и т. п. Этим и объясняется тот факт, что теоретики из названных стран применительно к социалистическому течению в их литературах пока не высказываются за единство художественного метода.

В заключение еще раз оговорюсь, что констатирую лишь главные тенденции в развитии общей теории социалистического искусства, социалистического реализма на современном этапе, не касаясь многочисленных расхождений в частностях. Не высказываюсь также по существу многих положений, на мой взгляд, заслуживающих самого внимательного рассмотрения в дальнейшем ходе дискуссии.

На мой взгляд, общая теоретическая панорама, вырисовывающаяся благодаря многолетним спорам о социалистическом реализме, тем красноречивее, что она порождена дискуссией, в которой принимали и принимают участие не только теоретики социалистического искусства из всех стран, но и наши идейные противники из лагеря буржуазной эстетики, литературоведения и литературной критики. Она укрепляет нас в убеждении, хорошо выраженном Л. Стояновым: „Социалистический реализм — это не какое-то временное явление, а генеральная линия нашего художественного развития. Он шагает в ногу со временем, он развивается и обогащается, не поступаясь своей героикой, своей утверждающей коммунистические идеалы сущностью и не замыкаясь в рамках какой-то одной стилевой тенденции"[1]. Она убедительно показывает, далее, что дискуссия не разрушила основ нашей теории, а, напротив, помогла их укрепить, выдвинув много интересных гипотез, способствующих движению марксистской теоретической мысли вперед в области эстетики. И она доказывает, что ученые социалистического мира располагают всем необходимым, чтобы дать новаторское осмысление дальнейших путей художественного развития человечества.

[1] Вопросы литературы, 1973, № 4, с. 55.

ЕМИЛ ГЕОРГИЕВ

СЪВРЕМЕННОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ И ОБЩИЯТ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС

Литературознанието обхваща три „пространствени“ литературни кръга: на националната литература, на зоналната и родствените литератури и на световната литература.

Националната литература е литература с ясно изразена своя физиономия, със свои традиции, със свой развоен процес, със свои проблеми. Най-често литературознанието остава в нейните граници, разглежда литературното развитие и литературните явления в национални рамки.

Литературознанието, което се занимава с националната литература, има като най-важна своя задача да изучава и да следи развитието на тая литература. Критическата дейност изяснява и направлява нейното развитие. Литературната история обхваща цялото ѝ развитие, очертава етапите, през които то преминава, показва нейните постижения, установява традициите ѝ и новаторските ѝ сътворения. Това литературознание има задача да решава и проблеми на литературната теория, проблеми на строежа на литературното произведение, на литературните форми, на жанровете и т. под. — всичко в национални рамки.

Литературознанието, което остава в националните рамки, в много отношения е недостатъчно, лишено е от възможността да определи мащаби и координати, да улови изучавания случай като типологичен феномен, да проследи пълно течението, което в светлината на широкообхватното изследване се оказва само част от един голям процес. То често не е в състояние да реши проблемите на националната литература, защото нейното развитие не е заключено в националната традиция. Литературното развитие е плод на едно интегриране на националната традиция със зоналната, с традицията на родствените литератури, ако има такива, и със световната литературна традиция. Как ли би изглеждал поет като Христо Ботев например, ако беше останал само в тясно ограничената национална традиция? Тая традиция в негово време се представяше от т. нар. „даскалска поезия“ и ако Ботев пишеше в нейния дух, „даскалската поезия“ би спечелила още един представител за сметка на издигането на българската литература на световно равнище. Очевидно решението на проблемите на националната литература неминуемо трябва да излезе от националните рамки и да навлезе и в другите посочени „пространствени кръгове“ — на зоналната и родствените литератури и на световната литература.

Отбелязахме, че националната литература е литература с ясно изявена своя физиономия, със свои традиции, със свой развоен процес. Когато обаче се говори за световна литература или за зонална и родствени литератури, за какво собствено става дума? Несъмнено става дума за известна литературна общност, респективно за един литературен процес в световен мащаб, съответно в зонален мащаб или в родствен литературен цикъл. Но съществува ли литературна общност или, все едно, литературен процес в световен мащаб, съответно в „зонален" мащаб или в родствен цикъл? Какво представя т. нар. световна литература и обхваща ли тя действително един общ за литературите на отделните народи развоен процес? Какво представя зоналната литература, какво представят родствените литератури и обхващат ли те действително един общ за известна част от света, в която живеят повече народи, развоен процес? Съществува ли връзка между литературите на народи, които са отделени един от друг чрез своя език, своята история, своята култура?

Някои смятат, че световната литература е една хипотеза. Още Волтер обаче е забелязал, че литературното развитие представя световен процес. Гьоте говори категорично за световна литература: „Националната литература не иска сега много да каже, дошла е епохата на световната литература." („Nationale Literatur will jetzt nicht viel sagen, die Epoche der Weltliteratur ist an der Zeit.")

Общият литературен процес не представя хипотеза, а е една реалност, доколкото историческата необходимост създава общи закономерности на развитието. Както е известно, за общественото развитие, разкрито в неговата същност от марксизма-ленинизма, не е характерна произволна пъстрота, а монолитност, възникваща от действието на общи закономерности. Монолитният характер на развитието определя наличието на подобни процеси и явления в историческия живот, включително и в литературната история, чието разкриване води до познание от по-висш разред в сравнение с познанието, което ни принася литературознанието, ограничаващо се в кръга на близките до нас явления.

В общия литературен процес се включват със значителна роля и взаимодействията. Известно е, че значителните постижения на човечеството в областта на културата не са резултат от изолирани творчески процеси сред отделните народи. Народите и тогава, когато са издигали стени като китайската, са общували помежду си: те използуват и асимилират ценности, създадени от други народи, развиват по-нататък свое и заето и сами предлагат завоеванията си в областта на културата на други народи. Така с общи усилия се е градила и се гради общочовешката култура.

Литературата си народите творят по същия начин: от една страна, върху нея слага отпечатък племенният, народностният или националният гений; от друга страна обаче, се използуват и се развиват литературното наследство на човечеството и множество прояви на разноезичната съвременност; творейки по тоя начин литературата си, един народ прави своя влог в световната литература, като предлага произведения и на чужди читатели и влияе и върху чужди автори.[1]

Изучаването на общия литературен процес все още не е получило място в съответна литературоведска дисциплина. Според мене то би трябвало да

[1] Срв. Ем. Георгиев. Общо и сравнително славянско литературознание. С., 1965. с. 5 и сл.

бъде предмет на една дисциплина, която би следвало да носи названието *общо и сравнително литературознание*.

Езиковедите добре знаят стойността на общото и сравнително езикознание и за тях това е основна научна дисциплина. В литературната наука се говори обикновено само за сравнително литературознание. Тоя термин обаче не обхваща всичко, което изследваме под неговото означение. Общото и сравнително изучаване на литературата ни дава възможност за по-широко и по-задълбочено изучаване на литературните явления и процеси. То изучава процесите и явленията на националните литератури в тяхната съвкупност, обхваща литературното развитие като общ процес, установява типологичния релеф на литературното творчество, въвлича в изследователската работа отражението на отношенията между народите в литературата и т. под.

Ползувам се от случая да дам моята последна дефиниция на общото и сравнително литературознание. Тя гласи:

Общото и сравнително литературознание се занимава с процесите и явленията на литературата в тяхната целокупност и във взаимоотношенията им; с типовете творчество, автори и произведения; с международните литературни връзки в миналото и настоящето; с отражението на отношенията между народите в литературата.

Изучаването на общия литературен процес е важна задача на съвременното литературознание. То води до дълбоко опознаване както на литературното развитие, така и на общото развитие на човечеството. Литературният процес е съставна част на общия процес и подпомага проникването в него, доколкото литературата най-пълно отразява живота и не остава в сферата на историческите схеми, а извежда пред погледа на съвременника образите и жизнените форми на по-далечното и по-близко минало и на съвременността.

Изучаването на една литература във връзка с другите литератури ще ни даде по-пълно познание за нея, за закономерностите, на които са подчинени нейните процеси, за особеностите ѝ, които ще открояят релефа си, когато се съпоставят с особеностите на другите литератури, за взаимодействията ѝ с другите литератури и ведно с това — за характера и измеренията на творческите изяви на съответния народ, за дълбочината и посоките на неговите идейно-художествени концепции и реализации, за взаимодействията на неговото развитие с международното и общочовешко развитие.

Съвременното литературознание в Съветския съюз изявява най-голям интерес към общия литературен процес и към проблемите на общото и сравнително литературознание. За това свидетелствуват многобройните курсове, които се четат във висшите учебни заведения по „задграничната литература", за това свидетелствува съществуването на Института за световна литература, за това свидетелствуват множеството публикации по проблемите на чуждите литератури, както и работата върху един многотомен курс по световна литература, която вече е започнала.

Разглеждането на националните литератури в контекста на световната литература се смята днес в Съветския съюз за първостепенна задача. Ето какво говори И. Г. Неупокоева в доклада-статия „Национальные литературы в системе всемирной литературы": „Една от най-сложните методологически и практически проблеми на създаването на „История на всемирната литература" е разглеждането на националните литератури в системата на всемирната литература. Не ще бъде преувеличение да се каже, че тая проблема е онзи пробен камък, върху който се изпитва не само методологията, но и фак-

тическата научна основателност на труда по история на всемирната литература, не само теоретическата му зрелост, но и обществената насоченост. В решението на тая проблема като във фокус се събират различните аспекти на съвременната социологическа, философско-историческа и естетическа мисъл."[1]

Напоследък в Съветския съюз бе организирана научна конференция „Съветската литература и световният литературен процес", която най-добре свидетелствува за интереса към световния литературен процес и за отношението на най-голямата съвременна литература — съветската — към него. Задачата на конференцията, както я е обявил във встъпителните си думи Б. Сучков, е била да разгледа съветската литература като част от световното художествено развитие, като самостоятелен и най-важен етап в художественото мислене на човечеството. За изпълнението на тая задача Я. Елсберг е изтъкнал необходимостта да се определят конкретните исторически критерии на сравнителното изучаване на литературите, да се намерят тенденциите, обхващащи някои общи художествени процеси, които протичат сега в съветската и в другите литератури, при цялото своеобразие на всяка от тези литератури и на пътищата на тяхното развитие.[2]

По-иначе стоят работите в империалистическия свят.

На първо място бие на очи едно положение. Изследователите тук обикновено смятат, че само известни литератури — главно западноевропейски — създават световния литературен процес, че само известни литератури — главно западноевропейски — налагат своите постижения на цялото човешко общество, респективно на някои негови части. Така в познатата „Литературна история на Европа и Америка от Ренесанса до наши дни" от П. В. Тигем[3] всичко — автори, произведения и течения — се свежда до западноевропейски литературни етикети и определения. Авторите от другите страни се поставят в зависимост от западноевропейски автори и школовка в западноевропейски литератури, произведенията се характеризират, като се сравняват с подобни произведения от западноевропейските литератури, теченията на западноевропейските литератури преливат широко в другите страни.[4] В редица други подобни литературни истории литературите на по-малките народи и на руската литература силно са редуцирани. Например от популярната в ГФР „История на световната литература" от Ервин Лаатс (в две части)[5] българската литература съвършено отсъствува. Може да се каже, че тя отсъствува съвършено и от тритомната „Илюстрирана история на световната литература" от Е. фон Тунк,[6] защото не може да се смята, че живелият през IX—X в. български цар Симеон е в състояние да я представя. И т. н. Концепцията за общ литературен процес, който създават изключително или главно западноевропейските литератури, трябва да отстъпи пред една действително научна концепция, която включва в общия литературен процес всички литератури със свой влог в общата литературна съкровищница на народите. Концепцията за „западноевропеизма" на общия литературен процес принадлежи

[1] Срв. сб. Современные буржуазные концепции истории всемирной литературы. М., 1967. с. 8.

[2] Срв. Вопросы литературы, 1973, кн. 2, с. 3 и сл.

[3] P. Van Tieghem. Histoire littéraire de l'Europe et de l'Amérique de la Renaissance à nos jours. Paris, 1946.

[4] Срв. Ем. Георгиев. Цит. съч., с. 8 и сл.

[5] E. Laaths. Geschichte der Weltliteratur. München—Zürich, 1953, 1963.

[6] E. von Tunk. Illustrierte Weltliteraturgeschichte. Zürich, 1954 etc. Трудът има издание и на френски език.

на епохата на империализма, а човечеството излезе вече успешно от тая епоха, така че посочената концепция е анахронизъм. Познати са на всички ни думите на великия син на българския народ Георги Димитров, че в областта на културата няма големи и малки народи. Необходимо е обаче това да се покаже конкретно.

Една литература се включва в общото литературно развитие с въздействието си върху другите литератури, доколкото то съществува, но решително тя върши това със същественото, което е създала, с онова, което има оригинален характер, буди или може да пробуди интереса и на чуждия читател и е достатъчно жизнено, за да заживее в чуждата среда. Българската литература например има немалко и немалки постижения, с които може да се включи в общия литературен живот и едва ли нейните видни представители при това ще изпитват чувство за малоценност сред своите събратя от другите литератури. Но нашите изследователи не са положили досега достатъчно усилия да включат литературата ни и с оглед на нейния ръст и нейните възможности в общата съкровищница на световната литература.

Като не правим някакви по-съществени изводи от това, че в Западния свят излизат истории на световната литература, универсални литературни истории, енциклопедии на световната литература, имаме право да отбележим, че изучаването на историческия процес или на историческите процеси тук изобщо е в немилост, доколкото разкриват залеза на един отживял времето си обществен строй и неминуемата победа на по-високия строй.

Литературната история, която е преди всичко наука за литературния процес и за закономерностите на литературното развитие, отдавна е обявена за жанр на миналото. Ето как вижда нейното състояние днес професорът по литературознание в университета в Констанц Ханс Роберт Яус, който, трябва да кажем, излиза в нейна защита. В неотдавна излязлата си книга „Литературната история като провокация" той пише: „Нейните (т. е. на литературната история) върховни постижения принадлежат на XIX век. Да се напише историята на една национална литература, значеше по времето на Гервинус и Шерер, на Де Санктис и Лансон да бъде създадено коронно жизнено дело от филолога. Патриарсите на дисциплината виждаха своята най-висока цел в това да представят по историята на поетическите произведения идеята за националната индивидуалност по нейния път към самата себе си. Тоя път към висините днес е вече далечен спомен."[1]

Отказвайки се от литературната история, която владееше в миналото средищата на литературознанието, мнозина литературоведи в Западния свят се отправиха към литературоведски области, които се интересуват в по-малка степен от литературните процеси, от литературното развитие. Мнозина преминаха след Втората световна война към сравнителното литературознание, наричано и „компаративизъм". Можем да кажем, че това литературознание е господствуващо на Запад. То обаче се схваща ограничено. Въпреки че някои негови теоретици разширяват твърде много обема му — включват в него като проблеми или области едва ли не всички въпроси, които съвременното литературознание на Запад разработва, — то не си поставя най-важната задача, която трябва да му бъде възложена и от която произхождат много други съществени задачи на литературознанието — разкриването на общия литературен процес.

---

[1] H. R. Jauss. Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt am Main, 1970, p. 144.

Ето една от последните му „дефиниции", която намираме в получилия популярност уводен, обобщаващ и насочващ труд „Сравнително литературознание" от френските компаративисти Кл. Пишоа и А. Русо: „Сравнителното литературознание е методическо изкуство (наука), което (която) има задача чрез издирването на връзките на аналогията, на родството и на влиянието да доближи литературата до другите области на изразяването или на познанието или да доближи литературните факти и текстове помежду им, отдалечени или не по време или по място, като се има пред вид, че те принадлежат на много езици и на много култури (а могат да бъдат съставки и на една и съща традиция), за да ги опише по-добре, да ги разбере и да ги оцени."[1]

Както от теоретичните, така и от специалните трудове по сравнително литературознание, създадени от буржоазните компаративисти, се вижда, че буржоазният компаративизъм действително си поставя твърде ограничени задачи. Той не обяснява появите като закономерни, необходими, исторически обусловени. Не държи сметка за специфичните условия, които пораждат дадено литературно явление, а спира поглед само върху чисто външното сходство на литературните явления и изследва повече или по-малко случайното — влиянието, тласъка отвън, чиито обусловеност и закономерност също не го интересуват. Не постъпателното развитие към по-висока обществена форма е в центъра на вниманието на буржоазните компаративисти. Те трупат материал, който да отвлече погледа от дълбоките процеси на прогресивното развитие и от разтърсващата идейност на големите литературни произведения, отразяващи живота с неговите противоречия и борби. Буржоазният компаративизъм подменя традициите на националната култура с чужди традиции, противоположни на интересите на народа, стреми се да заличи националната самобитност за целите на империалистическата агресия.

А, както вече отбелязахме, сравнителното литературознание, особено ако то прерасне в общо и сравнително литературознание, е научна дисциплина с много големи възможности. Възникналото марксическо общо и сравнително литературознание показа, че е в състояние да обогатява литературния, общокултурния и обществения живот и да дава принос както за литературното и културното, така и за общественото развитие; че е в състояние да установява и да осветлява общия литературен процес и общите литературни процеси; че е в състояние да разкрива връзките между народите и да допринася за тяхното развитие; че е в състояние да успореди националните литератури и да ги изведе върху пътя на големите задачи, които човечеството като цяло решава.

Да припомним още, че многонационалната литература на Съветския съюз е област, която литературоведът може да изброди докрай само със сравнителния метод: тук явленията са плод на едно и също развитие, а и взаимодействията са тъй големи, че неведнъж започват дори да доминират над националната традиция, от която се прави истински скок напред. Подобното развитие на страните от социалистическия лагер и многостранните връзки между тях, както и превръщането на социализма в световна система успоредяват все повече линиите на развитието на националните литератури, така че те могат да бъдат осветлени докрай само от общото и сравнително литературознание, което е в състояние и да ускори тяхното развитие. Най-сетне сравни-

[1] Цит. по Cl. Pichois, A.-M. Rousseau. Vergleichende Literaturwissenschaft. Düsseldorf, 1971. p. 169. Тук „дефиницията" е дадена и на френски език.

телното литературознание, особено ако прерасне в общо и сравнително литературознание, е в състояние да обогати националните литератури на страните извън социалистическия лагер с постиженията на социалистическия реализъм и особено на неговата теория от Съветския съюз и от социалистическите страни.

Разгръщането на сравнителното литературознание, прерастващо и в общо и сравнително литературознание, като голяма и плодоносна наука, която се стреми да изведе развитието напред, трябваше да доведе до отлив от него в лагера на упадъка, особено при голямата негова— на сравнителното литературознание — бедност там. И трябваше най-напред да чуем глас, че то е отживяло времето си.

Действително такъв глас прозвуча от уводната статия на първата книжка на сп. „Поетик", която излезе през 1970 г. в Париж.[1] Тук компаративизмът дори е наречен „покойник".

Посоченото списание носи поднаслова „списание за литературна теория и литературен анализ". В същност то е списание за структурален литературен анализ. Очевидно структуралистите около изданието искат да градят своето литературознание върху трупа на популярното до днес сравнително литературознание.

Структурализмът е течение, с което нашите читатели са вече доста добре запознати. В областта на езикознанието структуралният анализ може да бъде разгърнат по-широко. В литературознанието обаче той може да бъде приложен успешно в значително по-ограничен размер. Имам пред вид поетиката, която се занимава с литературно-художествените структури, с литературно-художествените „модели". Целокупният интерес към литературата обаче, интересът към нейното развитие във връзка с общото развитие, към нейното жизнено съдържание, към нейните идеи, към нейната функция и т. н. далеч не може да бъде задоволен от структурализма. Структуралистите говорят: Не е ли художественият строеж, който превръща идеята в изкуство? А ние можем да попитаме: А без жизненото съдържание, без действията на героите и без конфликтите, без идеите на автора и без неговата гледна точка, без морала и без кръгозора, които той очертава, ще съществуват ли силата и величието на литературата? Нека и ние повторим думите на Александър Блок заедно със съветските си колеги: Техниката на стиха може да се обсъжда само при условие, че „глъбината на съдържанието се разбира от само себе си".

Струва ми се, ясно е на какво се дължи в Западния свят, в империалистическия лагер, успехът на литературния структурализъм: той не извежда напред великия смисъл на художественото творчество.

Що се касае до отношението на структуралистите към сравнителното литературознание, те са избързали с преценките си за него.

Сравнителното литературознание едва ли може да се бои, че ще бъде разгромено от структурализма. По-скоро структурализмът трябва да се бои от сравнителното литературознание, което може да го погълне, доколкото литературните структури са благодарен материал за сравнение. И поменатите автори Пишоа и Русо не са сбъркали, като са включили в своя труд глава „Литературният структурализъм"[2].

Накрая желая да отбележа, че книжовниците от империалистическия Запад губят своя интерес към литературознанието, както го губят и към ред

[1] Poétique, revue de théorie et d'analyse littéraires, 1970, No. 1, p. 1 etc.
[2] Literarischer Strukturalismus. op. cit., p. 140 etc.

хуманитарни научни дисциплини, които поставят въпросите на човека и обществото. Мнозина от тях обявяват, че литературознанието вече е отживяло времето си, че са напразни усилията да бъде възобновено. Въпросите, с които се занимавало, могли да бъдат решени по-успешно от социологията, семасиологията, изобщо от езикознанието, психологията, естетиката, психоанализата или философията. Такава констатация прави например поменатият западногермански литературовед Яус. Той пише: „Литературата, нейната история и нейното изследване се дискредитират в последно време все повече и повече.“ И малко по-нататък говори за „растящия брой“ на онези, които я пренебрегват и „презират“.[1]

На прогнозата за упадък и дори смърт на литературознанието, която се дава в Западния свят, можем да противопоставим прогноза за неговия непрекъснат възход в нашия свят и в бъдещето. Литературознанието ще остане да съществува, докато съществува литературата, и ще се развива по-нататък, за да бъде в крак както с нейното развитие, така и с голямото развитие на хуманитарните науки, което им осигурява марксизмът-ленинизмът.

Между другите свои дисциплини то ще развива по-нататък и общото и сравнително литературознание и между другите свои проблеми ще изучава и общия литературен процес. С това то ще стои в крак с един съществен развоен момент на нашата епоха: чрез разгръщане на прогресивното национално начало да се включваме в прогресивното интернационално развитие, чрез включване в прогресивната интернационална сфера да обогатяваме прогресивната национална сфера, да изпълваме националната форма с интернационално социалистическо съдържание.

---

[1] H. R. Jauss. Op. cit., p. 7 etc.

ВЛАДИМИР ЩЕРБИНА

ЛИТЕРАТУРА И КУЛЬТУРА

Проблема „Литература и культура“ в высшей степени актуальна. Она находилась и находится в центре внимания крупнейших писателей XX столетия. Ее решение помогало определить место литературы в духовной жизни эпохи, выбор художником позиции в борьбе социальных сил современности. . .

Напряженные поиски путей обогащения содержания и форм творчества характеризуют атмосферу литературной жизни последних лет. Многое в этом направлении достигнуто. Однако движение истории, требование времени к литературе давать ответ на все усложняющиеся пролемы жизни, диктует необходимость более решительной постановки ряда творческих вопросов.

Прежде всего, это основной вопрос об отношении литературы, художника к культуре, ко всему духовному содержанию эпохи.

Освещение проблем литературы в свете широких процессов развития культуры особенно необходимо, когда на наших глазах приобретает все большую интенсивность и широту процесс синтеза различных сфер духовной деятельности, различных видов искусства. Различные сферы культуры реально не живут изолированно друг от друга во всех аспектах. Наряду с процессом их родовой и видовой дифференциации, все большую интенсивность приобретает в наши дни процесс их своеобразного синтеза, утверждающего активное взаимодействие литературы с кинематографом, телевидением, ее ассимиляция применительно к требованиям радио и массовой прессы. И исследование этого чрезвычайно активного синтеза, например, взаимодействие литературы, театра и кино, может быть осуществлено лишь в свете совокупности центральных процессов культурного бытия современности, в которых перекрещиваются все виды духовной деятельности — политика, философия, социология, искусство, этика.

Самое же главное состоит в том, что разные виды культуры не существуют изолированно в духовном бытии, в сознании и сердце реального человека наших дней, являющегося потребителем и творцом культуры, в какой бы функции он не выступал. В человеке, как создателе и как хранителе духовных ценностей культура всегда живет в органическом слиянии всех своих сторон, в их взаимодействии и взаимопроникновении. Иначе говоря, лишь в человеке культура получает свое бытие, предстает в своей реальной цельности.

Содержание понятий „культура“, „литература“, искусство“, их соотношение — одна из существенных тем научного исследования. Они связаны, но не тождественны. Однако ни исторически, ни теоретически данная тема не

разработана в той мере, какой она заслуживает. Это часто служит причиной инертности и узости в подходе к литературным явлениям, смещения в сторону идеализации оценок их роли в культурной жизни современности.

Обычно вся литературная продукция того или иного времени автоматически причисляется к сфере культуры, которая обычно воспринимается в смысле положительных результатов и процесса созидательной творческой деятельности. Однако такое воззрение иллюзорно, упрощает подлинное понимание вещей как в прошлом, так и в настоящем. В сфере духовной жизни современности активно действуют как созидательные, так и разрушительные начала. Далеко не все произведения литературы входят в культуру, являющуюся результатом созидательной духовной деятельности.

В современном мире воздействующая функция литературы выступает в своей дифференцированности. В одних случаях она является могучей формирующей, духовно обогащающей силой, в других — фактором обеднения, стандартизации или искажения культуры. Если произведения прогрессивной литературы сближают человека с культурой, то реакционная литература разъединяет их, включает в сферу псевдокультуры, духовно его обедняет или калечит. Реальный облик ряда художественных течений, отбрасывающих познавательную, социально и нравственно формирующую миссию искусства, позволяет утверждать о наличии духовно снижающей, в своей сущности антикультурной, литературы. Сейчас в ряде течений наблюдаются тенденции усиления того, что можно назвать обескультуриванием искусства.

Многие литературные явления остаются вне сферы культуры, предстают чуждыми и часто враждебными подлинной культуре. Прежде всего здесь имеются в виду реакционные литературные течения, а также поток ремесленнической стандартной продукции, не выдерживающей испытание временем.

В арсенал терминов современного мирового литературоведения в последние десятилетия вошли такие специфические термины, как „антилитература", „антиискусство". В буржуазных странах они часто интерпретируются со знаком „плюс", выдаются за атрибуты некой, якобы самой утонченной, самой высокой модернистской культуры, наиболее соответствующей современному мировосприятию. Однако подлинный негативистский смысл названных понятий в развитии художественной и всей духовной жизни будет раскрыт лишь в том случае, если определить их еще одним общим термином: „антикультура". Ведь именно такова объективная природа „антилитературы", „антиискусства" и других родственных им понятий, выполняющих функцию разрушения основ культурного бытия современности.

В мировой литературе в отношении к культуре, кроме явно негативных направлений, наблюдается много противоречивых явлений. Таковыми выступают в истории литературы некоторые авангардистские течения ультралевого характера, в рядах которых состояли талантливые художники, прошедшие определенную, весьма типичную эволюцию. Таковы, например, в своей ранней творческой биографии некоторые представители русского футуризма (Маяковский, Асеев), французского сюрреализма (Элюар, Арагон), немецкого экспрессионизма (Э. Толлер, И. Бехер) и т. д. Внося в определенных сторонах своей творческой деятельности много ценного, подлинно новаторского в духовной жизни эпохи, они наряду с этим часто высказывали односторонние взгляды по общим вопросам культурного прогресса. Иногда это являлось причиной обострения социально-психологических коллизий, которыми изобилует история искусства революционной эпохи. Одновременно часто в чрез-

вычайно предвзятом отношении к культуре находятся некоторые талантливые, но скептически относящиеся к ее возможностям писатели, не принимающие ее созидательной творческой миссии, объявляющих иллюзорным существующие духовные ценности (Г. Энценбергер, Ж. П. Сартр). Эта исторически обусловленная противоречивость сознания некоторых художников переломного времени порождала сложные внутренние психологические и творческие конфликты, а также иногда вызывала критическое отношение со стороны передовой общественности, которая естественно не могла принять тенденций отрицания духовных богатств и возможностей человечества.

*

В настоящее время широко распространяются теоретические концепции, разъединяющие искусство и культуру, провозглашающие их несовместимость, даже враждебность друг другу. Истоки таких концепций большей частью заложены в трактовке природы искусства как явления иррационального и внесоциального, берущего начало в неизменных глубинах человеческого подсознания.

В свете неофрейдистских воззрений литература предстает сферой борьбы подлинной сущности человека с культурой, его протеста против гнета общества, его духовных норм и традиций. Типичны в этом смысле суждения американского теоретика искусства Лайонеля Триллинга.

Соответственно его воззрениям, изложенным в работах „Либеральное воображение", „Сопротивляющееся „Я", „Вне культуры", современная литература находится в состоянии постоянной борьбы с культурой, со сложившимися духовными устоями и ценностями, с нормами общественной морали и эстетики. Функция литературы и искусства усматривается в освобождении индивидуума от „тирании культуры", в разрешении ему встать вне ее, быть автономным в своем восприятии и суждении. Отождествляя понятие „общество" с понятием „культура", Триллинг трансформирует социальные противоречия в постоянный конфликт между коренной сущностью человека и его сознательной духовной деятельностью.

В своей последней книге „О современном элементе в современной литературе" Триллинг еще категоричнее развивает свою точку зрения, делает предельно крайние выводы. Отчуждение современного человека и литературы, воплощающей их протестующий дух, их борьбу против культуры, он уже трактует не только как некую историческую закономерность, но и как самое плодотворное, самое актуальное в духовной жизни наших дней. В таком же духе рассматривают эту тему многие другие литераторы, всячески абсолютизируя все возрастающее отчуждение литературы и ее героя от культуры.

Процесс „обескультуривания" человека и литературы, удаления из них созидательной творческой сущности культуры претерпевает на наших глазах заметную эволюцию. Если Триллинг представляет буржуазную философско-эстетическую мысль вчерашнего дня, то для наших дней более характерно увлечение взглядами Г. Маркузе, Э. Фромма, Т. Адорно, Э. Блоха, Г. Хокмайнера, Ю. Хабермаса, теоретиков „новой левой". Они представляют разные оттенки политического и философского мышления. Здесь теоретики „франкфуртской школы", неоэкзистенциализма, „ультралевого бунтарства" и т. д. Некоторые из них субъективно озабочены судьбами культуры в капиталистическом обществе. Тем не менее, для всех них характерна тенденция

сочетать свои теории с псевдомарксистской фразой, с ультрареволюционным, в сущности, анархистским экстремизмом.

Популярные в среде „левой молодежи" социально-философские взгляды Герберта Маркузе уже нашли критическое освещение в нашей печати. Следует дополнительно подчеркнуть его экстремизм в области культуры, отрицание ее как сознательной созидательной деятельности людей.

Взгляды Маркузе на культуру, как и вообще его социально-философские воззрения, чрезвычайно запутаны. Но в них можно выделить своего рода теоретический лейтмотив. Это — пафос негативизма, проповедь всеобщего отрицания ради отрицания. Вследствие своей неопределенности, отсутствия какого-либо реального положительного начала такое всеотрицание закономерно всегда переходит в общественное равнодушие, в духовную депрессию, что всячески пропагандируется идеологами реакции. Взгляды Маркузе на культуру отличает негативизм, противопоставление ее естественной сущности человека. Поэтому в книгах „Советский марксизм", „Одномерный человек" он яростно нападает на советскую концепцию культуры, на идею наследования духовных ценностей человечества, на утверждающее жизнестроительное начало. Однако сверхлевое отрицание культуры сопровождается у Маркузе приспособлением к действительности современного буржуазного общества. Оказывается, что столь шумно декларированный конфликт между человеком и культурой разрешается в индустриальном обществе наших дней благодаря устранению его оппозиционных элементов. По словам Маркузе, в настоящее время условия индустриального производства ликвидируют антагонизм между культурой и социальной реальностью, приводят человека и культуру к „одномерности". „Прогресс технологической рациональности, — утверждает Маркузе, — ликвидирует оппозиционные трансцендентальные элементы в высокой культуре. Фактически они уступают место процессу десублимации, который господствует в развитых сферах современного общества".

Однако и это „индустриально-интегрированное" разрешение Маркузе конфликта между культурой и обществом раскрывается как весьма специфическое и иллюзорное, поскольку производится путем некой фрейдистской чувственно сексуальной „децивилизаторской" революции.

Отчетливо внутренний смысл модного нигилистического „всеотрицания" раскрывается в отношении к гуманизму. Здесь оно наиболее видимо смыкается с общими тенденциями буржуазной идеологии наших дней. Прогрессивная духовная культура немыслима без ее гуманистического смысла, включает в себя совокупность определенных моральных принципов. Культура социализма возвращает культуре ее нравственное содержание. Как раз эта человеческая сущность культуры отвергается как декаденствующими литераторами, так и представителями ультралевацких псевдореволюционных течений. Показательно, что „сверхбунтарь", „сверхреволюционер" Маркузе считает гуманизм явлением отжившим, иллюзорным, потерявшим в наше время всякое значение. Логика его суждений такова: лишь современное индустриальное общество способно удовлетворить стремление человека к жизненным благам, которые являются целью всякой действенной концепции идей. При всем своем прекраснодушии гуманизм не смог осуществить эту цель. Все самые благородные усилия его представителей оказались несбыточными. Поэтому гуманизм должен рассматриваться как духовный пережиток, как неосуществив-

шаяся иллюзия целых поколений мыслителей и писателей ушедших периодов истории.

Если говорить о причинах воздействия на довольно широкие круги левой интеллигенции концепции современного общества и культуры Теодора Адорно, то они заключаются в острой критике ряда сторон капиталистического строя, прежде всего, подавление, отчуждение человека нивелирующего „организованного общества". Гнетущую силу капитализма Адорно видит в прогрессивном рационализме его структуры, разрывающей человечность индивида, отдающей во власть бессмысленной утилитарности. Адорно призывает интеллигенцию восстать против нивелированности и утилитарности государственно-экономического монополизма, лежащего в основе структуры современного буржуазного общества. Но путь преодоления рационалистического утилитаризма Адорно видит в анархическом бунтарстве интеллигенции и разрушении самой мысли. И именно это уничтожение смысла в произведениях искусства, по его мнению, опровергает организованный рационализм буржуазного общества. „Шоки непонятного, которые восполняют художественную технику в эпоху утраты ею смысла, претерпевают превращение. Они освещают бессмысленный мир". Как раз эта идея всеобщего архаического бунтарства против смысла явлений привлекает ультралевые круги интеллигенции, перекликается с их иллюзорными представлениями о якобы самой последовательной революционности.

Современные ревизионисты и социал-ренегаты, при своей политической умеренности, всячески поощряют анархистские ультралевые движения и явления в сфере культуры. Здесь диапазон чрезвычайно широк — от Блоха, Лефра до Фишера, Гароди. Однако нового здесь не так уж много. Тяготение к нигилистическому анархизму, ложной сверхреволюционности в области культуры — давняя черта оппортунистической социалдемократии, тезисы которой усиленно воскрешаются и модернизируются в наше время.

В свете идеологической борьбы современности отчетливо виден реальный жизненный смысл декадентских и ультралевых концепций, утверждающих необходимость взрыва всех предшествующих ценностей культуры. Разрушительные тенденции в сфере литературы проявляются в ряде направлений. Они отчетливо выражены в реакционных, враждебных прогрессу эстетических концепциях. Объективно разрушительную роль играет распространение эрзац-культуры, различного рода массовых ремесленнических стереотипов, всяких вариантов так называемого „интегрированного" нивелированного искусства. С различными видами декадентства и ренегатства во многом смыкаются ультралевые псевдореволюционные анархистские нигилистические движения, не выходящие за пределы негативистского отношения к жизни, отрицающие духовные ценности человечества.

Общность ряда основных процессов в культуре современности раскрывается в том, что они проникают во все области духовной жизни, начиная с основных представлений о развитии общества, с того, что Ленин называл термином „политическая культура".

Вне политической культуры в настоящее время невозможно развитие литературы и искусства, формирование нового человека. Само понятие „политика" как явление, связанного с судьбами миллионов, показывает социальную направленность, воздействующую и воспитательную миссию литературы. Эту сторону политической культуры подчеркнул Ленин в речи на всероссийском совещании политпросветов: „Цель политической культуры, по-

литического образования, — говорил Ленин, — воспитать истых коммунистов"[1].

Последние годы бросается в глаза все возрастающее стремление разного рода псевдореволюционеров к разрушению политической культуры социализма, опыта революции в самом широком смысле слова. Если раньше наши противники атаковали марксизм извне, то теперь они при помощи ревизионизма и ультралевого вульгаризаторства стараются разрушить духовную культуру социализма изнутри, под флагом ее новаторских современных истолкований.

С другой стороны, для новейших процессов в области художественной жизни за рубежом характерно все усиливающееся смыкание литературы с основными вопросами политики. Интенсивная „политизация" всех сфер литературы наглядно показывает силу и дифференцированность воздействия идеологии на все области художественной культуры. Но реальный смысл этой „политизации" чрезвычайно неоднороден, противоречив. Он определяется особенностями тех или иных социальных концепций современности.

Так, под флагом политизации, ультралевизации делаются попытки извратить и отбросить основы и реальный опыт марксизма, классовой борьбы, совокупность идей, психологию, образ действий и идеалы, все типичные сложившиеся черты духовного облика революционера, деятеля научного социализма.

В итоге идеи научного социализма, его высокая политическая и философско-эстетическая культура подменяются анархистско-вульгаристскими воззрениями, всякого рода ультралевыми новациями. Воскрешаются в качестве неких сверхноваций как анархизм Прудона, Бланки, Бакунина, Нечаева, так и давние декадентские доктрины международного ревизионизма.

Под видом революционности проводится апология насилия анархизма. Таков, в частности, недавний ультралевый радикализм Ж. П. Сартра. Сартр совершил крутой поворот, сочетав свой экзистенциализм с политическим экстремизмом, с апологией всякого насилия. Некоторое время он возглавил гошистскую газету „Дело народа", провозглашающей насилие, террор единственной формой классовой борьбы. Сартр даже заявил, что он принимает на себя ответственность за прошлые и будущие насилия, так как насилие революционно по самой своей природе. К тому же проповедь экстремизма он дополнил призывом переключить интеллигенцию к занятиям физическим трудом. Столь экстремистские увлечения Сартра, возможно, окажутся кратковременными, растворятся в русле его обычных воззрений. Но сам факт столь крутых поворотов весьма показателен, как следование очередной сверхмоде.

Не следует полагать, будто бы проповедь анархического бунта, апология террора есть явление лишь последних лет. В действительности трактовка революции, путей освобождения как стихийного бунта, своего рода всеобщего взрыва уже давно культивировалась рядом литераторов и философов индивидуалистического направления. Она, в частности, нашла отражение в трактате Альберта Камю „Восставший человек", своеобразно сочетающем в себе пафос разрушения с фатализмом и скептикой. Именно на таком пони-

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений, Т. 41 с. 404.

мании основных процессов истории и судьбы современной личности Камю создал свою теорию неизбежной трагичности всякой революции. И многие писатели и теоретики наших дней предлагают в качестве своих ультралевых социально-эстетических открытий лишь вывернутый наизнанку вариант этой старой индивидуалистической концепции.

Даже один из наиболее крайних в своем антилогизме и антиидеологизме представителей антидрамы Фернандо Аррабаль заявил о своей ультрареволюционности. Свое приобщение к левацкой идеологии Аррабаль шумно продемонстрировал в новой пьесе „Столетняя война", которую он провозгласил разрывом со своим предшествующим творчеством, выражением стремления сокрушить устои буржуазного мира. Однако, за этим мнимым сверхобличительством ничего, кроме крайнего гошистского псевдобунтарства, не содержится. Прогрессивная французская пресса отметила псевдореволюционную, псевдообличительную сущность пьесы Аррабаля. В частности, в нашей печати уже приводился отзыв в еженедельнике „Экспресс" известного театрального критика Робера Кантерса: „В поразительно глупой пьесе Аррабаля сексуальный инфантилизм сменился инфантилизмом политическим. . . В ней нет ни интриги, ни персонажей, ни диалогов, почти нет текста, кроме беспрестанного повторения слова „дерьмо" („Литературная газета", 1972 г., № 26, апрель).

В таком же духе отозвались об ультрареволюционности Аррабаля и многие другие зарубежные критики. Они отметили, что мнимые обличения современной буржуазной „цивилизации изобилия и досуга", которым предается автор „Столетней войны", лишний раз подтвердили беспринципность и беспомощность искусства абсурда, усматривающего свою главную задачу в том, чтобы забавлять сытых мира сего.

Интересны в этом отношении наблюдения известного итальянского писателя Гоффредо Паризе, которыми он поделился в беседе с сотрудниками редакции журнала „Иностранная литература". Паризе верно подметил некоторые характерные особенности недавних критических выступлений ряда молодых писателей в западных странах. Они, по мнению Паризе, уже составляют необходимую часть жизни буржуазного общества наших дней, отводя духовную энергию определенных кругов интеллигенции в русло специфически интегрированной активности.

„Современное западное „потребительское общество", — говорил он, — носит авторитарный характер, но вместе с тем оно обладает гибкой системой интеграции, то есть включения в свою систему направленной против него критики. Система современного капитализма действительно прибегает к „интеграции критики". По-видимому, можно говорить и об интеграции самого „движения протеста"[1].

Здесь нельзя пройти мимо еще одного немаловажного обстоятельства — стремления не отстать от моды. Сейчас „движение протеста" в моде. Сейчас модно „разбираться в происходящем", быть в курсе событий. Сейчас модно „быть левее левых".

По отношению к ряду критических движений нашего времени это глубоко верно. При всей искренности подобных выступлений они часто, отвергая все и вся, не находят контакта с основными революционными реальными силами истории, оказываются лишенными твердой почвы и цели. Вместе с тем писа-

[1] Иностранная литература, 1969, № 9, с. 223.

тель отмечает, что при всей противоречивости критических настроений, при всем воздействии лозунгов анархистского ультралевого характера, движение молодежи продиктовано тягой к новым отношениям, к борьбе за чистоту нравов, стремлением к обновлению, прорывающимися сквозь туман и хаос.

Стремление наиболее „последовательных" модернистских течений к обособлению художественного мира от объективного бытия приводит к отрыву литературы от читателя, от духовной жизни времени. Типична в данном смысле судьба ультралевого американского битника Аллена Гинзберга, последние годы занявшегося прославлением поэзии, непонятной даже самому ее создателю. В результате между поэтом и читателем не возникает никакого контакта, поскольку поэзия выключается из широкой сферы культурной жизни. Пагубная сущность таких разрушительных воззрений уже много лет вызывает беспокойство ряда зарубежных писателей и критиков, усматривающих в разрыве искусства с культурой опасность для самого его существования. Например, Роберт Лоуэлл выступил с тревожным предупреждением об опасности все углубляющегося расхождения между искусством и культурой как общественным явлением, и абсолютизации индивидуалистической замкнутости творчества. Он отмечал, что „возникло расхождение между поэтическим творчеством и культурой. Писательство превратилось в слишком специальную область, которой недоступно широкое воспроизведение действительного опыта. Оно стало ремеслом, чистым ремеслом, и ему необходимы радикальные средства, чтобы прорваться к жизни"[1].

В отношении подобных ультралевых литераторов к духовным ценностям проявляется не только однобокое понимание литературы. В категоричности их приговоров культурным ценностям сказывается и узость их представлений о марксизме, о революции как явлениях исключительно разрушительного характера. Закономерно такие взгляды рождают нигилистические отношения к достижению художественной культуры прошлого и настоящего.

Зарубежная интеллигенция уже критичнее относится к такой агрессивной „сверхреволюционности". Критика движения „новой левой" идет с разных позиций. Наряду с трезвым объективным подходом к этому явлению, часто оно оценивается с точки зрения консервативно-обывательской. Однако это не снимает вопроса о противоречивости, о положительных и отрицательных сторонах движения „новой левой".

Как известно, новый роман западногерманского писателя Гюнтера Грасса „Местная анестезия" вызвал к себе критическое отношение со стороны различных кругов интеллигенции. Студенческие бунты нашли в этом произведении подчеркнуто каррикатурное изображение, которое не раскрывает глубокие социальные причины, вызывающие кризисные настроения молодежи. Тем не менее, писатель верно подметил поверхность и неустойчивость анархического бунтарства, отсутствие в нем определенных больших целей, склонность к социальному и духовному компромиссу и реакционным псевдосоциалистическим идеологиям.

Широкую известность получил фильм молодого режиссера Паскаля Обье „Вальпараисо. . . Вальпараисо!" — талантливый памфлет не только на французских гошистов, но и на всякого рода других ультралевых, анархиствующих псевдореволюционеров, призывающих под флагом антибунтарства к всеобщему взрыву всех материальных и духовных ценностей. В политическом содер-

[1] См. журнал Иностранная литература, 1969, № 6, с. 248—250.

жании фильма Объе есть спорные положения. Но сущность анархиствующего бунтарства, его чуждость идеям и реальному историческому опыту революции здесь раскрываются метко с большой силой.

Связанность различных видов извращения социалистической культуры отчетливо видна в давнем стремлении представителей социального экстремизма „девалоризовать", то есть обесценить, вытеснить из духовной жизни современности богатства художественного реализма. Стремление уничтожить художественный реализм объединяет как представителей махрового декадентства, так и всякого рода сверхреволюционных, ультралевых течений.

И в этой неприязни к реализму есть своя закономерность, поскольку в нем отчетливо выражена созидательная сущность культуры, в то время как противостоящие ему течения в основном носят „деструктивный", негативистский характер, отвергают положительное, утверждающее начало духовной жизни.

Реализм — одно из величайших достижений художественной культуры человечества, результат длительного исторического развития всех видов искусства. Без реализма Диккенса, Бальзака, Толстого, Достоевского, Чехова, Горького и других гениальных мастеров слова нельзя вообще представить художественную культуру прошлого и настоящего столетий. И подлинная позиция различных художественных течений современности в жизни мировой культуры раскрывается не во всяческих заклинаниях, а прежде всего в отношении к ценностям художественного реализма. Теория и практика ряда литературных и эстетических явлений наших дней обнажает их чуждость, даже враждебность к самым значительным духовным ценностям, к основам культурной жизни человечества. Такова разрушительная направленность ряда наиболее „последовательных" модернистских и анархистских течений наших дней, старающихся вытеснить достижения реализма, хотя эти течения рекламируются как архиноваторские явления художественной культуры современности.

Тенденции отрицания реализма не являются лишь очередной модой, далеко выходят за пределы внутрилитературных процессов. Они связаны с противоречиями в понимании общих основных проблем духовной жизни современности, самой природы и задач культуры. Позиции ниспровергателей реализма берут начало в общих разрушительных принципах буржуазной идеологии наших дней. В неприязни к реализму находит выражение общее противоречие между созидательной сущностью социализма и деструктивным, нигилистическим характером буржуазного сознания, отвергающего истину, положительные утверждающие начала в духовной жизни.

Тенденции к нигилистическому „расщеплению" политической культуры в настоящее время причудливо переплетаются с аналогичными явлениями в художественной культуре. Ультралевые сверхреволюционные течения обычно отвергают не только классические художественные ценности, но и призывают к уничтожению самой литературы. Всячески доказывается их бесполезность для современного человека. В своем отрицании они доходят даже до обвинения литературы в идеализации буржуазных отношений, в сохранении устоев капитализма. Вся литература огульно характеризуется как средство маскировки античеловеческой сущности буржуазного общества. Усиление политизации литературы и других видов искусства в условиях буржуазного общества часто проявляется в уродливых крайностях и противоречиях, часто носящих всецело „деструктивный", нигилистический характер. Наряду с теориями „автономности" литературы наблюдаются противоположные, но столь же одно-

сторонние представления. Они сказываются в провозглашении бесполезности и несостоятельности литературы в условиях современности, неизбежности ее смены книгами и статьями на непосредственно политические темы, а также информацией, которую дают газета, телевидение и радио.

Писатели и теоретики движения „новой левой" в США, Франции, ФРГ, демонстративно отворачиваются от художественной литературы, обвиняя ее в социальной бесполезности. Ответы на волнующие вопросы жизни они старались найти непосредственно в политических и философских сочинениях. Стремление трактовать острые социально-философские проблемы в духе столь беспощадного сверхрадикализма некоторыми кругами зарубежной интеллигенции воспринималось как проявление революционности. Во многом поэтому таким влиянием пользуются книги Сартра, Маркузе, Адорно, одновременно с трактовкой тем искусства, непосредственно обращенных к вопросам современной общественной жизни.

Для умонастроения ряда писателей и теоретиков движения „новой левой" в США, ФРГ, Франции и Италии и некоторых других странах характерно сочетание политического экстремизма с доктринами неофрейдизма, мистифицирующего содержание культуры, оттесняющего ее в сферу подсознания. Закономерным следствием этого являются разные варианты отчуждения литературы от культуры. Если одни теоретики представляют литературу в состоянии постоянного конфликта с культурой, то другие делают еще более „радикальные" выводы, заявляя о необходимости бунта против искусства вообще, поскольку оно якобы есть продукт буржуазного сознания.

Однако однобокое восприятие революции как всецяло негативного процесса, отрицающего культуру, классические духовные ценности обусловило беспредметность бунтарства ряда современных общественных и литературных течений, в частности, во многом обеспложило недавние движения „левой молодежи".

Писатели и критики „новой левой" всячески варьируют мысль о наступлении „децивилизации", отрицания культуры, идей, сознания. Неизбежность „децивилизации" доказывается в сочинениях Н. Мейлера, П. Гудмена, Д. Ньюфилда, У. Филиппса, П. Дебре, С. Зонтаг и ряда других литераторов, причем отрицание цивилизации со стороны писателей „новой левой" затрагивает не только политику, идеологию, но и всю сферу культуры поведения человека, его нравственности и чувств. Редактор журнала „Поэтизен ревью", У. Филиппс в книге „Чувство настоящего", наряду с полемическими выпадами против реалистической литературы, якобы препятствующей преодолению предрассудков, мешающих достижению полной свободы личности, распространяет тезис о „децивилизации" на все нравственные основы бытия человека. Само освобождение личности и общества от оков культуры мыслится литераторами „новой левой" в духе эклектического сочетания социального анархизма с разными вариантами фрейдизма, трактуемого в смысле всеобщего господства сексуальности.

Вместо социальной и культурной революции теоретики „новой левой" предлагают некую субкультурную „децивилизаторскую" революцию, призванную утвердить власть инстинктов и абсолютной свободы секса. Направленная против разума, эта „децивилизаторская" революция, по мысли ее сторонников, освобождает человека от всех прежних норм культуры, морали. В области литературы вместо старых жанров рождается особый вид антилитературы — монтажи из газет, брошюр, магнитофонных лент. Таков, в

частности, антироман Н. Мейлера „Армия ночи“ (1968), посвященный известному маршу сторонников мира к Пентагону. Н. Мейлер — писатель весьма противоречивый, далеко не всегда отличающийся последовательностью своего подхода к проблемам жизни. Трудно сказать, насколько прочны и длительны его ультралевые склонности. Во всяком случае заслуживают внимания сказанные автору этой статьи слова одного крупного английского писателя, лично хорошо знающего Мейлера. „Готов заключить пари, — сказал этот писатель, — что Мейлер в конце концов будет вполне респектабельным“.

Весьма типична для настоящего времени тенденция со стороны „новых левых“ связывать понятие революции с сексом и даже садизмом. Они предлагают некую сексуальную революцию как путь самого решительного обновления общества, осуществление того, чего человечество не могло добиться средствами классовой борьбы. Эти предложения высказываются в самых разнообразных вариантах — от отвлеченных теорий до прямого элементарного провозглашения полной свободы секса и извращений. Ученые академического склада в последнее время много пишут о необходимости слияния Маркса с Фрейдом как наиболее действенном пути обновления современного человечества. Другие более обнаженно отождествляют, сочетают революцию с сексом или просто считают секс источником революции, настаивая на полной отмене в этой сфере всяких ограничений. Отсюда уже совсем недалеко от той откровенной порнографии, которой занимаются „массовая“ печатная продукция, экраны кинематографии и телевидения.

Характерны в этом смысле выступления Сюзанны Зонтаг. В последние годы ей создана шумная репутация представительницы самых новейших веяний, своего рода аккумулятора „левых“ бунтарских настроений современной американской молодежи.

Эстетические взгляды Зонтаг подробно изложены в ее книге „Против интерпретации и другие очерки“ (1966) и в цикле статей, напечатанных в журнале „Поэтизен ревью“. Зонтаг полностью отвергает познавательное содержание и идейно-воспитательную роль искусства, его связь с культурой, какие-либо попытки найти в нем ответы на духовные, моральные или социальные вопросы. Она видит в искусстве только процессы, опыт, а не какое-либо содержание или ответ на поставленный вопрос.

Для Зонтаг искусство — пережиток прошлого, который в настоящее время является помехой, фальсификацией, утонченным или примитивным филистерством. В книге „Стили радикальной воли“ (1969) Зонтаг призывает к отказу от прежней художественной культуры, замене ее антиискусством, где не будет ни автора, ни действительности, ни лжи, ни истины. Именно такая „децивилизация“ во всех областях бытия человека есть проявление его подлинной свободы.

Идея всеобщего отрицания культуры или ее отдельных видов, литературы и искусства, в частности, оказалась довольно въедливой, глубоко проникла в сознание некоторых кругов левой интеллигенции, особенно бунтующей молодежи. Например, дух анархического всеотрицания отличает ряд выступлений редактора и сотрудников западногерманского журнала „Курсбух“, отражающего настроения „новой левой“. Сам Энцербергер, многие произведения которого проникнуты протестом против темных сторон буржуазного общества, широко известен своей социально-заостренной поэзией и драматургией. В то же время общая политическая и культурная программа самого

Энцербергера и журнала „Курсбух“ отличается склонностью к анархической ультралевизне. Для ряда статей в журнале характерно отождествление культуры с буржуазным сознанием, призывы отбросить литературу, поскольку она якобы служит капиталу, выполняет вклассовой борьбе „отвлекающую функцию“. По словам Энцербергера, здоровая позиция „умных голов“ нашего века состояла в том, что они хотели плевать на беллетристику — они отказывались ее не только делать, но покупать ее“. Такой же сокрушительный тон характерен и для суждений о литературе многих сотрудников журнала „Курсбух“, определяющих ее то как „прислужницу буржуазии“, то как „сферу сублимации социальной энергии“, то как „национальную замазку“ и т. п.

Литература, соответственно взглядам „новых левых“, обречена уступить место более действенным средствам информации — кино, радио и телевидению, хотя и эти виды культуры постепенно должны сменяться другими, более объективными средствами коммуникации.

Причины столь беспощадного отрицания литературы и других видов искусства заложены в противоречиях бытия и сознания капиталистического общества. Здесь находит отражение глубокий кризис мировосприятия широких кругов интеллигенции, прежде всего молодежи, часто встающей на путь ультралевого экстремизма.

Показательно, что движение „новой левой“ в США с различных позиций всячески поддерживается такими органами печати, как „Поэтизен ревью“, „Диссент“, „Мансли ревью“. Именно в „Поэтизен ревью“ печатаются сочинения теоретиков „новой левой“ С. Зонтаг, У. Филиппса. В этих изданиях пропагандируется мещанина из сочинений Г. Маркузе, Р. Дебре. Духом анархистского экстремизма проникнута книга Р. Дебре „Революция в революции“, где отрицается всемирное значение опыта Октябрьской революции, развивается тезис о некоем „третьем пути“ революции. Но этот „третий путь“ революции оказывается модернизированным вариантом смеси анархических фантомов Прудона, Бланка, Бакунина, Нечаева и их позднейших последователей, искажающих и снижающих политическую культуру социализма.

Несколько с иных позиций, но столь же нигилистическое отношение к культурным ценностям проявляют представители ультралевой французской интеллигенции. Показательны в этом отношении выступления авторов ультралевого авангардистского журнала „Тель кель“. Их взгляды на современную литературу и культуру вообще состоят из причудливой смеси нигилистического ультралевого бунтарства с ходячими тезисами модернистской моды. Так, Жан Тибодо предлагает не обновлять, а уничтожить реалистический роман как явление буржуазной идеологии.

Представители группы „Тель кель“ часто ссылаются на К. Маркса, заявляя, будто бы в настоящее время они совершают такой же переворот в сфере искусства, как некогда основоположник научного социализма осуществил в сфере области политической экономии. Однако они подменяют марксизм ультралевым разрушительством. Поэтому по отношению к роману, ко всей реалистической литературе выдвигается некий всецело „ниспровергающий“ принцип, в котором участниками группы „Тель кель“ усматривается сущность марксистского революционного подхода к явлениям культуры.

Всеохватывающий размах исторического конфликта эпохи — борьбы двух миров — придал особую значительность проблеме судьбы культуры, содержания духовного мира личности, выбора человека и своей позиции

в схватке противостоящих исторических сил. В ряде произведений и в работах по литературе и эстетике суждения по этому вопросу односторонне сводились только к теме „интеллигенция и народ", захватывая лишь судьбы, так сказать, культурных верхов. Постепенно с ростом духовного достояния социализма проблема эта отчетливо выявила еще и другой, не менее существенный аспект. Художники социалистического реализма ставят эту тему шире, в разрезе всех классов и сословий, выдвигая, однако, в центр общественного процесса судьбы простых людей — рабочих и крестьян.

Проблема облика и судьбы человека, представителя трудовых масс, его взаимоотношений с движением истории, места в общественном и духовном развитии своего времени — одна из наиболее существенных в мировой литературе прошлого и настоящего.

Существенная черта литературы социалистического реализма — ее новаторство в освещении внутреннего мира и судьбы рядовых людей, представителей масс. Многие писатели критического реализма сочувственно изображали тяжелую жизнь простого человека, но богатство, сложность и тонкость интеллектуальной и эмоциональной жизни обычно связывались с героями из образованных слоев общества. Особенность советской литературы в том, что она по-новому, в соответствии с развитием истории, раскрывает революционные перемены в духовном бытии человека массы, связывает его судьбу со сложными проблемами культурной и политической жизни эпохи.

Приобщение рядового человека к жизни страны, к могучему поступательному движению исторического времени, обогащение его пафосом сознательного творчества, беспредельное расширение духовного горизонта личности — сквозная тема творчества Горького и Маяковского, Фадеева и Фурманова, Твардовского и Шолохова.

Художественная сила произведения М. Шолохова позволяет рассмотреть за драматическими судьбами скромных обитателей неизвестного хутора Татарского существенные черты и противоречия поступательного движения современной истории. Мастерство художника в романе заставляет нас подняться от бытия группы героев произведения, простых хлеборобов, втянутых в неудержимый водоворот событий революции, к несоизмеримо более широким обобщениям, восприятию общественных процессов, происходящих в огромном современном мире.

Произведения Шолохова так сильно волнуют нас еще тем, что писатель открыл в душах простых тружеников глубокое отражение мировых исторических событий, драматические, нередко трагические поиски верного решения коренных вопросов современного бытия, тонкость чувствований как в дружбе и ненависти, любви и отрицании, так и в восприятии родной природы. Во вдумчивом отношении к внутреннему духовному миру простого человека Шолохова выражена общая отличительная черта советской литературы. И если раньше писатель являлся заступником за народ, то гораздо менее с героями из простого трудового люда в литературе связывалась сила творческой деятельности, высота интеллекта, богатство внутренней жизни. Духовная и нравственная жизнь рабочих и крестьян нередко представлялась в примитивных чертах. Неоценимая новаторская заслуга советской литературы состоит в том, что она впервые в мировой литературе органически приобщает простого человека к коренным проблемам мировой культуры, к самым сложным проблемам общественной и интеллектуальной жизни эпохи, к тонкости сокровенных человеческих эмоций, ранее бывших принадлежностью духовной вер-

хушки общества. Передовые писатели через жизнь, мышление и чувства простых людей труда силой художественного проникновения прокладают путь к центральным вопросам морали, интеллекта и политики. Можно утверждать, что общие выдающиеся открытия — сердцевина литературы социалистического реализма, его основа его новаторства, воздействия на всю прогрессивную культуру современности.

Литература представляет образный синтез духовной культуры своего времени. Воплощая судьбу человеческую, литература обобщает всю разносторонность социальной и духовной жизни, всю совокупность политических, философских, психологических, нравственных и эстетических проблем эпохи.

Вместе с тем, если одни течения литературы стремятся наиболее широко выполнять свою миссию человековедения, воссоздавать эпоху в ее многогранности, то другие антиреалистические течения направлены к разрушению цельности жизни, к ее мистификации в отвлеченных однолинейных схемах.

Еще очень мало освещена чрезвычайно активная роль в этом отношении ряда художественных течений, претендующих представлять собой синтез всей духовной жизни, всего самосознания эпохи. Так, теоретики символизма, футуризма, сюрреализма и экзистенциализма, даже движения „новой левой" выдают себя за универсальное выражение самосознания современного человечества, включающего в себя все виды духовной жизни — философию, этику, литературу, искусство. Некоторые еще претендуют представлять универсальную концепцию нового человека.

Экзистенциализм, во многом преемственно сменивший символизм и сюрреализм, также провозглашает себя новейшим универсальным мироощущением современности, воплощающим в себя все сферы духовной деятельности человека — искусство и философию, науку и религию, социологию и сферу инстинктов.

Определяющее воздействие экзистенциализма на духовную жизнь современного общества в настоящее время отмечают многие видные сторонники модернизма. Например, английский искусствовед Герберт Рид в книге „Философия современного искусства" (Нью-Йорк, 1957) провозглашает экзистенциализм якобы наиболее адекватно выражающим духовную структуру XX века, теоретической почвой современного искусства. По его убеждению, новое миропонимание родилось в лоне философии (Шеллинг, Кьеркегор, Гуссель, Хайдеггер и Яспер) и лишь в XX веке нашло свое выражение в „экспрессионизме", а затем в „необъективном искусстве".

Так отвергается главный принцип познания — принцип всеобщности, закономерности, без которых невозможно философское познание. Вместо него выдвигаются принцип иррациональности, интуиции. Поглощение философии искусством по своей общей направленности прежде всего представляет собой одну из форм поглощения познания интуицией, подмены всеобщих, исторических закономерностей индивидуальными, частными.

Столь агрессивные попытки ряда художественных течений к поглощению, к растворению всех других видов духовной культуры — весьма характерный процесс, в своей сущности представляющий одну из форм деидеологизации. Переключаясь, таким образом, в сферу иррационализма, все эти виды духовной жизни утрачивали свое реальное существование, вычеркивались из бытия

своего времени. В итоге следует сужение диапазона и смысла понятия „культура“, обеднение ее подлинного содержания.

Литература — могучая познавательная, формирующая и объединяющая сила. И отказ от этой созидательной, познавательной и воздействующей функции, которая сейчас так настойчиво демонстрирует сверхмодные течения наших дней, неизбежно означает симптом духовной деградации. И вполне обоснованно расценивать как антикультурные в своей внутренней сущности концепции, направленные к разрушению познавательной, формирующей и объединяющей миссии искусства, отрицанию его духовно обогащающей сущности. И в этом плане все декадентские концепции смыкаются с нигилизмом как с общим широким социально-философским мировосприятием. Именно в соотношении с общей духовной культурой эпохи обнажается подлинная роль эстетических концепций. Часто самые изощренные интеллектуалистические конструкции раскрываются в своей реальной разрушительной сущности. В свете взаимоотношения передовой культуры и искусства декадентские эстетические концепции выступают в качестве фактора, противостоящего поступательному развитию, прогрессу духовной культуры человечества. Такими при сопоставлении с общим прогрессом культуры своего времени предстают некоторые самые сверхмодные воззрения, претендующие на духовный аристократизм или сверхреволюционность.

*

Структура художественной и всей духовной жизни капиталистического общества отражает его противоречия. С одной стороны,—утонченные, доступные немногим виды изощренного искусства. К ним можно отнести абстрактное искусство, литературу, театр, кино абсурда, атональную музыку. Утонченное, как принято говорить, „изотермическое“ искусство, тоже довольно активно воздействует на определенные круги интеллигенции, отравляя сознание проповедью неверия в разум, предопределенности и безнадежности существования.

С другой стороны, гигантский поток конвейерной массовой коммерческой продукции, своего рода художественного ширпотреба, предназначенного для масс — это поток стандартных фильмов, комиксов, радио- и телепередач, магнитофонных записей. Обычно „элитарная“ и „массовая“ культура трактуются как некие противоположные, ни в чем не сходящиеся друг с другом крайности. В действительности их содержание гораздо сложнее. Они совсем не так чужды друг другу, имеют гораздо больше общего, нежели это представляется на первый взгляд.

До сих пор еще бытует представление об элитарной культуре, особенно о декадентстве в искусстве как явлении духовно аристократическом, „верхушечном“, для немногих, потому не имеющем точек соприкосновения с „массовой культурой“, предназначенной для миллионов. На самом деле „элитарная“ культура не столь замкнута, не столь далека от массовой стандартной продукции, как это представляется некоторым литературоведам. Напротив, сейчас проявляется большая активность в установлении внутренних связей всех потоков реакционной культуры, литературы и искусства. С течением времени все рельефнее раскрывается тот факт, что элитарная и массовая культура, каждая по своему, выполняют задачу утверждения основ буржуазного бытия и сознания.

Подвижные связи в современном обществе культуры элитарной и массовой, их переходы друг в друга отмечают многие буржуазные социологи. Разрушение преград между ними, в частности, отмечает У. Корнхаузер в книге „Политика массового общества“ (Париж, 1960).

Если представители „элитарного“ искусства выполняют свои разрушительные функции на уровне духовной жизни интеллектуальной верхушки общества, то „ремесленническая“ культура осуществляла свою нивелирующую задачу в своих формах, адресована широкой массовой аудитории.

Смыкание общей направленности явлений „элитарной“ и стереотипной массовой культуры в отношении к основным проблемам социальной и духовной жизни раскрывается в ряде аспектов. Но прежде всего это выявляется в расшатывании главных коренных устоев культуры, главным образом, ее познавательной и формирующей миссии. Например, современная литературная мода выдает Э. Ионеско и других представителей „литературы абсурда“ и „антиискусства“ за высшие явления культуры, воплощающие новаторские особенности художественного мировосприятия современности. Однако при ближайшем рассмотрении их художественное мышление обнажает свою стереотипность, полностью укладывающуюся в русло буржуазных философско-эстетических стандартов. В основном она совпадает с идейным и нравственным нигилизмом стихотворной и песенной продукции, в изобилии поставляемой средствами массовой коммуникации. Идея отчужденной одинокой личности, всеобщее нигилистическое отрицание, хотя и в разных формах выражены как в модном романе или пьесе „литературы абсурда“, так и в сотнях стандартных песен, исполняемых не только кумирами эстрады, телевидения и радио, но и массой доморощенных бардов с гитарами.

Пристального внимания заслуживает широкий процесс „растления“ и „эксплуатации“ в продукции массовой культуры подлинно жизненных острых вопросов, мучительно волнующих современные поколения людей. Как в „искусстве абсурда“ и в разных видах антиискусства, они в потоке песен получают мистифицированное извращенное истолкование. В примитивных формах в них развивается та же философия абсурдности жизни, одиночества и обреченности личности или беспредметного нигилистического бунтарства. Наряду с неприхотливыми, однообразными песнями о любви, исполняемыми модными певцами и ансамблями, весьма распространились песни специфического протеста и обреченности, как, например, популярная в среде американской и западноевропейской молодежи „Канун разрушения“. Можно упомянуть также сверхмодную песню „Мы никого не просили“, от имени юношества обличающую мрачный мир, созданный взрослыми. Пафос ее — всеобщее осуждение, взгляд на действительность как зловещий обман, подтверждение иллюзорности всех моральных и социальных устоев, отрицание в жизни чего-либо святого. „Мы не обязаны никому, ничего, никогда“, — лейтмотив этой песни.

В современной литературе капиталистического мира получил распространение тип писателя, произведения которого причисляются к разряду „элитарной культуры“, но по своему реальному, духовно сниженному содержанию наводящие мосты между ней и стереотипами „массовой культуры“. К таким специфическим промежуточным явлениям относятся произведения американского писателя из русских эмигрантов Владимира Набокова, сына бывшего редактора кадетской газеты „Речь“. Набоков широко известен как автор скандального романа „Лолита“. Произведению этому свойственны

основные атрибуты как современного „депрессивного“ романа, так и духовная сниженность так называемой „массовой культуры“, предназначенной на потребу обывателю. Однако Набоков претендует на некоторое свое родство с классической русской литературой. Так часто „подают“ разного рода „созетологи“ его произведения, в частности, романы „Дар“ и „Ад“, отличающиеся неприязнью к реализму, стремлением скептически выворачивать наизнанку классические литературные творения.

Набокова тенденциозная зарубежная критика зачислила в ранг самых выдающихся писателей современности, отличающихся особой утонченностью психологического проникновения в глубины современной личности. На самом же деле Набоков, можно сказать, находится на грани элитарной и массовой культуры. Не случайно свою литературную карьеру он начал с сочинительства романов развлекательного авантюрного жанра под псевдонимом В. Сирин. Если же брать его более поздние произведения, принесшие ему популярную известность — романы „Дар“, „Ад“ и более всего „Лолита“, то в них особенность „элитарной“ литературы как бы приспосабливается к сниженным вкусам потребителя „массовой культуры“. Модные атрибуты „элитарной литературы“ — иррациональный, во многом скептический подход к миру, презрение к обычному, пропаганда исключительности персонажей — своеобразно адаптируются на потребность самому заурядному обывателю. Путь такой адаптации — тяготение к сексуально-инстинктным ситуациям и прочим приемам эпатажного характера. Роман „Лолита“ в сущности представляет промежуточное явление между элитарной и массовой культурой, наглядно обнаруживающее общность их в ряде основных мотивов. Отсюда — его шумная реклама этому роману как со стороны сторонников „элитарной“ критики, так и огромный успех у обывательской публики.

К ряду таких промежуточных явлений в культурной жизни можно отнести издания типа журналов „Эскваир“, „Авангард“ и „Плейбой“, прокладывающих мосты между стандартной массовой духовной продукцией и между модными элитарными сверхинтеллектуалистскими социальными теориями. Часто в этих журналах печатаются произведения крупных писателей, что объективно служит созданию видимости высокого интелектуального уровня этих изданий. Однако эта видимость оказывается иллюзорной, поскольку произведения подлинных мастеров слова оттесняются на второй план низкосортным литературным ширпотребом, в некоторой мере объективно прикрывают его подлинную сущность, его нравственно-эстетическую низменность.

К таким же промежуточным явлениям близки также некоторые произведения Сомэрсета Моэма, И. Тереса, Л. Раттигена, Ле Каре. Первый сочетает превосходное владение словом с приемами и тенденциями коммерческой массовой культуры. Самое характерное у этого писателя — слияние занимательности изложения, мастерства интриги с дешевой сенсационностью, со сниженной трактовкой основных вопросов политики и нравственности в духе стандартов капиталистического духовного ширпотреба. Перу Моэма принадлежат некоторые подлинно художественные, ценные произведения, как, например, его роман „Бремя страстей человеческих“. В то же время он пишет дешевые развлекательные пьесы „За боевые заслуги“, „Круг“, всецело приспособленные к требованиям литературного и театрального бизнеса. Таков дух его сборника рассказов „Аненеден или британский агент“, в котором он повествует о своих приключениях как разведчика во время первой мировой войны. Именно на почве такого рода произведений возник облик

неуловимого агента Джеймса Бонда, героя серии романов Флеминга. Детективно-политический роман типа столь широко распространенных произведений Флеминга („Гольдфингер", „С любовью из России", „Доктор Но" и др.), стал одним из основных жанров коммерческой массовой литературы. Огромными тиражами изданы издания Ф. Эшнера „Человек из Москвы", А. Телекомба „Мисс Багшот едет в Москву", Н. Бена „Письмо из Кремля", К. Эмиса „Полковник Сан".

Чем далее, тем виднее становится связь подобных конвейерных изделий с рядом ультрамодных теоретических трудов, безоговорочно относимых к сфере сверхинтеллектуализма. Такие теории, всегда оснащенные системой сложнейшей терминологии, порой выдаются за самое последнее слово ультрареволюционной мысли.

Было бы односторонним полагать, будто бы „серьезные", „настоящие" писатели всегда лишь порой снисходительно спускаются с вершин интеллектуализма в „низшую" сферу производства массового литературного ширпотреба, как бы пробуя возможности своего пера в области ходячих литературных стереотипов. Напротив, стереотипы „массовой культуры" подчиняют себе некоторых писателей, направляют их творчество по проторенному руслу утвердившихся стандартов.

Произведения некоторых писателей, задуманные как отклики на серьезные социальные и интеллектуальные проблемы современности под влиянием идей и приемов массовой культуры, деформируются, выпадают из сферы подлинной литературы.

Шумный успех серии романов Флеминга о Джеймсе Бонде породил не только массу бездарных подражателей, но и соблазнил ряд известных писателей, числившихся в разряде духовной элиты.

Не устояли перед прозаическими соблазнами „массовой культуры" и некоторые писатели иного направления, ранее слывшие протестантами против основ буржуазного строя, громко заявлявших о своей преданности социальной проблематике, идеям гуманизма. Наглядный пример тому идейное и художественное грехопадение Кингсли Эмиса, не так давно считавшегося чуть ли не самым радикальным из группы „сердитых молодых людей".

От его социального гнева давно уже не осталось и следа. Эмис долго открыто кокетничал своей „правой" позицией, много раз декламировал свою неприязнь к социализму. Эволюция бывшего „обличителя" завершилась тем, что он под псевдонимом Роберт Метхем написал бульварно-антисоветский детективный роман „Полковник Сан". О направленности этого произведения свидетельствует заявление автора о своем намерении продолжить серию романов о неуловимом секретном агенте Джеймсе Бонде с его правом убивать и убивать.

Действительно сочинение Эмиса построено на политическом пафосе, на прямом подражании образам, кругу идей и сюжетным ходам романов Флеминга.

Это не принесло неофиту детективной антисоветской литературы столь страстно ожидаемых лавров. Роман „Полковник Сан" не стал ни бестселлером, ни кинобоевиком. Оказавшись в сфере коммерческой массовой культуры, Эмис потерял своих обманутых сторонников, ранее усматривавших в его произведениях истину социального протеста, стремление защитить права среднего человека. Стереотипы массового литературного ширпотреба обна-

жили подлинное лицо некогда „разгневанного молодого человека“, его чуждость идеям гуманизма.

В орбиту воздействия массовой культуры попал такой „проблемный“ западногерманский писатель, как Ральф Хохут. Его пьеса „Гверильяс“ в некоторых моментах явно повторяет образы и ситуации романа Флеминга „Гольдфингер“.

Как и в произведении Флеминга, здесь угрожающий обществу анархический заговор возглавляют некие злостные революционеры-банкиры, не стесняющиеся ни в каких средствах. Облик и действия руководителя заговорщиков миллионера-революционера Никольсона во многом напоминает зловещего банкира Гольдфингера, которого разоблачает вездесущий Джеймс Бонд. Автор пьесы несколько усложняет давно знакомые по роману и кинофильму „Гольдфингер“ образы и ситуации, по-своему их интерпретирует.

Хохут — автор известных политических пьес „Нашествие“ и „Солдаты“ — подходит к вопросам современности с других позиций, нежели английский консерватор Флеминг. В пьесе „Гверильяс“ Хохут пишет о социальном устройстве США с позиций ультралевого бунтарства. Проблемное содержание произведения широко оснащено модными интеллектуалистскими реквизитами от Герберта Маркузе до анархической ультрареволюционности идеологов новой левой и других разновидностей гошизма. Однако этот интеллектуализм в сочетании со стереотипами массового литературного чтива превращается в дешевую ширпотребную продукцию. Настолько шаблонно, нелепо выглядят в пьесе реальные проблемы и процессы.

Элитарные замыслы автора явно не выдержали симбиоза со „стереотипами“ массовой культуры, деформировались под давлением окостеневших схем. Бывают случаи, когда талант и опыт писателя оживает, наполняет новым содержанием эти схемы. Но большей частью попытки сочетания интеллектуалистического материала с образами и сюжетными штампами конвейерной литературной продукции кончались творческим, а иногда и общим духовным падением.

Смыкание „элитарных“ духовных явлений с „массовой культурой“ все отчетливее раскрывается в самых различных вариантах и направлениях. Одни сверхинтеллектуалы, до сих пор паривщие на высотах отвлеченности, в последние годы стали открытыми апологетами человеческих и эстетических стереотипов, обычно обосновывая это неодолимым нивелирующим воздействием научно-технической революции. Другие пошли еще дальше, сами стали сочинять полубульварные и бульварные романы откровенно антисоветского содержания. Например, претендовавший на духовную утонченность литературовед Ф. Рив, занимавшийся академическим исследованием поэзии XX века — от Элиота до Блока, выступил с романом „Красные машины“, написанным в духе массового антисоветского чтива.

В сзете процессов последних лет такие повороты не так уж неожиданны, как это может показаться на первый взгляд. Дело в том, что в глубинной основе элитарных и ширпотребных сочинений таких авторов лежат одни и те же движущие идеи и тенденции, представляющие духовные стереотипы капиталистического общества.

Общность, а также своеобразие „элитарной“ и „массовой“ буржуазной литературы наглядно раскрывается в основном типе человеческой личности, которую каждая из них утверждает.

Массовая культура — литература, телевидение, кино — редко содержит в себе элементы критики недостатков общественного устройства. Непосредственно выполняя социальный заказ буржуазии, она обращает внимание аудитории прежде всего к другому типу личности — к утилитарно волевым, целеустремленным персонажам, подчеркнутая энергия которых направлена к наживе, насилию, движимым откровенно антигуманными целями. Диапазон таких персонажей довольно широк — от агента 007 Джеймса Бонда, которому все дозволено, до идеализированного обывателя или дельца — коммерсанта, предпринимателя, карьериста, сыщика.

И если „элитарная", „настоящая", в основном депрессивная литература наших дней оставляет такие персонажи как малопривлекательный человеческий материал вне поля своего зрения, даже порой по своему обличает их, то такой тип откровенно и широко утверждает именно массовая культура. Как бы восполняя депрессивную однобокость „элитарной" утонченной культуры, грубая массовая культура осуществляет свою формирующую функцию непосредственной идеализацией социальных и духовных устоев буржуазного общества, например, стремления к наживе, к господству грубой силы.

Массовая пропаганда насилия во всех его видах серьезно тревожит многих видных представителей зарубежной эстетики и социологии. Признанный лидер американской эстетической мысли Томас Манро выступил на V Международном конгрессе в Упсале (Швеция) с докладом на тему „Искусство и насилие", переключая гнетущие явления насилия, реально отравляющие повседневную жизнь людей, в плоскость „академической" постановки вопроса. Ссылаясь на малую научную исследованность вопроса, могут ли некоторые виды искусства быть активным фактором снижения нравственных устоев, Манро все же не счел возможным отвергнуть его актуальность. Он ставит вопрос: „Существует ли конкретная связь между преступлением и насилием и каким-либо конкретным видом искусства?" В ответ на этот вопрос он сосредоточил свое внимание на жизненной остроте и болезненности этой проблемы, показал растлевающее воздействие ряда явлений современного искусства на жизнь общества.

Присущая Манро „академическая" или „джентльменская" склонность, хотя бы и к односторонней обоснованности суждений, заставляет не обходить истину. Ссылаясь на фильм „Бонни и Клайд", он говорит, что в фильме показывается, как приятно убивать человека и что это может доставить удовольствие и в других случаях. Но когда дело дошло до выводов, то Манро объявил посягательством на свободу духа применение запрета каких-либо действенных мер по отношению к явлениям буржуазной культуры, стимулирующим преступления и иные виды грубого насилия над человеком.

Действительно, у главы американских теоретиков искусства есть основания беспокоиться. Прямым и косвенным оправданием насилия и разрушения в последние годы занимаются не только наиболее рьяные приспешники Пентагона, наемные журналисты или поставщики бульварного чтива и зрелищ. С ними часто объединяются некоторые представители научной и литературной элиты, жрецы теории искусства. Создается и всячески рекламируется некая „эстетика разрушения и войны".

Характерно в этом плане выступление участника V Международного конгресса по эстетике Роберта Гинзберга, который свой доклад так и назвал: „Эстетика разрушения, война". По его словам, наслаждение человека, полу-

чаемое им при разрушении, омрачается стратегическими или так называемыми „созидательными" действиями, необходимыми в ходе войны.

Для оправдания насилия капиталистических монополий и их милитаристской политики создается целый арсенал фальшивых концепций, успешно распространяется мнение, будто бы источник социального насилия, возникновения войн заключен не в общественно-экономической сущности империализма, а заключен в самой натуре человека, в извечно присущем личности „инстинкте агрессии".

При некоторых частных разногласиях в утверждении неизбежности войн и других видов насилия сходятся такие современные ученые, как Д. Моррис, Р. Ардри, К. Лоренц. Показательно, что первый из них, зоолог по специальности, целиком перенес законы животного мира на человеческое общество и озаглавил свою книгу о современной личности „Обнаженная обезьяна". А Р. Ардри, известний социолог, назвал свою книгу „Об агрессии". Этими и многими другими авторами декламируется тезис о неизменной агрессивности человеческого рода, фатальной неизбежности зла на земле.

Не нужно особых усилий, чтобы заметить сходство антигуманистического смысла этих взглядов с характером мышления и образным миром авторов изделий буржуазной „массовой культуры". Опасность таких реакционных концепций, их связанность с пропагандой агрессивных персонажей в жизни и в искусстве остро чувствуют многие представители прогрессивной зарубежной интеллигенции.

Все виды буржуазной культуры, в соответствии с принципом насилия, составляющим социально-экономическую и духовную основу империализма, пропагандируют два основных типа личности — человека—насильника и человека — духовного раба, обывателя, так или иначе миряшегося со своим положением и даже его идеализирующего. И именно эти типы личности в грубых и изощренных формах утверждаются как „массовой", так и „элитарной" культурой.

Общим для основных типов человеческой личности в „массовой культуре" является стремление к выгоде, достижение личных эгоистических целей. В изделиях „массовой культуры" они обычно выступают в „низменной", обнаженной форме. Но свое общее философско-эстетическое обоснование они находят в сверхинтеллектуалистических концепциях. Следует подчеркнуть все сближающуюся общность основных социально-философских корней „элитарной" и „массовой" культуры. Философско-эстетическая концепция прагматизма и разных вариантов неопрагматизма обычно всецело относятся к сфере элитарной культуры. На первый взгляд, даже трудно сопоставимым кажется какое-либо сближение общего смысла сложных интеллектуалистических конструкций виднейшего представителя философии прагматизма Джона Дьюи с серией коммерческих стандартных изделий „массовой культуры", идеализирующих преуспевающих дельцов. Как известно, такой тип практика-накопителя или других типов людей большого или малого бизнеса является одним из основных в „массовой культуре". Он пропагандируется в тысячах кинофильмов, радиопостановок, телепередач. Стандартный потребительский склад сознания всячески приравнивается к рядовому читателю и зрителю.

Провозглашение воли и деятельности, подчиненной достижению личной выгоды как основного критерия ценности индивида, — теоретическая почва, на которой произрастают энергичные персонажи различного рода, всецело обращенные к антигуманным целям.

Реальный деляческий смысл прагматизма и разных вариантов неопрагматизма, их неприязнь к выходящему за пределы утилитарности, духовному и нравственному содержанию личности уже достаточно наглядно раскрыт в суждениях многих модных кумиров буржуазной мысли наших дней. В частности, большим успехом в ряде зарубежных стран пользуются сочинения Хука Хефнера, издателя американского еженедельника „Плейбой". Хефнер как бы практически адаптировал до уровня понимания среднего обывателя сложные теоретические конструкции Дьюи, а также представителей неопрагматизма, попутно приправив их ходячими неофрейдистскими схемами. Таким образом, „высокая философия" оказалась своеобразно трансформированной для широкого бытового потребления. Это обеспечило сочинениям Хефнера огромный спрос у массовой обывательской аудитории.

Односторонний, всецело утилитарный характер личности, которую стараются утвердить неопрагматисты, у Хефнера выявлен гораздо нагляднее, нежели у основных теоретиков этого течения. Его отношение к культуре личности и вообще к духовной культуре во многом напоминает суждения Дьюи, Адорно, Маркузе. Из всей пестроты суждений этих авторов Хефнер выделяет в них самое главное — равнение на утилитарную личность, чуждую гуманистическим задачам, всему, выходящему за пределы практических задач. Духовная культура, по Хефнеру, перегружает, подавляет внутреннюю естественную сущность человека. Поэтому его нужно духовно выпрямить, освободить от гнета культуры, раскрепостить его внутреннюю натуру от давления иллюзорных доктрин и принципов, искусственных личных рационалистических схем.

Вообще сейчас буржуазная мысль, для обоснования своего идеала автоматического утилитарного характера стереотипного человека, всячески варьирует мысль о перегрузке человека современности рационализмом в ущерб естественному свободному проявлению его натуры. Иначе говоря, необходимая индустриальному обществу высокая профессиональная практическая квалификация работника должна сочетаться с бессодержательностью, автоматичностью его духовного бытия, свободного от излишней нагрузки всякого рода идеями, принципами, доктринами, якобы подавляющими личность индустриального общества. Мысль эта проникает как работы философов высокого положения в академическом мире, так и их предприимчивых популяризаторов-практиков, а также направленность потока „массовой культуры" наших дней.

Одним из основных каналов деполитизации личности, освобождения ее от „гнета сознания" — смакование различных видов секса. И в пропаганде секса как пути „децивилизации" человека наиболее наглядно проявляется все нарастающий процесс сближения „элитарной" и „массовой" культуры.

Вследствие общеизвестности, стало уже считаться банальностью при характеристике продукции „массовой культуры" говорить о потоке изделий, всячески смакующих тему „секса". В последние годы волна самой разнузданной порнографии буквально захлестывает телевидение, кино, многие газеты и журналы.

Самое обнаженное смакование различных вариантов секса предстает в целом потоке сочинений, занимающих значительное место в литературе США и других капиталистических стран. Таковы выпущенные огромными тиражами, широко рекламируемые конвейерные произведения Терри Сотерна, Монро Хоуарда, Жаклин Сюзенн, Гарольда Робинса, Маркуса ван Хеллера. Равной степенью сексуальной извращенностью похождения, как юной героини романа Хоуарда „Зовите меня Бридж", так и предельно растленных персонажей романа Хеллера „Дом Броджца".

Тема секса редко выступает в произведениях „массовой культуры" изолированно. Она обычно сочетается с проповедью видозволенности, насилия. Наглядно это видно в новых американских фильмах, как „Поколение сенсаций", „История Ф.", „Свинг". Героями в них выступают молодой человек или девушка, готовые на все, чтобы лишь утвердить свое „я", не останавливающиеся перед убийством, всякого рода иными антиобщественными, антиморальными действиями.

Тенденция идеализации аморального героя — преступника или предателя — характерна, в частности, для итальянского фильма „Конформист", показанного на VII Международном кинофестивале в Москве (1971). В нем отчетливо сказалось стремление дискредитировать революцию путем утверждения всемогущества секса, а также всякого рода низменных инстинктов, подавляющих гуманистические идеалы и справедливость. Провокатор, насильный убийца, уголовный тип, ставший в последние годы чуть ли не главным героем буржуазного кино и телевидение, торжествует также в испанском фильме. Особенно „трогательно" показаны любовь и гибель политического провокатора и профессионального убийцы — главного героя этого произведения.

Примеры такого рода можно приводить бесконечно. Но существенно здесь иметь в виду, что, несмотря на возмущение широких кругов интеллигенции вульгарной порнографической продукцией, свое теоретическое обоснование она находит в модных концепциях, обычно относимых к элитарным явлениям духовной жизни, прежде всего в сочинениях сторонников „новой чувственности", „новой сексуальности", так как воззрения эти высказываются в самых разнообразных вариантах — от отвлеченных социально-философских теорий до прямого элементарного провозглашения полной свободы секса и извращений. Ученые академического склада в последнее время много пишут о необходимости слияния Маркса с Фрейдом как наиболее действенном пути обновления современного человечества. Другие более обнаженно отождествляют, сочетают революцию с сексом или просто считают секс источником революции, настаивая на полной отмене в этой сфере всяких ограничений.

Внутреннее родство „интеллектуалистских" теорий „новой чувственности" и „сексуальной революции" анархиствующих левых с порнографическим ширпотребом „массовой культуры", широко проникающем во все поры быта, проявляется в буржуазных странах на каждом шагу.

Вся подобная продукция обычно высокомерно расценивается как ремесленнический стандарт, не имеющий отношения к общим тенденциям в буржуазной культуре. И, наоборот, интенсивная проповедь значения всей прежней культуры для „новой чувствительности", „новой сексуальности", которую сейчас ведут многочисленные сторонники неофрейдистских течений, начиная с их академических представителей и кончая теоретиками „новой левой" (Г. Маркузе, Н. Мейлер, Д. Ньюфильд, П. Гудмэн, С. Зонтаг и т. д.) —

это „новое“ полностью причисляется к разряду подлинной высокой культуры. Тем не менее, все больше становится очевидным факт сходства сложных философско-эстетических рассуждений этих теоретиков с „низкой практикой“ пропаганды секса в стандартных изделиях массовой культуры.

Типичны в этом смысле суждения редактора журнала „Поэтизен ревью“ У. Филиппса, еще много лет назад объявившего реализм искусством для плебеев, для духовных консерваторов. Нигилистические настроения писателей „новой левой“, с которыми в последнее время объединился Филиппс, еще сильнее накалили его глубоко антикультурные выпады против реализма. Его прежний троцкистско-фрейдистский нигилизм по отношению к богатствам классической художественной культуры дополнился сверхмодными вариациями проповеди преобразования искусства на основах „новой чувственности“, „новой сексуальности“.

В статье „Чувство настоящее“ Филиппс обрушивался на реалистическую литературу, обвиняя ее в традиционности, не дающей доступа к необходимому, по его мнению, распространению в литературе нового вида „конвертированной,“ „механизированной и рассеянной сексуальности“, „новой чувственности“, якобы ограждающей личную свободу от истеблишмента.

Отсюда уже совсем недалеко до той откровенности порнографии, которой занимаются „массовая“ печатная продукция, экраны кинематографии и телевидения.

В потоке пропаганды „новой чувственности“, не ограниченной никакими нормами, свои функции выполняют сочинения типа книги профессора Герберта Бартеина и его жены, смысл которой отчетливо выражен в ее заглавии „Групповой секс“ (1971). Подобные сочинения по-своему наглядно показывают связь между растленным сознанием интеллектуальной верхушки буржуазного общества со стандартами массовой коммерческой продукции.

„Элитарная“ культура здесь как бы подкрепляет, обосновывает реальную направленность стереотипов „массовой культуры“.

Столь широкое распространение порнографии не является самоцелью. Оно связано с общими задачами буржуазной идеологии, прежде всего с задачей формирования определенного типа личности, чуждой гуманистическим идеалам, замкнутой в сфере элементарных духовных потребностей и стимулов.

Элитарная социально-философская мысль, внешне открещиваясь от низкой продукции „массовой культуры“, на самом деле поддерживает ее, окутывая ее облаком мистификаций, предоставляющих раскрепощение секса как некий путь освобождения личности.

Реально такие теории дезориентируют общественность, погашая средствами ученой мистификации возмущение широких кругов интеллигенции разгулом порнографии.

Распространение секса в „массовой культуре“, в литературе и других видах искусства находит солидное теоретическое подкрепление в некоторых сочинениях признанного „властителя дум“ Маркузе.

Маркузе призывает к борьбе против „сексуальных табу“, концентрируя внимание на преодолении того, что заставляет людей переживать чувство виновности, когда нарушаются привычные нравственные нормы[1].

[1] H. Marcuse. Versuch über die Befreiung, p. 23—25.

Иными словами, Маркузе предлагает не только открыть все клапаны секса, но и уничтожить все нравственные преграды на этом пути, поскольку они якобы есть атрибуты буржуазного общества. И можно сказать, что это теоретическое суждение сверхрадикально реализуется в буржуазной массовой культуре.

На первое место в его последней книге „Эссе об освобождении" (1968) выдвигается идея „биологического пространства", в котором человек достигает внутренней свободы через слияние политического и сексуального бунта, через активизацию элементарных потребностей. Таким образом, пролагает себе путь неофрейдистский тезис о „бунте инстинктов", который, оттесняя культуру, освобождает человека от прежних норм морали, мышления, цивилизации.

Сексу в ряде теоретических работ придается значение всеобщего универсального закона всей природы, которому подвластны все живые и неживые явления космоса. В чрезвычайно распространенной за рубежом книге западногерманского автора Вильгельма Рейха „Функция оргазма. Сексуально-экономические проблемы биологической энергии" утверждается, будто бы в сексе наиболее полно проявляется всеобщая кинетическая энергия как солнечное излучение. Поэтому именно сексуальная революция несет с собой полное освобождение личности", приводит ее в соответствие с основными законами природы, с ее подлинной естественной сущностью. Теории, представляющие секс, наиболее полно выражены всеобщей социально-психологической или космической энергией; в своей реальной основе они всегда связаны с анархическими разрушительными тенденциями в общественно-этической сфере. На это обратили внимание еще Маркс и Энгельс, раскрывая сущность анархизма, в работе „Альянс социалистической демократии и международное товарищество рабочих": „Эти всеразрушительные анархисты, которые хотят все привести в состояние аморфности, чтобы установить анархию в области нравственности, доводят до крайности буржуазную безнравственность"[1].

Не нужно доказательств, насколько теория сексуального взрыва как главного пути проявления подлинной сущности человека окрыляет и даже возвышает творения порнографической макулатуры. На первый взгляд презренная порнографическая стряпня не имеет ничего общего с элитарной мыслью Маркузе. Тем не менее, они во многом сходятся. Тяжелая артиллерия буржуазной социально-философской науки теоретически как бы прокладывает дорогу сексуальным штампам буржуазной массовой культуры, окружая ее ореолом глубокомыслия и значительности.

*

Известная односторонность в освещении тенденций деидеологизации сказывается в ряде исследований, в том, что берутся явления, где они выражены лишь в прямом отрицании. Но тенденции эти осуществляются не только прямым отрицанием идеологического содержания культуры.

Сейчас большой удельный вес приобрели тенденции *к подмене социально-философского идеологического* содержания культуры общества языковыми закономерностями. Язык провозглашается основной определяющей законо-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс. Сочинения. Т. 18. М., 1961. с. 415.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

мерностью духовного развития, своего рода всеобщей универсальной, всеохватывающей концепцией. Вообще проблемы языка в настоящее время усиленно втягиваются в борьбу противостоящих концепций культуры. Наиболее заметны здесь попытки универсализировать проблемы языка и лингвистики в целях вытеснения познавательного и идеологического смысла, своеобразной формализации культуры.

Язык — неотделимая составная часть культуры, могучее средство социальных духовных связей человечества. Существование и прогресс культуры и ее отдельных областей немыслимы вне совершенствования слова. Культура в общем смысле слова и язык — понятия нераздельные, взаимоопределяющие друг друга.

Идеология часто врывается в область речевой культуры, пытается диктовать свои доктрины. И трудно во всей полноте рассматривать смысл явлений культуры, особенно литературы, театра, кино вне их органической связи с определенными взглядами на природу и функцию языка.

Вместе с тем язык обладает своей отчетливой специфичностью, развивается по своим законам, во многом отличным от других видов культуры. По своей природе язык — явление внеидеологическое, способное обслуживать самые различные социальные слои, различные политические и духовные концепции. Поэтому структура языка и структура других сфер культуры — философии, социологии, литературы и искусства — не могут быть отождествлены. Так же не могут быть уравнены пути прогресса речевой и художественной культуры, хотя они взаимопроникают друг друга. Даже в литературе, в искусстве, наиболее тесно и непосредственно зависимых от мастерства слова, языку принадлежит своя определенная функция. Но сам по себе язык далеко не исчерпывает ни содержания, ни формы литературных произведений, поскольку слова здесь используются в соответствии с особенностями жизненного материала, творческой задачи, мировоззрения и индивидуальности писателя.

Отметим, что сложная, в высшей степени актуальная проблема взаимосвязей языка с идеологией, а также с культурой в целом разработана очень мало. Здесь требуются совокупные усилия литературоведов и лингвистов, так как решение этой проблемы находится на стыке двух сфер культуры.

Показательно, что в разрушении смысловой и коммуникативной функции языка, его отрыва от культуры большая роль принадлежит писателям реакционного и декадентского направлений. Их нигилизм по отношению к классическому культурному достоянию человечества, отрицание ценностей художественного реализма, познавательной миссии литературы всецело проэцируется на область языка, определяет характер их лингвистических воззрений. Таковы, например, суждения виднейшего представителя эстетики символизма Андрея Белого, который в статье „Магия слов“ утверждал, что язык есть творчество жизненных отношений. В суждениях Белого отчетливо намечены тенденции рассматривать язык как некую универсальную категорию, включающую в себя другие виды культуры, всю сферу строительства новых общественных отношений, даже формирование нового человека.

Творчество нового языка большинство модернистских теоретиков связывает с субъективной эстетической интуицией, с мифотворчеством, якобы определяющим особенности новой культуры XX века. А новое мифотворческое мироощущение современной эпохи в свою очередь основано на создании

нового языка. Отсюда следует стремление к разрушению языковых норм, к предельности субъективизации, отрыву от содержания.

Например, у О. Хаксли проблемы языка получили специфическое освещение. Вместе с отказом от культуры, от общепонятной логики он считает эстетическим законом современной литературы отказ от общепонятного языка. О литературе понятной Хаксли говорит с презрением как о „плохой" литературе. „Подлинная литература, — подчеркивает он, — имеет дело прежде всего с „уникальными аберрациями" личного сознания, „стоящими за пределами обычного языка", а потому задача художника слова „изобретать или заимствовать необычный язык".

Есть другие общие аспекты развития культуры и языка. Рядом с иррациональными мистическими теориями языка за рубежом все большее влияние получают утилитарные деляческие концепции. Свое теоретическое обоснование они нашли в неопрагматических и структурных воззрениях, устремленных к утверждению общих моделей, то есть некоего „среднего" нивелированного языка. В литературе, печати, радио, телевидении все усиливаются тенденции к отрицанию языковой индивидуальности художника. Эталоном становится стандартная речь газетчика, репортера, язык установившихся моделей, то есть речевых штампов, неспособных передавать богатство и сложность мысли. Как иррационалистические, так и деляческие теории ведут к обеднению языка, к обеднению культуры.

Насколько субъективистски сублимируется понятие революции, насколько в боковые каналы отводится ее течение, свидетельствуют высказывания ряда других авторов. По утверждению литературоведа Ж. П. Фая, создание нового общества начинается с создания нового языка, которому предстоит оформить, определить будущие отношения и сознание людей.

На самом деле перед нами программа отчуждения языка от культуры как общественного явления. Что же касается попыток выдать разрушение естественных норм языка за самую универсальную, всеобщую революцию, то здесь своеобразный модернизированный рецидив старых тезисов сюрреализма.

Сверхрадикальное выражение теория революции в области языка находит в декларациях и произведениях представителей ультралевой группы французских литераторов „Тель кель". Доводя до предела давние разрушительные тезисы сюрреализма, они предлагают максимальную зашифрованность текста, означающую полный разрыв с восприятием читателей. В этом усматривается самый лучший способ разрешить противоречие между авангардистским текстом и революционным действием, обострить его до предела. Утверждается, что чем дальше своей радикальной новизной и затрудненностью произведения писателей будут отстоять от норм среды (литературной, идеологической, социальной), где происходит борьба, тем вернее эта группа писателей добьется союза с борющейся массой трудящихся. Именно такие разрушительные эксперименты в сфере языка выдаются за путь самого решительного преобразования общества. По утверждению Ф. Соллерса, одного из лидеров группы „Тель кель", революционное преобразование буржуазного общества должно начаться с разрушения сложившихся норм языка. По его словам, „создать новую историко-лингвистическую реальность . . . значит обеспечить дело Революции".

Теория „революции в вещах" проецируется на все сферы бытия человека — на язык, искусство, отношения, мораль, стиль, одежды и т. д. В итоге вели-

кое дело революции трансформируется в своего рода игру, своего рода моду, что лишает ее реального общественного значения. На это обращают внимание многие зарубежные писатели и ученые.

„Существует широко распространенное убеждение, — комментирует эту проблему американский социолог И. Трахтенберг, — что в изменениях прически, одежды, сексуальных обычаев заключается отрицание социального порядка и все это подготавливает вас к революции. Новый стиль, надо полагать, более „аутентичен"; тот же факт, что он также и моден, по-видимому, не приходит в голову его защитникам. Некоторые интеллектуалы, чья чувственность была сформирована модернистским движением, склонны, порой, приветствовать любой знак „нового" как „проблеск жизни, и наслаждаются идиосинкразическим и эксцентричным ради него самого". В результате такая „революция" утрачивает свой социальный преобразующий смысл, свою историческую целенаправленность.

Разъединенность модернистского искусства наших дней с культурой как духовным достоянием общества уже начала мстить за себя, вызвала модный сейчас, все шире распространяющийся в западных странах тезис о ненужности, „отмирании" литературы в современных условиях. Причина такого пессимистического воззрения вызвана прежде всего деятельностью неоавангардистов, стремлением их к ликвидации содержания и смысла искусства, к „взрыву языковых структур", а также распространением явлений, органически связанных с апологией утраты „коммуникабельности". Отсюда разрыв писателя с культурой, с читателем. Последствия неоавангардистского „взрыва художественных структур" характеризовал итальянский писатель Паризе. „Теория „взрыва языковых структур", — говорил он, — привела к отрицательным последствиям. Предложенная неоавангардистами программа закрыла путь дальнейшего развития самого неоавангарда. Ведь этот факт, что „лингвистический взрыв", предложенный неоавангардистами, не привел к созданию ни одного произведения искусства, не вышел за рамки чистой теории, не дал сколько-нибудь действенных указаний, которые помогали бы создавать произведения искусства. Эта теория скорее была использована неоавангардом для запугивания итальянской культуры как инструмент террора.

Все рукописи, приходившие ко мне на протяжении последних четырех лет, построены, так сказать, по принципу „взорванного" языка, то есть некоммуникабельны, и, говоря просто, недоступны для читателей"[1].

Не случайно все декадентские группы, несмотря на их различия, всегда атаковали язык классической литературы, мешавшей им своей жизненной полнокровностью создавать отвлеченные от подлинных черт жизни формалистические конструкции. Противоречия в трактовке природы языка закономерно особенно обострились в советской литературе в первые годы после Октября, во многом отражая сложные поиски новых путей и форм. Как раз в это время чрезвычайно активно проявили себя ультралевые разрушительные концепции языка, иногда даже и в наши дни провозглашаемые новаторскими. Существенно вспомнить о распространенности в первые годы после революции различного рода псевдоноваторских теорий об отмирании старого языка классиков, о замене его особым языком революции, попытках протащить под флагом обновления языка нелепые декадентские кривляния и т. д.

[1] Иностранная литература, 1969, № 9, с. 224.

При всей пестроте всех этих псевдореволюционных „теорий", они объединялись общим исходным положением о разрыве языка с мышлением и общими задачами культуры.

С концепциями, претендующими на „универсализацию" языка, основанных на стремлении подчинить все сферы духовной культуры лингвистическим закономерностям, во многом связаны современные варианты структурализма.

Структурализм основан на абсолютизации форм математического, логического, лингвистического и иных видов отвлеченного мышления. Эти виды отвлеченного мышления имеют свои сферы и свои границы применения. В своей области они необходимы и действенны. В какой-то, весьма различной степени они распространяются на все познание. В частности, сам художественный образ представляет собой определенную структуру.

В замысел настоящей работы не входит задача оценки возможностей и границ структурализма, его соотношения с общим широким философско-эстетическим понятием „структура". Но однолинейная абсолютизация структурного начала, тенденции к его универсализации не совпадают с реальным разноликим обликом культуры эпохи во всей сложной совокупности и противоречиях ее социальных и духовных явлений. Тем не менее, сейчас же усиленно предлагаются некие общие однолинейные структуры как духовной культуры эпохи в целом, так и ее отдельных видов. В такого рода структурах происходит своего рода формализация духовной жизни эпохи, вытесняющая из нее живое человеческое — социальное и идеологическое содержание, растворяющая их в отвлеченных схемах. Таково основное направление настойчивых попыток найти общую структуру художественного сознания XX века, основанную на обесчеловеченных, внесоциальных и неидеологических, знаковых, символических и других принципах.

Большей частью стремление найти некую общую внесоциальную структуру философско-этического и художественного сознания XX века связано с мнением о несущественности и даже мнимости в области искусства социально-философских противоречий, якобы отступающих на задний план перед нивелированными законами всеобщего мировосприятия современного человека. Понятно, такой подход к литературе, ее формализация несовместимы с единственно научным ее пониманием как специфической незаменимой сферой человековедения, познания мира.

*

Возрастание на наших глазах „децивилизаторских", „разрушительных" тенденций в области художественной и всей культуры диктует вывод о необходимости более систематического и широкого освещения творческой сущности революции, созидательной природы социализма.

Для развития современного искусства особенно существенна разработка Лениным проблемы соотношения в революции моментов разрушения и созидания.

Социалистическая революция в исторической и духовной жизни страны — процесс многосторонний, не сводящийся только к ломке старого. Октябрь наиболее последовательно завершил задачу расчистки пути общества от старого исторического хлама. Ленин выделял в революции, кроме сокрушения устоев старого мира, ее созидательную сущность, полное развитие всех творческих начал и сторон народного бытия. Самая реальность выполнения вели-

чайшей задачи построения социалистического общества Ленин обосновывал верой в творческие возможности освобожденных народных масс, в их способности совершить „эту титаническую историческую работу, ибо в них заложены дремлющие великие силы революции, возрождения . . . обновления“[1]. Образная ленинская формула о великих силах возрождения и обновления превосходно выражает пафос и цели революции. Именно в наиболее полном освобождении всех созидательных возможностей жизни Ленин видел высшее предназначение, источник величия социалистической революции. Такая позиция, сама идея революционного созидания уже в начале настоящего столетия противостояла историческому нигилизму и скептицизму реакционных идеологов, а также декадентских писателей, развивавших концепции социального и духовного распада, проникнутые духом всеобщего разрушения.

В трудах Ленина отчетливо раскрывается социально-философская природа издавна противостоящих друг другу жизнеутверждающего и нигилистического отношений к миру. Борьба этих двух воззрений пронизывает развитие общественной мысли и литературы.

Уже на подступах к Октябрю, концентрируя главное внимание на задаче разрушения старого эксплуататорского общества, Ленин постоянно обращал внимание на то, что главная цель революции — „положительная или созидательная работа“. Он подчеркивал, что рядом с задачей преодоления сопротивления буржуазии „столь же неизбежно выдвигается — и чем дальше, тем больше — более существенная задача положительного коммунистического строительства, творчества новых экономических отношений нового общества“[2].

По Ленину, подлинно передовое большое искусство, правдиво воссоздающее жизнь, всегда есть утверждение или отрицание определенных сторон действительности. Не случайно столь убежденно говорил Ленин о „силе примера“. Именно утверждение нового и прогрессивного в действительности, обусловливающее историческое движение социалистического общества, героические творческие начала жизни составляют особенность мировоззрения и искусства социализма.

Для современной „депрессивной“ литературы характерно возрастание пафоса отрицания, можно сказать, его „универсализация“, проникающая целые философско-эстетические концепции. „Искусству верно служит только отрицающая мысль“, — пишет Альбер Камю в трактате „Миф о Сизифе“. Воззрения и настроения, основанные на негативистском восприятии мира, чрезвычайно разветвлены, порождаются различными причинами и стимулами.

Однобокое восприятие революции как всецело негативного процесса, освобождающего искусство от каких-либо созидательных принципов, действия, мысли, обусловило беспредметность бунтарства ряда течений современной литературы, в частности во многом обеспложило недавние многие движения „левой молодежи“.

Отметим, что многие авторы в „левых движениях“ молодежи и в левых литературных настроениях усматривают воплощение вечно критической, негативной природы искусства, якобы всегда находящегося в конфликте с обществом. Подобные воззрения проникли и в сознание ряда поколений современной интеллигенции. И. Зорич, один из редакторов югославского журнала

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 35, с. 289.
[2] Там же, Т. 39. с. 13.

„Современник", выступил со статьей „Литература и конформизм", в которой рассматривает недавние „левые" выступления молодых писателей и студенческой молодежи как воплощение перманентного духа протеста, антиконформизма, будто являющегося основной вечно движущей силой искусства и вообще интеллектуального прогресса. Зорич и раньше в ряде своих печатных выступлений развивал однобокую концепцию. Всецело отрицая познавательную природу искусства, он обосновывал мысль, что „вдохновение всякого большого художника (это особенно важно для современной эпохи) рождается из чувства боли, недовольства существующим, из желания отвергнуть существующие стандарты".

Однако антиконформистская позиция интеллигенции, к которой призывает И. Зорич, раскрывается им не как критическое отношение к определенным проблемам общества, а как некий постоянный всеохватывающий духовный бунт интеллигенции, постоянное „страстное желание чему-то противиться, ибо ни одна существующая общественная, философская, моральная и эстетическая структура не может быть настолько совершенна, чтобы она не вызывала желания ее усовершенствовать, превзойти"[1]. В качестве наиболее важной для современной литературы традиции И. Зорич называет негативные традиции таких писателей, как Джойс, Кафка, Дос Пассос, Лоренс, Т. Манн, Сартр, Мальро, Камю, Пастернак, независимо от того, во имя чего „бунтовал" каждый из них. Таким образом, отрицательное начало, позиция общего протеста, неприятие основных моральных, философских и социальных культурных ценностей трактуется не как составная часть творчества отдельных писателей, направленная против определенных явлений, а как всеобщий всеохватывающий закон творчества, как универсальная природа искусства.

Новаторский дух искусства, его прогресс предполагает отрицание отжившего. Но это лишь в тех случаях, если отрицание свершается во имя обогащения жизни, ее дальнейшего развития. Если же момент отрицания осуществляется за счет удаления созидательных творческих процессов жизни, то это сводится к превращению в односторонность и мистификацию восприятия действительности. Ограничение только разрушительными целями, попытки представить негативизм как всеобщий закон современности не имеет ничего общего с природой духовного прогресса социализма.

Сейчас в литературе наблюдаются усиленные поиски новых путей художественного изображения, стремление к отрицанию повторения пройденного. Однако этот момент отрицания иногда трактуется в духе пренебрежения к реальным завоеваниям художественной культуры. В данном случае полезно напомнить мысль Ленина, что „не голое отрицание, не зряшное отрицание, не скептическое отрицание, колебание, сомнение характерно и существенно в диалектике, — которая, несомненно, содержит в себе элемент отрицания и притом как важнейший свой элемент, — нет, а отрицание как момент связи, как момент развития, с удержанием положительного. . ."[2]

Только культура, предполагающая настойчивое освоение, обогащение и развитие всех ее подлинных достижений, может быть подлинно революционной, так как она исходит из принципов социализма, призванного преобразовывать внутренний мир, все бытие человека и человечества.

---

[1] Современник, 1968, № 8, с. 100.
[2] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 29. с. 207.

Искусство социалистического реализма предназначено расширить горизонты художественной культуры, быть фактом и фактором обогащения мировой художественной культуры.

Сочетание творческого освоения и развития эстетических богатств прошлого с обобщением современного опыта искусства — наиболее плодотворный путь к выполнению в сфере художественного творчества.

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННОТО СЪВЕТСКО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Никога в историята на човечеството проблемите на литературата и изкуството не са заемали такова важно място в цялостния обществено-политически, идеологически живот на обществото, както през нашата епоха. И това не е някаква случайност, някакво пристрастие или увлечение към тези проблеми. Остротата на класовата борба, ролята на субективния фактор в нея — на човека — налагат това изключително внимание към всички явления, които в една или в друга степен допринасят за формирането и развитието на човешката личност. Спирайки се на същността на социалистическата революция, В. И. Ленин пише в своя труд „Предстоящите задачи на съветската власт" през 1918 г.: „Такава революция може да бъде осъществена с успех само при самостоятелното историческо творчество на мнозинството от населението, преди всичко на мнозинството от трудещите се. Само в случай, че пролетариатът и бедните селяни съумеят да намерят в себе си достатъчно съзнателност, идейност, самоотверженост, настойчивост — победата на социалистическата революция ще бъде осигурена."[1]

И това важи не само за началния период от социалистическата революция — завземането на политическата власт. С още по-голяма сила тази закономерност се проявява и по-нататък — при мирното строителство на новото социалистическо общество, при прехода към комунизма и изграждането му. Ето как тази закономерност е отразена в Програмата на КПСС: „От културния растеж на населението в огромна степен зависят подемът на производителните сили, прогресът на техниката и организацията на производството, повишаването на обществената активност на трудещите се, развитието на демократическите основи на самоуправлението, комунистическото преустройство на бита."[2]

В Програмата на БКП, приета от Десетия конгрес, се казва: „Разцветът на духовната култура все повече се превръща в обективна потребност и фактор на общественото развитие."[3] Тази закономерност ние виждаме отразена и в основните документи на другите братски комунистически, марксистко-ленински партии.

Със своя познавателен характер, със своята идейност, емоционалност и заразителност, със своята образност и експресивност художествената литера-

[1] В. И. Ленин. Съчинения. Т. 27. с. 231.
[2] Програма на КПСС. С., 1961. с. 134—135.
[3] Програма на БКП. С., 1971. с. 76.

тура играе решаваща роля за култивиране у трудещите се на социалистическа съзнателност, идейност, самоотверженост, настойчивост, за формирането им като съзнателни борци и творци на новия живот. „Възпитанието на новия човек — заяви в речта си пред XVI отчетно-изборна конференция на столичната комсомолска организация др. Тодор Живков — е плод на много фактори. Но художественото творчество не е един от многото. То е един от основните и главните, един от решаващите фактори за изграждането на човешката личност.“[1] В същата реч др. Тодор Живков определи и обществената функция на литературната, на художествената критика *като една от най-ефикасните форми на партийното ръководство на художественото творчество.*

Развитието на съветската литература и литературна критика е блестящо потвърждение на тези мисли. Още от своето зараждане като пролетарска борческа литература в условията на царско-помешчическа Русия от началото на нашия век и до ден днешен тази литература е била и си остава една от най-ефикасните форми за пропагандиране на идеалите на комунизма, за разкриване величието и красотата на революционната борба, на социалистическото строителство. Образите на Павел Власов, Павел Корчагин, Олег Кошевой и много, много други остават в галерията на безсмъртните борци на комунизма, заразяващи със своя жизнен подвиг, със своите мечти и идеали милиони хора по света. Съветската литература е истински художествен летопис на революцията, на новия живот, който народите на СССР изграждат със своя дружен мирен труд. „Известни ми са много обективни изложения на хода на Октомврийската революция и описания на Съветския съюз — споделя видният немски писател Л. Фойхтвангер, — но истината за революцията аз узнах едва след прочитането на разказите и романите на Горки, а Съветския съюз аз познах от произведенията на съветските писатели, особено от произведенията на Маяковски и Шолохов.“

Известно е, каква изключителна роля играе съветската литература за революционното възпитание на трудовия български народ, особено на младежта. Стотици и хиляди партизани, а след народната победа строители-бригадири вземат за свой псевдоним имената на любимите герои от книгите на съветските писатели.

Но както отбелязва в своите „Тезиси за задачите на марксическата критика“ А. Луначарски, истински великата литература винаги е израствала и ще израства в сътрудничеството на крупни писатели и критици. Делото на самия Луначарски е блестящо доказателство за това. Ето защо проблемите на литературната критика са колкото професионални, лични, имащи отношение към пряката дейност на критиците, толкова и обществени, партийни.

В своята епична история Комунистическата партия на Съветския съюз показва изключително ярки и поучителни примери за научно, марксистко-ленинско ръководство на литературата и изкуството, за подпомагане развитието на литературната критика. Още в зората на нашия век В. И. Ленин в статията „Партийна организация и партийна литература“ определя същността на новото художествено творчество, което се поражда от борбата на работническата класа и само става могъщо оръжие в тази борба. Статията на Ленин лежи в основата на съвременното научно, марксистко-ленинско разбиране за литературата и изкуството. Програмен характер за развитието на социалистическата литература и литературна критика имат писмото на

[1] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата. С., 1972. с. 430.

ЦК на РКП „за пролеткултовете“ от 1920 г., изработено под прякото ръководство ва В. И. Ленин, резолюцията на ЦК на РКП (б) от 1925 г. „За политиката на партията в областта на художествената литература“, постановлението на ЦК на ВКП(б) от 1932 г. „За преустройството на литературно-художествените организации“, както и постановленията на ЦК на КПСС от ново време по тези проблеми.

Централно място проблемите на литературата и по-специално проблемите на литературната критика заемат и в документите на XXIII и XXIV конгрес на КПСС. В отчетния доклад на ЦК на КПСС пред XXIV конгрес, след като се сочат постиженията на съветските творци, се подчертава: „Несъмнено успехите на съветската литература и изкуство биха били още по-значителни, а недостатъците биха се изживели по-бързо, ако нашата литературно-художествена критика осъществяваше по-активно линията на партията, ако вършеше своята работа с по-голяма принципиалност, съчетавайки взискателността с тактичност и грижливо отношение към творците на художествени ценности.“[1]

Тази оценка, произнесена от най-високия форум в съветската страна, ни най-малко не подценява историческите завоевания на съветската литературно-художествена критика, нейното значение както за развитието на съветската литература и изкуство, така също за утвърждаване марксистко-ленинските принципи в световната естетическа мисъл и художествена практика. Те са израз на голямото внимание и загриженост на партията на Ленин към един от решаващите фронтове на идеологията и показват в същност високото място, което се отрежда на критиците в идеологическия, в творческия живот.

От тази гледна точка трябва да се преценява и постановлението на ЦК на КПСС „За литературно-художествената критика“ (Правда, 25 ян. 1972), в което се прави задълбочен анализ на състоянието, особено на грешките и слабостите, и на задачите, които стоят пред литературно-художествената критика. Главната цел на постановлението, както и на всички досегашни документи на ЦК на КПСС, е да се осигурят предпоставки за развитие на съветската литература и изкуство по пътя на социалистическия реализъм, за създаване на произведения — правдив, високохудожествен летопис на времето, — които да възпитават трудещите се в социалистически дух.

Невъзможно е в една статия да се обхванат дори и най-главните проблеми на съветското литературознание. Всеки клон от него — литературна теория, история и критика — може да бъде предмет на специални изследвания. В същност подобни монографии и сборници вече съществуват. Такъв е сборникът „Съветското литературознание за 50 години“, книгата на А. Бушмин „Методологически въпроси на литературоведските изследвания“ и др. В СССР бяха издадени две академични истории на руската литература, академична история на съветската литература, създава се многотомна история на многонационалните съветски литератури, десетки други издания, в които се изследват отделни периоди от историята на съветската и световната литература, творчеството на голям брой видни руски, съветски и световни писатели. В колективен труд на Института за световна литература „Максим Горки“ и в множество самостоятелни изследвания по новому се разработиха проблемите на теорията на литературата. В многобройни дискусии бяха обсъдени основни въпроси за същността на реализма, на социалистическия реализъм, на модер-

[1] XXIV конгрес на КПСС. Доклади, решения. С., 1971. с. 124.

низма, на проблемите на художественото майсторство, за същността на реакционните буржоазни концепции за литературата и др. Най-добрите статии от многобройните съветски литературни издания излизат ежегодно в специални литературно-критични сборници.

Това, което в същност представлява най-голям интерес за нас в случая и обхваща съветското литературознание в неговата цялост, са основните методологически въпроси, които определят характера, успехите и недостатъците на теорията, историята и критиката и имат пряко отношение и към литературознанието в нашата страна.

Най-характерната отличителна черта на съветското литературознание е страстната му комунистическа партийност. Съзнателното отстояване на принципите на марксизма-ленинизма, превръщането на литературната наука *именно като наука* в оръжие на класовата идеологическа борба — ето кое характеризира дейността на съветските литератори. Ето как видният съветски критик Витали Озеров формулира този принцип в доклада си на специалния пленум на ръководството на Съюза на съветските писатели, посветен на постановлението на ЦК на КПСС за литературно-художествената критика: „Истински да се подпомага партията в изпълнението на набелязаната от XXIV конгрес величествена програма — това значи да се отстояват, да се утвърждават, да се пропагандират с езика на изкуството преди всичко конструктивният курс на партията и съзидателните дела на съветските хора. Това изисква ежедневно внимание към всичко ново, което се ражда от действителността на развитото социалистическо общество. Това изисква готовност да се дава съкрушителен отпор на вражеските опити да се принизят и да се компрометират великите обществени, духовни ценности на социализма."[1]

Разбира се, принципът на комунистическата партийност не е нов за съветското литературоведение. Издигнат като основна същност на социалистическата литература и изкуство още от В. И. Ленин в забележителната статия „Партийна организация и партийна литература", този принцип още оттогава става ръководно начало за литераторите-болшевики от типа на А. Луначарски, В. Воровски и др., които разглеждат литературата като *част* от общопролетарското дело. Както в художествената литература, така и в литературознанието този принцип постепенно се утвърждава след Октомврийската социалистическа литература като основен. Известно е, че на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. методът на социалистическия реализъм се провъзгласява като основен метод не само за съветската литература, но и за литературната критика. А комунистическата партийност е основен принцип на тоя метод.

Новото в случая е все по-голямото умение да се прилага тоя принцип както в художествената практика, така и в литературознанието като идейно-естетическа категория с оглед към спецификата на художественото творчество. В това отношение съветското литературознание бележи истински нов етап в своето развитие.

Нека с един пример — с книгата на акад. Михаил Борисович Храпченко „Творческата индивидуалност на писателя и развитието на литературата" — илюстрираме тая нова черта на съветското литературознание. В отделните глави на труда са засегнати няколко основни проблеми и това дава възможност да се види как в различни сфери от художественото творчество се проя-

[1] Вопросы литературы, 1972, кн. 4, с. 5.

вява това разбиране за художествената идейност, за партийността на литературата, за нейната естетическа същност. В първата глава се разглежда проблемата за мирогледа на писателя. Известно е, че не само учените-марксисти, но и представителите на почти всички прогресивни направления в литературата и естетиката от миналото са отстоявали възгледа, че истинският талантлив творец трябва да живее с прогресивните идеи на своето време и чрез творчеството си, чрез цялостната си дейност да допринася за тържеството на хуманизма, на правдата и на красотата в живота. Но много често мирогледът на твореца се разбираше стеснено и това даваше основание редица големи творци с известни ограничени или реакционни политически възгледи да бъдат зачислени в лагера на реакционната линия в културното развитие на човечеството. На тази основа през 30-те години изниква теорията на „въпрекистите", на теоретиците, които, като спекулираха с оценките на Енгелс за Балзак, се мъчеха да докажат, че творци подобно на Балзак са големи художници *въпреки* реакционния си мироглед. В своята книга М. Храпченко не отъждествява мирогледа и метода на твореца, каквато грешка се допущаше в миналото от немалко теоретици. Но той си дава сметка за относителната самостойност на художествения метод, от една страна, и за диалектическата връзка между мироглед и метод, от друга. Изходно положение в случая е мисълта, неедноктатното изказване на акад. Тодор Павлов, че и методът, и мирогледът се определят от реалната действителност, от живота. Ето защо и мирогледът, особено прогресивният, оказва своето решително въздействие върху метода, но и художественият метод има относителна самостойност; той е в състояние да коригира внушенията, които идат по линия на мирогледа. Това става поради сложността на художественото творчество, в което наред със съзнателното усвояване и претворяване на действителността действуват още редица други фактори, като интуицията, непосредственото възприемане и отразяване на явленията, психологията на твореца и пр. „Изясняването на ролята на мирогледа в художественото усвояване на действителността — пише Храпченко — е само едната страна на проблемата, но има и друга, твърде важна нейна страна — влиянието на живота върху развитието на мирогледа на писателя, върху целия творчески процес, върху неговите резултати."[1]

И по-нататък: „. . .Истинското реалистично художествено творчество съвсем не е проста илюстрация на едни или други, дори хубави мисли. Яркият значителен образ не е олицетворение на предварително сформулировано положение, а художественото произведение — съвсем не е сума от идеи. Ако е просто олицетворение на мисълта, образът се лишава от това богатство на жизненото съдържание, от тая жива конкретност и изразителност, които са неотделима особеност на реалистичното художествено обобщение. . . Значителният художествен образ е винаги голямо откритие, което обогатява духовната култура на човечеството. Такива открития са Наташа Ростова и Хамлет, Хлестаков и Тартюф, Ростиняк и Обломов, Павел Власов и Григори Мелехов, Клим Самгин и Корчагин."

Подобно научно разбиране за същността на художествения процес, за отношението между мироглед и метод е възможно само въз основа на творческото разбиране и прилагане на ленинската теория на отражението в областта на литературата и изкуството. Историята на съветското литературознание,

[1] М. Храпченко. Творческая индивидуальность писателя и развитие литературы. М., 1970. с. 16.

пък и развитието на марксическото литературознание в другите страни нагледно потвърждава, че е немислимо създаването на истинска научна естетика, теория, история и литературна критика без творческото приложение на ленинската теория на отражението.

Този творчески подход в разбиране естетическата същност на литературата, на ролята на твореца, от една страна, и на определящата роля на обективната действителност ние срещаме и в разкриването на субективното и обективното в художественото творчество, в многообразието на формите, средствата, жанровете и видовете за отразяване на действителността, а оттам и в многообразието на подходите при изучаване на художествената литература. Най-верен, научен, докрай последователен и плодотворен метод за изследване на художественото творчество е марксистко-ленинският метод. Но известно е, че през един определен период истинските възможности на този метод далеч не бяха разкрити и това даваше основание не само на враговете на социализма, на социалистическата литература, но и на някои прогресивни литератори да се усъмнят или тихомълком да се ориентират към други методологии. В труда си М. Храпченко илюстрира до голяма степен това, което е вече практика в съвременното съветско литературознание — различни подходи, различни методики въз основа на единния метод. Един от тези подходи е *социално-генетичното* изследване на литературните явления. Този подход е много важен, но до известна степен той се абсолютизираше и това беше реална пречка за разкриване на истинските възможности на марксическото литературознание. „Не бива да се пренебрегва обстоятелството — пише Храпченко, — че при социално-генетичното изследване на литературните явления от миналото обикновено остава настрана изясняването на тяхното обществено-естетическо въздействие, разкриването на това, с което те са скъпи на човека от съвременната епоха, как и с какви свои страни те влизат в съвременната култура.“[1]

За разкриване естетическата същност на литературата, на ония нейни страни, които правят истинските художествени произведения безсмъртни, активни участници в художествения живот на съвременността, М. Храпченко смята, че трябва да се прилага друг подход: „В отличие от социално-генетичното разглеждане на литературните явления този аспект на изследване би могъл да се нарече *историко-функционално* изучаване на словесното изкуство.“[2]

Трети подход в изучаване на литературните явления според Храпченко е *сравнително-историческият*. Известно е, че до неотдавна покрай Илия беше анатемосан и свети Илия, за грешките и слабостите, за методологическата ограниченост на буржоазната компаративистика беше почти забравена и пренебрегната методиката на сравнителното литературознание. Тази слабост на съветското, а до голяма степен и на марксическото литературознание в другите страни и по-специално у нас вече почти се изживява. Тук по-специално трябва да се изтъкват заслугите на Ирина Гр. Неупокоева, нейните доклади по проблемите на влиянието и взаимодействието между различните литератури и по-специално книгата ѝ „Проблеми на взаимодействието на съвременните литератури“, както и трудовете на бележития съветски учен Н. И. Конрад. Напоследък се водят дискусии за рамките, за обсега и възмож-

[1] М. Храпченко. Цит. съч., с. 218.
[2] Пак там, с. 230.

ностите на тоя аспект, на тоя подход в литературознанието. Някои смятат, че тук влиза и *типологичното* изучаване на литературите (В. Жирмунски, Д. Марков). Други, в това число и М. Храпченко, обособяват типологичното изследване като самостоятелен аспект.

При всички тези подходи връзките на литературата с действителността изпъкват на преден план. Но художествените произведения притежават редица качества, особености, които, макар и пряко или косвено опосредствувани от действителността, могат да бъдат разбрани и обяснени преди всичко в рамките на самото художествено произведение. И тук на помощ на изследователя идва *структуралният подход*. Не структурализмът като продължение и развитие на формализма, а именно на структуралния подход, на разкриване на марксистко-ленински позиции на структурата на художественото произведение. Това в никакъв случай не означава откъсване на литературата от реалната действителност, изолиране на съдържателното, социалното начало в нея. Както отбелязва Храпченко, литературата е социална по своята същност с всички свои страни и елементи. Но характерът на връзките на различните страни на литературата с действителността е различен. Ученият смята, че една от най-главните структурни особености на художественото произведение е конфликтът. Известно е, че конфликтът на дадена творба не е копие на жизнените конфликти, но същевременно безспорна истина е, че е отражение, субективно, художествено отражение на тия конфликти.

Плодотворни и перспективни за развитието на марксическото литературознание са съжденията на Храпченко за връзката между метод, жанр и стил и структурата на художественото произведение: „Структурата на литературното произведение може да се разгледа от различни гледни точки. Тогава, когато става дума за спецификата на конфликта, за особеностите на изобразяването на характерите, ние сме в съприкосновение с чертите на творческия метод на писателя, с метода, който се отразява в структурата, така както и в другите свойства на литературното произведение. В случая, когато се разглежда начинът на формирането, на организацията на произведението като естетическо цяло .— в този случай се характеризира неговият жанр. Художественото въплъщаване на конфликта от гледна точка на изразителните и изобразителните средства ни води в сферата на стила. По такъв начин в структурата на художественото произведение се проявяват взаимните връзки на творческия метод, жанра и стила."[1]

Така разкриването на познавателната и възпитателната същност на литературата, нейният класов и партиен характер се свързват пряко с естетическата ѝ същност като изкуство, с нейните структурни особености, относителна самостойност и закономерности на развитие. Това позволи на съветските учени да докажат същността на художествения метод и по-специално историческата закономерност и необходимост от появата и утвърждаването на социалистическия реализъм.

Колкото и да е рисковано да се правят аналогии между явления от различни сфери на действителността, не може да не се посочи близостта в отношението на буржоазните учени към класовата борба и към художествения метод. Известно е, че класовата борба не е откритие на марксизма. Много преди това буржоазните учени сочат наличието на тази борба в обществото. Историческата заслуга на марксизма е тази, че той доказва необходимостта и законо-

[1] М. Храпченко. Цит. съч., с. 269.

мерността от довеждането на тази борба до логичния ѝ край — до диктатурата на пролетариата. Нещо, което буржоазните социолози не искат и не могат да „проумеят“. Аналогично е положението и с художествения метод. Само през последните три столетия в европейските литератури съществуват като литературни направления със съответен художествен метод класицизмът, сантиментализмът, романтизмът, реализмът. Появата на социалистическото учение и свързването му с борбата на работническата класа извикаха на живот такива явления, конфликти, човешки характери и пр., които изискваха и нов художествен метод — метода на социалистическия реализъм. Този метод е една реалност. Той е изявен в редица произведения на литературата и изкуството, които са вече класика, бележат едни от най-високите върхове на художествената мисъл на нашия век, сочат перспективите на естетическия прогрес на човечеството. Но буржоазните литературоведи никога няма да признаят този метод, защото това би означавало да признаят гибелта на своя свят!

Затова толкова по-големи са заслугите на съветските учени пред съветските творци и пред творците от цял свят за това, че именно в Съветския съюз за първи път социалистическият реализъм бе реализиран като цялостна естетическа система и намери своето теоретическо осмисляне. В това отношение направеното през последните десет-петнадесет години е от изключителна важност. Тук няма възможност да се проследят различните дискусии, изказани мнения за генезиса, същността и развитието на социалистическия реализъм. Да се направи това, би означавало да се анализират или най-малко да се споменат почти всички истории и монографични изследвания за съветската литература, за различните съветски писатели, трудовете по теория на литературата, по естетика и пр. Затова нека се спрем на това, което за момента е най-характерно в разбирането за социалистическия реализъм, което се утвърждава като най-убедително, научно, творческо разбиране на тоя метод.

Почти всички изследователи приемат становището, че първите елементи, кълнове, предпоставки за появата на социалистическия реализъм, на неговите новаторски черти трябва да се търсят там, където се появява и се развива пролетарското революционно движение, осветено от идеите на социализма, където тези нови жизнени явления намират отражение в литературата и изкуството. Истински основоположник на социалистическия реализъм като художествен метод и цялостна естетическа система е Максим Горки. Първото теоретично осмисляне на принципите на новия художествен метод намираме в трудовете на Ленин и по-специално в „Партийна организация и партийна литература“. Формулирането на тези принципи става на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. Формулирането на теорията на социалистическия реализъм се проследява подробно в книгата на Алексей И. Метченко „Кръвно, завоювано“. Ролята на КПСС за развитието на съветската литература по пътя на социалистическия реализъм, за формирането и развитието на идейно-естетическите принципи на тази литература се разкрива в книгата на Василий И. Иванов „Идейно-естетическите принципи на съветската литература“. Този процес, но вече показан в неговата естетическа същност, в движението и развитието на самата литература, на самите творци е предаден от Леонид И. Тимофеев в академичната история на съветската литература. В конкретните изследвания на тези и много други автори се доказва, че в първите години на съветската власт литературата в СССР е много сложно и противоречиво явление. Водещо, челно място в тази литература

заемат писателите социалистически реалисти. Но новият художествен метод не е монопол само за пролетарските писатели, за писателите-комунисти. Успехите на съветската власт, утвърждаването на марксистко-ленинския мироглед, израстването на морално-политическото единство на съветския народ правят възможно постепенното развитие на огромната част от съветските творци по посока на социалистическия реализъм, създават реалната предпоставка за утвърждаване на тоя метод в началото на 30-те години като основен метод на съветската литература и изкуство. Това е реален историко-литературен процес, който осигурява разцвета на талантите както на отделните творци, така и на отделните националности в съветската страна.

Разбира се, немалко проблеми на социалистическия реализъм са все още дискусионни. Както всяко конкретно-историческо художествено явление социалистическият реализъм не е догма, а творчески метод, който отразява богатството и многообразието на самите художествени явления, възможностите и перспективите за развитие на социалистическото изкуство. Важното е, че свободната творческа атмосфера в съветската страна дава възможност да се дискутират, разглеждат и решават всички проблеми, които животът, развитието на литературата поставят пред творците и теоретиците. Показателни в това отношение са уводните думи на редакционната колегия на сборника с материали от последната голяма дискусия по проблемите на социалистическия реализъм, организирана от Съюза на съветските писатели и Академията на науките на СССР: „В книгата са поставени редица актуални и сложни проблеми, проанализиран е голям конкретен литературен материал. Някои въпроси носят дискусионен характер. Сблъскването на мненията по страниците на книгата може да помогне да се състави представа за решените и все още нерешените въпроси, за състоянието на тяхната изученост, което ще способствува за по-нататъшната им разработка в нашето литературоведение и критика.“[1]

Характерна особеност за литературния живот в СССР е това, че в многобройните дискусии по проблемите на социалистическия реализъм, както и по други важни въпроси, вземат участие най-видните съветски теоретици, критици и творци. Те излагат определено своите възгледи, спорят помежду си, критикуват се. Когато се убедят,че една или друга страна от техните възгледи е неправилна или се нуждае от корекция, от уточняване, те правят това открито. Всичко това дава възможност за развитието и израстването както на отделните учени, така и на литературознанието като цяло.

Ярък пример за това е разбирането за естетическата същност на социалистическия реализъм, за неговото отношение към миналите художествени методи, към богатството на литературното наследство, за неговия новаторски характер. За определено време твърде популярни бяха разбиранията, че социалистическият реализъм е *реализъм* плюс социалистическа идейност. При това самото схващане за реализма бе твърде ограничено само в изразните *средства* на „формите на самия живот“. Днес дори теоретиците като С. М. Петров, В. И. Иванов и др., които разглеждаха социалистическия реализъм като „нов“ реализъм, все повече стигат до извода, че в случая имаме не просто количествено развитие на реализма, а че става дума за появата на качествено нов художествен метод в цялостното развитие на световната лите-

---

[1] Актуальные проблемы социалистического реализма. М., 1969. с. 6.

ратура и изкуство, при който естествено имаме най-голяма приемственост от реализма. Още по-определено този възглед се защищава аргументирано с факти от самия литературен процес, от теоретиците като Л. Новиченко, Д. Марков, Б. Сучков, М. Храпченко, Г. Ломидзе и мн. др.

В своята книга „Генезис на социалистическия реализъм", която през тази година заслужено бе удостоена с Димитровска награда у нас, Д. Ф. Марков пише: „Целият ход на историческото формиране на социалистическия реализъм убедително говори за това, че се извършва процес на образуване на принципиално нова естетическа структура, включваща в себе си завоеванията на миналите методи и направления, които, както вече бе отбелязано, губят чертите и функциите на самостоятелни методи. Но те запазват своеобразието на поетиката, формите на художественото обобщение и именно с това влизат в новата структура. И, разбира се, нито една от тези форми поотделно не е тъждествена с понятието за новия метод, в основата на който е социалистическата концепция за света и човека."[1] Този възглед дава възможност да се разберат приемствеността на социалистическия реализъм по отношение на миналите художествени методи, на цялото художествено наследство, а не само на реализма, така също и новаторският характер на социалистическия реализъм както спрямо идейно-съдържателната, така и изразителната и изобразителната му същност. В това отношение както Д. Марков, така и М. Храпченко и други учени с основание смятат, че поетиката на социалистическия реализъм в известна степен се обогатява от творческите търсения на прогресивните авангардни течения, въпреки че в своята цялост модернизмът е антипод на социалистическия реализъм в съвременния литературен процес. „Подчертавайки значението на литературата от нов тип — пише Храпченко, — литературата на социалистическия реализъм, би било, разбира се, съвършено невярно да се предполага, че талантливите художници от различните съвременни направления не извършват творчески открития, не създават произведения, интересни и по своята образна система, и по своите нови изобразителни и изразни средства. Някои от тях в друга своя функция несъмнено могат да бъдат плодотворно използувани от социалистическата литература, редом с начините и средствата на художественото изразяване, открити или откривани сега от творците социалистически реалисти."[2]

Но съветските литературоведи са единодушни в мнението, че модернизмът като изкуство, като отношение към човека и към света, като художествен метод и естетическа система е порождение на кризата, която буржоазното общество и буржоазната култура изпитват през XX век. Всеки творец, който се стреми чрез художественото творчество да служи на своя народ, на борбата за мир и прогрес, всеки, който в една или друга степен се намира под влияние на най-прогресивните идеи на нашето време — идеите на научния социализъм, — не може за дълго да остане в сферата на модернизма, колкото и дълбоки да са били неговите увлечения в миналото в тази област. За това говори опитът на такива талантливи творци като Маяковски и Блок, Брехт и Арагон, Гео Милев и Христо Ясенов у нас и много, много други.

И една от историческите заслуги на съветското литературознание, на съветската естетическа мисъл в наши дни е тази, че разкриха идейно-естетическата същност на модернизма, неговата зависимост от буржоазното и

---

[1] Д. Ф. Марков. Генезис социалистического реализма. М., 1970. с. 291.
[2] М. Храпченко. Цит. съч., с. 207.

дребнобуржоазното анархистично мислене, от разпада и деградацията на буржоазното общество, на буржоазната култура. Специално в това отношение трябва да се подчертае заслугата на такива теоретици като Борис Сучков, Борис Рюриков и др. за разобличаване антимарксическите тези на Роже Гароди и Ернст Фишер по тези проблеми. Днес за всеки честен прогресивен учен е ясно какво представляват и в обществен, и в естетически план възгледите на Гароди и Фишер. Но беше време, когато те заемаха ръководни постове в съответните комунистически партии, когато прикриваха своите теории с марксическа терминология и ги представяха за последна дума на марксистко-ленинската естетика, когато трябваше да бъдат критикувани като приятели, като другари въпреки несдържания тон, подигравките и неуважението, с което те самите се отнасяха към всички, които не се съгласяваха с интеграцията на модернизма и социалистическия реализъм или по-скоро с ликвидирането на социалистическия реализъм и провъзгласяването на модернизма за път на социалистическото изкуство. Борбата срещу Гароди и Фишер е твърде показателна и поучителна. Тя за сетен път потвърждава марксистко-ленинския принцип, че няма и не може да има мирно съвместно съществуване в областта на идеологията, че компромиси тук не може и не бива да се правят на никого!

Във връзка с това трябва да се подчертае и упоритата и последователна борба на съветските литературоведи срещу всички „доброжелатели" на съветската литература, които по линията на идеологическата диверсия се стремят да представят в превратна светлина историята и съвременното състояние на съветската литература. Особени заслуги в това отношение имат професорът от Московския държавен университет Алексей Иванович Метченко, теоретиците В. Шчербина, Ал. Овчаренко и др.

Но както в борбата срещу реакционните модернистични направления в литературата и изкуството и съответните естетически теории, така и в разобличаване на различните антисъветски прояви на литературния фронт пред съветските теоретици и критици стоят сериозни задачи. И това се отнася не само до отношението към откритите или прикритите врагове на съветската литература, но и до преодоляването на някои грешни становища и разбирания сред отделни теоретици и творци в самия Съветски съюз! В постановлението на ЦК на КПСС за литературно-художествената критика се отбелязва: „Понякога се публикуват и такива материали, в които се дава невярна картина на историята на съветското и дореволюционното изкуство, преднамерено се оценяват отделни творци и произведения. Критиката е все още недостатъчно активна и последователна в утвърждаването на революционните хуманистични идеали на изкуството на социалистическия реализъм, в разобличаването на реакционната същност на буржоазната „масова култура" и декадентските течения, в борбата срещу различните немарксистки възгледи за литературата и изкуството, срещу ревизионистичните естетически концепции."

В някои статии на автори, които далеч не определят облика на съветската литературна критика, се проявиха тенденции на дегероизация на историята на руския, на съветския народ, дегероизация на образа на съветския човек. В статии, появили се в сп. „Новый мир", се направи опит да се представи в „нова светлина" легендарният подвиг на декабристите, ролята на крайцера „Аврора" в Октомврийската революция, безсмъртната епопея на памфиловци. Не липсваха прояви и на опростителство и догматизъм. Даваха се неверни оценки на литературни явления от миналото, които оказват своето

влияние върху съвременния литературен процес — оценки за славянофилството и др.

Как да се обяснят тези отклонения от верния, марксистко-ленински път, по който се развива съветското литературознание?

Ето как разглежда тези проблеми А. Бушмин в предговора към сборника „Наследството на Ленин и литературната наука“: „С отслабването на вниманието към философските въпроси, към основоположните принципи на марксистко-ленинската методология трябва да се обясни преди всичко фактът, че у отделни съветски литературоведи се принизи през последните години съпротивляемостта по отношение на буржоазните и ревизионистичните концепции, проявиха се люшкания и безпринципност в оценката на реакционните модернистични течения, объркаността пред наглата авангардистка агресия.“[1]

Нека се спрем на отделни конкретни прояви, които дават основание за констатациите на тревогата, съдържащи се в горните редове.

В случая нека се позовем на книгата на В. Иванов „Идейно-естетическите принципи на съветската литература“, която ще ни даде възможност не само да се запознаем с някои от най-характерните явления в тази област, но и за страстната партийна реакция на автора срещу тях. Иванов решително възразява срещу идиличната картина, която някои автори, в това число и съветски, рисуват при изследване на литературния живот в СССР през 20-те години, при разглеждането на различните творчески групировки през този период. Не можем да не се съгласим с основната позиция, с патоса на автора, че определяща роля за развитието на съветската литература през 20-те години, пък и по-късно има самата нова съветска действителност, ръководната роля на КПСС, неоценимото теоретично наследство и практическа дейност на В. И. Ленин. Трябва обаче да се има пред вид, че литературните групировки през 20-те години не са създавани по прищевките на едни или други творци и теоретици, че в своята същност отразяват етапа, на който се намира съветското общество през оня период с неговите икономически, политически и културни различия, а често и противоречия, стигащи до антагонистична непримиримост. Ето защо не бива да се гледа на тези групировки само откъм негативната страна в техния организационен и творчески живот, както до известна степен се е получило в първата глава от труда на В. Иванов. Както с положителните си страни, така и с грешките и увлеченията много от тези групировки отразяват естествения растеж на съветските писатели. Но Иванов е напълно прав, когато изисква обективно, конкретно-историческо разкриване на литературния живот от оня период, когато се противопоставя на идеализацията, приглушаването и туширането на реалните трудности и противоречия. И той сочи конкретни примери от изследвания на съвременни съветски автори за това, как се премълчават погрешните позиции на А. Бели, Замятин, Пилняк, как творческият път на такива крупни, но противоречиви писатели като Иван Бунин или Ана Ахматова се представя едностранчиво. Все във връзка с това Иванов пише: „Имало е писатели-емигранти, които не са могли да се помирят с окончателното откъсване от родината и кой по-рано, кой по-късно се завръщат в Съветския съюз. Това е било безусловно патриотична постъпка. Но може ли всичко, което са писали тези писатели, дори това, което ни е явно чуждо, да се издига сега на щит, както това беше направено например по отношение на Марина Цветаева?“[2]

[1] Наследие Ленина и наука о литературе. Л., 1969. с. 9.

[2] В. Иванов. Идейно-эстетические принципы советской литературы. М., 1971. с. 32.

Може би най-ярко грешки и слабости от този род се проявиха в някои статии на „Краткая литературная энциклопедия“ (КЛЭ). Критиката на тези статии, която прави В. Иванов, до голяма степен е израз на общото недоволство на съветската общественост и на литературните среди от тези грешки. Става дума преди всичко за определенията, които се дават на модернизма, на руския формализъм, на някои автори с противоречива и сложна съдба. С конкретни примери Иванов доказва антимарксическата и по същество реакционна същност на редица произведения и постъпки на отделни автори, естетиката и формалистичната същност на ОПОЯЗ, на руските формалисти, а за всичко това в КЛЭ или се премълчава, или се дават формални, нищо неговорещи на читателя определения. При това често самите писатели и теоретици, които са грешели на времето, по-късно застават на правилни позиции, допринасят немалко за развитието на съветската литература. Характерно в това отношение е творческото развитие на В. Шкловски, Б. Айхенбаум, В. Жирмунски и др.

В същност единственият представител на тази школа, който и с гражданското си поведение, и с научната си дейност остана верен на формализма и нещо повече — не само на теория проповядва откъсването на литературата от политиката, от съветската власт, но и сам емигрира, е Роман Якобсон. „За разлика от другите опоязовци, които по-късно се отказват от погрешните си възгледи, Якобсон остава верен на тези възгледи. Както е известно, по-късно той емигрира в чужбина и сега се подвизава в САЩ. Спекулативно използувайки своята минала дружба с Маяковски, той клевети, че поетът стигнал до катастрофа поради противоречието между таланта и стремежа да постави тоя талант в служба на партията и народа. По такъв начин пред нас е тип на последователен буржоазен идеолог.“[1]

Формалистичната същност на естетическите позиции на Р. Якобсон, неговият стремеж да лиши литературознанието от най-важното — от разкриване идейно-естетическата същност на художествените произведения — са показани и в книгата на М. Храпченко. „Р. Якобсон развива идеята, че поезията, литературата — това е по особен начин организиран език. В съответствие с това той свежда структурата на литературните произведения до определено единство на граматичните категории. . . Предопределеността на езиковите форми, които използува писателят, както утвърждава Р. Якобсон, служи като източник и определящо начало на словесната конструкция, на нейната вътрешна хармония. И именно граматическите форми, тяхното съчетание — и нищо друго — определяли както самата конструкция на литературното произведение, така и неговите естетически свойства.“[2] Този формалистичен подход Якобсон демонстрира при анализа на редица художествени произведения от различни литератури, в това число и на стихотворение от Хр. Ботев.

М. Храпченко разкрива и коренното противоречие между изкуството на социалистическия реализъм и на модернизма: „Социалистическият реализъм е непримирим противник на това обезчовечаване на човека, което е главна тема на съвременната буржоазна литература в различните нейни направления, като се почне от „масовата“ продукция и се свърши с най-рафинираните модернистко-декадентски съчинения.“[3] И по-нататък: „Напоследък в разли-

[1] В. Иванов. Цит. съч., с. 63.
[2] М. Храпченко. Цит. съч., с. 265.
[3] Пак там, с. 197.

чни страни са се появили немалко привърженици на съчетаването на социализма с модернизма. Тези поклонници на модернистичните течения в изкуството са уверени, че само модернизмът — никакво друго течение — е способен да изрази светоусещането на човека от съвременната епоха. Но тук веднага изниква въпросът: може ли модернизмът да разкрие светоусещането на хората със социалистическа същност, реалните връзки на това светоусещане с живота, може ли модернизмът творчески да обобщи и да охарактеризира формирането и израстването на новия човек, могат ли, в състояние ли са модернистите действено да изследват процесите на изграждането на социалистическото общество, тяхното разнообразно отражение в съдбите и вътрешния свят на хората? И най-горещите привърженици на модернизма не се решават да дадат на този въпрос обнадеждващ отговор. Но в такъв случай за какво органическо съчетаване на социализма с модернизма може да става дума? Що за единство е това, ако не засяга най-важните явления от съвременното развитие на социализма, неговото претворяване в живота?“[1]

Тези проблеми — за същността на модернизма, за отношението между социалистическия реализъм и модернизма — в подобен аспект се разглеждат почти във всички литературоведски трудове. Така Борис Сучков характеризира по следния начин същността на модернизма: „Изгубили цялостното възприятие на живота, субективистичните направления в изкуството, възникнали в края на миналия и началото на нашия век, отиват по-далеч от натурализма в разрушаването на познавателните функции на образа.“[2] И ученият сочи за пример теорията и практиката на сюрреализма. А като разглежда представителите на „новия роман“, Сучков пише: „Реалните противоречия на съвременния свят остават неразкрити в техните произведения, защото обедненото разбиране на характера на човешките връзки закрива за писателите от тази школа движението на историята.“[3]

Принципиално е отношението на съветските литературоведи и към съвременното превъплъщение на формализма в литературознанието — структурализма. В това отношение силно впечатление правят серията статии на Юрий Барабаш напоследък в съветските литературни издания. По всяка вероятност в скоро време неговото изследване ще излезе в отделна книга.

Новото в борбата срещу буржоазната идеология, естетика и литература се заключава преди всичко в това, че тази борба се води не със заклинания, не с голи декларации, а с детайлно познаване и анализиране на разглежданите явления, теории, автори и книги. И което е не по-малко важно — на тези явления се противопоставят истинските естетически ценности на прогресивното реалистично изкуство, противопоставя се теорията и практиката на социалистическия реализъм. Когато четем например статиите на Ю. Барабаш срещу структурализма, прави ни впечатление не само богатата ерудиция на автора, солидната методологическа позиция, от която той анализира явленията. Ние помним, че същият автор ни дава и позитивно решение на най-актуални проблеми на социалистическата литература, каквато е неговата книга „За народността“, където тая първостепенна категория на прогресивната, на социалистическо-реалистическата естетика и изкуство се разкрива в нейната идейно-естетическа същност.

---

[1] М. Храпченко. Цит. съч., с. 199.
[2] Б. Сучков. Исторические судьбы реализма. М., 1967. с. 56.
[3] Пак там, с. 303.

Важно място в творческата дейност на съветските литературоведи заемат проблемите за националните особености и интернационалния характер на социалистическата литература. Празнуването 50-годишнината от създаването на съветската държава даде възможност за още по-широко и задълбочено разработване на тази проблема, която е от изключителна важност не само за съветската, но и за другите социалистически литератури. Особено ценни в тази област са изследванията на Г. Ломидзе. В двете издания на своя труд „Интернационалният патос на съветската литература", както и в редица други изследвания той показва как се осъществява на дело ленинската политика по националния въпрос, как се развиват и процъфтяват в условията на съветската власт литературите на отделните националности, какво трябва да разбираме под определението на тези литератури като национални по форма, социалистически по съдържание. В съветското литературознание остро бяха разкритикувани както опитите за проява на шовинизъм под каквато и да било форма, така и тенденциите на космополитизъм, които под една или друга форма се изявяват особено във връзка с развитието на научно-техническата революция и под влияние на космополитизма на упадъчното модернистично изкуство на запад.

Не може да не ни радва фактът, че в съветското литературознание все по-често се срещаме с факти и явления от българската литература. Ранното зараждане и развитие на социалистическия реализъм у нас, големите успехи на тоя метод в българската литература дава възможност на съветските учени да илюстрират изводите и обобщенията в множество случаи не само с примери от съветската и големите западни литератури, но и с успехите на българските писатели. И това включване опита на българската литература в световния литературен процес ще се развива и ще се активизира още повече. Залог за това са дружбата между нашите братски народи, общият път на развитие, задружната борба за тържеството на комунизма.

С не по-малко задоволство срещаме в съветското литературознание и имената на българските теоретици и критици. Няма сериозна дискусия в СССР по проблемите на естетиката, литературата и изкуството, в която под една или друга форма да не срещнем името на акад. Тодор Павлов. Неговите статии се печатат на челно място в сборниците по основни методологически проблеми и по-специално по проблемите на социалистическия реализъм. Неговият принос в развитието на ленинската теория на отражението е всеобщо признат, служи като методологическа основа, изходна точка за много теоретични и литературно-критични изследвания. Все по-често в трудовете на съветските учени се срещат и имената на П. Зарев, Б. Райнов, Ст. Василев, Кр. Горанов и др. Както подобава на единомишленици, които имат един идеал, вършат общо дело, позоваването на българските естети и литератори не е за венцехвалене, а за потвърждение на общите закономерности на литературното развитие, при което, разбира се, не са изключени другарските спорове и дискусии, така както в живия литературен процес това става между самите съветски учени.

Едва ли е необходимо да се подчертава колко актуални и за нас, българските теоретици и творци, са проблемите, които решават съветските учени. В повечето случаи това са общи проблеми, поставени от съвременното обществено-политическо и литературно развитие. Ето защо с пълна увереност можем да кажем, че успехите на съветските другари от литературния фронт са

и наши успехи, проблемите, които стоят за решаване, и трудностите, които ги съпътствуват, са до голяма степен също така и наши проблеми и трудности.

Успешното изграждане на развитото социалистическо общество в нашата страна и на основите на комунизма в СССР, ръководната роля на КПСС и на БКП в епичната битка за осъществяване на комунистическия идеал са гаранция както за истинския разцвет на литературата и изкуството в нашите страни, така и на науката за тях.

ГЕОРГИ ДИМОВ

ЛИТЕРАТУРНА КРИТИКА И СЪВРЕМЕНЕН ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС

Сред многообразните фактори и предпоставки, които обуславят характера и насоката на литературния живот на всяка епоха, определят координатите на историко-литературния процес, особено място заема литературната критика. Тя съпътствува най-непосредно културното и художественото съзряване на обществото, стимулира най-активно неговото духовно-интелектуално възмогване. Без нея трудно могат да бъдат разгадани, обяснени и направлявани сложните и разнообразни историко-литературни процеси, нито да се почувствува в пълнота естетическото богатство на художествените явления, създавани в различни времена. Тя е един от ярките показатели за функционалната роля на литературата, свидетелствува най-пълно как се преосмислят и се използуват художествените произведения с оглед към потребностите на всяка епоха, на съвременното ни общество.

В литературно-теоретическото и критическото мислене на всяка епоха се отразяват и силните, и слабите страни на една национална култура. То ни разкрива процесите на естетическото и нравственото развитие на даден народ.

Историята на литературата все повече ни убеждава, че художественото развитие е вървяло в една или друга степен в близко взаимодействие с литературно-критическата мисъл. Стремейки се да хвърли повече светлина върху общото и специфичното в художествено-творческата дейност, да открива и да обяснява нейните обективно-исторически и индивидуално-психологически предпоставки, тя извежда закономерностите от многовековния литературен процес и въз основа на тях чертае насоката на съвременното развитие, обяснява идейно структурната същност на днешната литература, прогнозира нейните бъдещи перспективи. Обосновавайки нейната функция в текущия духовен и общоидеологически живот, литературната критика съдействува писателите да намерят верния път, извеждащ към пълноценно изкуство, което да бъде в съзвучие с потребностите на времето, с по-нататъшното прогресивно развитие на човешкото общество. Но заедно с това литературната критика е призвана да бъде мост между писатели и читатели. Тя трябва да помогне на „консуматорите“ на литературата да разберат нейното своеобразие и значение, нейната познавателна, обществено-идейна, нравствено-емоционална, естетическа и възпитателна функция. И наистина ние трудно бихме се ориентирали върху силата и обаянието, които е имал един или друг писател сред своите съвременници или сред по-сетнешни поколения, ако не познаваме и онова, което е посветено на делото на писателя или изобщо на литературното

развитие за определен период. Ако творчеството на един писател — става дума, разбира се, за големите творци — е отражение на съществени жизнени и духовни процеси, представлява своеобразен барометър за социални и нравствени търсения, не по-малко показателно в тая насока е и отношението към това творчество, отношение, проявявано в различни форми от читатели и критици, от разни обществени кръгове, школи и т. н. Това са фактически две страни на единния по своята същност литературен процес.Затова не е възможно да говорим за функцията на литературата в нашето общество, без да държим сметка и за тази „друга“ страна на литературния процес, без да характеризираме същността, задачите, ролята на литературната критика като научно-творческа дейност. Тези две страни на литературния живот се оказват еднакво значими както за разбиране на социално-историческите развойни линии, така и за формиране на човешката личност с нейните обществени и нравствени възгледи, идеологически и естетически принципи, художествени вкусове, емоционално-психологически тежнения и т. н. Още великият Белински подчертава, че и литературата, и литературната критика изразяват духа на времето. Разликата се състои само във формата. „Сега въпросът за това, какво ще се каже за великото произведение, е не по-малко важен, отколкото самото велико произведение“ — пише авторът на „Литературни мечтания“.[1] Ако това е било необходимо за миналото, в наше време то се чувствува с много по-голяма и категорична сила. Днес повече от всякога се налага наред с творчеството на писателите да се изучава развитието и съвременното състояние на теоретико-критическото мислене. Така ще се види и взаимовръзката между тях, диалектическата им обусловеност, а това открива несъмнено по-големи възможности за насочването им към по-цялостно и активно участие в решаване проблемите на идеологическия фронт. Едно подобно синхронно интерпретиране на явленията и процесите из областта на художествената и критическата дейност би се оказало полезно и плодотворно и в много други насоки. Ако днес например за нас е извънредно важно да знаем обективните и субективните предпоставки, обуславящи различния характер на литературата през отделните епохи, как са се обогатявали и разнообразявали нейните форми, какъв е бил нейният социален и нравствен патос, не по-малко е важно да се разкрие как са се изменяли разбиранията за литературата, за нейната същност и функционална роля, за специфичните ѝ черти като фактор в общественото и културното развитие. За такъв по-комплексен подход към литературния живот ни подсказва и съветският учен Н. И. Конрад, голям познавач на източните литератури. Очевидно не е случайно обстоятелството, че именно в наше време се проявява такъв голям интерес към литературната критика, и то не само от средите на творческата интелигенция, но и от най-висши партийни и държавни органи. Познати са съответните документи и решения на комунистическите партии в редица социалистически страни, в това число и на нашата партия, и на КПСС, в които въпросите за по-нататъшното възмогване на социалистическо-реалистическата литература и за нейната роля в съвременното общество се поставят в неразривна връзка с характера и задачите на съвременната литературна критика, която трябва да се превърне в най-активен фактор във все по-разгарящата се борба на идеологическия фронт.

Та нали именно през последните години усилията на буржоазните идеолози са насочени и към идейно-естетическа ерозия. Те се стремят да насаждат

[1] В. Белински. Полное собрание сочинений. Т. VI. М., 1953. с. 271.

всевъзможни теории за деидеологизация на духовната дейност, да дискредитират основните принципи на марксическата естетика, отричайки историческата обусловеност на социалистическо-реалистическата литература, новаторската същност на нейната философскометодологическа основа. А кой друг, ако не съвременната ни литературна критика, изхождайки от позициите на марксистко-ленинското учение, може да посочи несъстоятелността на подобни враждебни теории, тяхната буржоазнокласова същност, като обоснове заедно с това неумолимите закони на културно-историческото развитие, обусловило и появата на социалистическата литература, представляваща нов етап в развитието на световното изкуство? И оттук да изведе и да определи новата функционална същност на художествените явления в съвременното общество, като осветли и обективните и субективните предпоставки, които осигуряват тяхното всеобхватно въздействие — върху съзнанието и чувствата на читателя, върху неговото гражданско поведение и нравствени тежнения, върху цялостния му идеен и емоционален свят.

В наше време трудно може да се говори за художествен и общокултурен прогрес независимо от марксическите концепции за духовноинтелектуалната дейност. С все по-голяма пълнота те се утвърждават в художествената и теоретико-критическата практика на нашата епоха. Никой днес, който не иска да пренебрегва обективните исторически и естетически закономерности, не може да отмине кардиналната проблема на нашето време: социализъм — литература. Все по-ефимерни се оказват усилията на всевъзможните теоретици на модернистичните формалистични течения да обосноват „разминаването“ между социалната и естетическата революция, тяхната пълна независимост и автохтонност. Доразвивайки и осмисляйки демократическите художетвени и материалистическите теоретико-критически традиции, съвременната марксистко-ленинска литературна критика внася сериозни изменения в светоотношението на хората, в техните възгледи за обществено-нравствени, естетически и културни ценности. Тя оказва решително влияние върху цели поколения писатели, върху големи световни творци, съдействува за идеологическото и естетическото разслоение сред творческата интелигенция в буржоазния свят, в развиващите се страни, все по-осезаемо се чувствува нейната действена роля върху цялостното развитие на литературата в държави с различен обществен строй върху световния литературен процес.

Като тълкувател и ценител на художествените явления, литературната критика ни помага по-всеобхватно да възприемем хдожествената правда като обогатена, осмислена житейска правда, помага ни да разпознаем идейно-художествено ценното от посредственото, разкрива и преосмисля многообразните взаимоотношения между писател — творба — читател, един въпрос, който все чака своето теоретико-естетическо осветление, формира и ръководи общественото мнение по въпросите на литературата.

Но за да влияе и върху читатели, и върху писатели, критикът трябва да познава своеобразието на художествената дейност като форма на познание и обществено съзнание, да познава законите на нейното развитие, да обладава голяма култура и сигурен естетически критерий, да подхожда към явленията от позициите на диалектико-материалистическото светоотношение, да живее с проблемите на своя народ, на своето време. Защото ако художествената литература е човекознание, то и литературно-критическата мисъл трябва в не по-малка степен да вниква в глъбините на живота, на човешките съдби и характери, в националното битие, да чувствува и общочовешките стремежи.

Затова на какви позиции е застанал литературният критик — социално-философски, нравствени, естетически, — доколко се е сродил с ония вътрешно присъщи закономерности на общественото и културното развитие, доколко е осъзнал своята роля като участник в многообразните обществени и духовни процеси, ще зависи и приносът му в идейно-революционното и културно-естетическото съзряване на обществото, в националния и обществен прогрес.

Буржоазните идеолози в областта на изкуството в усилията си да утвърдят своите концепции в съвременния духовен живот все по-настойчиво спекулират със своеобразието на художествено-творческата дейност. Безсилни да обяснят и да решат все по-изострящите се социални противоречия и нравствено-философски колизии, мнозина от тях насаждат мисълта за непознаваемостта на света и невъзможността да бъдат ръководени извършващите се в съвременния живот разнообразни процеси, в това число и художествено-творческата дейност. Те създават всякакви идеалистични, агностични, мистични теории, издигат метафизични и антихуманни идеи, каквито днес широко шествуват в различните жанрове декадентско изкуство. В една или друга степен всички те се силят да докажат, че талантът е нещо, което не се поддава на никакво обяснение, нито може да се насочи в една или друга насока. Те ни уверяват, че всеки творец е обречен да бъде в конфликт с обществото, с времето, оставал самотен и неразбран от съвременници и от идни поколения. Той творял по някакво висше повеление, дейността му била чужда на всяка идеология, защото съдържала в себе с нещо ирационално, необяснимо. А всичко това очевидно води до отричане самата същност на литературата, на нейната функционалност и всеобхватна действеност, а оттам и до отричане правото ѝ на съществуване.

Марксическата критика въз основа на опита на многовековното развитие на литературата обоснова нейната конкретно-историческа определеност и непреходна значимост, разкрива диалектическите взаимоотношения между творец и общество, между национално и общочовешко, между идейност и художественост, народност и партийност, между мироглед и метод, между обективното и субективното в творческия процес, за да дойде до закономерния извод за необозримата действена сила на литературата в нашата епоха. Въз основа на тези реални взаимоотношения тя характеризира и своеобразието на всяко художествено дарование, неговата психология, обществените и нравствените му позиции, специфичното на художествената му палитра, на стилно-езиковото му снаряжение. И оттук вече извежда действената сила на създадените от него художествени ценности.

Въпреки разновидностите си усилията на днешната буржоазна критика фокусират главно в две направления — на феноменологизма и на фройдизма. Ако апологетите на първото направление разглеждат художественото произведение като един затворен свят, откъснато от социалната среда и индивидуалната съдба, изявяващо се само в някакви структурни форми и пластове, вторите — фройдистите — застават на противоположния полюс; те сякаш престават да се интересуват от произведението, а обект на изследване е предимно творецът, но не като социална и психологическа даденост, а като нещо изконно, сътворено и предопределено, с един иманентен, ирационален духовен свят, който в творческите си пориви се подчинява само на невидимите и неуловимите подсъзнателни движения и асоциации. И едните, и другите механично противопоставят личната свобода на писателя на отговорността му пред обществото, сякаш си затварят очите пред факти, че прогресивното

развтие на литературата е било винаги подхранвано от дълбоки хуманистични идеи и тежнения, от стремежа към правда и красота, от жизнените и духовните потребности на човека. И винаги, когато извън полезрението на писателите е оставал човекът като съвкупност на обществени отношения, се е стигало до абстрактно формотворчество, до песимизъм, до идейно-естетическа криза — неща, използувани умело от господствуващите експлоататорски класи.

Марксическата естетика и критика отхвърлят теориите, че конфликтите между човек и общество са неразрешими, които теории доведоха до т. нар. литература на отчуждението, чиито апологети не вярват във възможностите и бъдещето на човека да ръководи извършващите се съвременни процеси, не искат да разберат, че съвременното прогресивно социално развитие ще премахне вековната борба между личността, стремяща се към саморазвитие, и обществото с неговите рационални основи и обективни процеси на самоусъвършенствуване. Борейки се неотстъпно срещу подобни теории, които изолират художественото произведение и творческата личност от обществото, отричайки всички обективни, социални и идейни фактори, които въздействуват върху творец и творба, съвременната марксистко-ленинска критика обосновава с все повече доводи и философско-методологическа широта великата обществена, познавателна, емоционална и възпитателна функция на художественото творчество, разкрива неговото голямо значение в живота на съвременното общество, за формирането на съвременния човек. Естетическите потребности тя разглежда въз основа на обществените отношения, корените на художествения вкус търси в обществените позиции на човека, средата, класата и т. н. Естетическият идеал се третира в неразривна връзка с обществено-нравствения идеал, с хуманистичните тежнения. Очевидно литературно-критическото мислене не може да върви настрана от цялостното обществено и идеологическо развитие, от процесите, които са съпътствували и съпътствуват социалното и духовното битие както на отделните етнически общности, така и на човека изобщо. Тук всяка тенденция за идеологическо дезаангажиране, за пренебрегване или подценяване на социално-класовия подход води до непоправими поражения. Щом твърдим, че социалистическата литература изпълнява народностни, партийно-класови функции, щом приемаме, че тя е идеологически феномен от най-висока проба, несъмнено и науката за нея не може да не се основава на същите принципи, да не бъде войнствуваща партийна, да не подхожда към литературните произведения с оглед на разкриване закономерностите на нашето обществено и духовно развитие, с оглед и на съвременните търсения и тенденции на социалистическия реализъм, с оглед да бъде отстоявана правдата на социалистическата ни съвременност.

Познавателната, оценъчната, идеологическата роля на критическата дейност определя и нейната методология, и нейните критерии, и нейното място в цялостното литературно и общокултурно развитие. Поради комплексността на задачите, които има да решава, и с оглед на пълното ѝ участие в литературния процес тя предполага синхронното използуване на опита и знанието на различни научни области — на социолога и психолога, на културния и литературния историк, на естетика и методолога на изкуството, на философа и лингвиста и т. н. Само като използува по-голям комплекс от средства и подходи, от форми на наблюдение и анализ, тя ще може да навлезе в нови и нови сфери, да проникне в сложния механизъм на творческия процес, в тайните на художествените превъплъщения, в магията на творческия акт. А това ще даде възможност художествените явления и процеси да бъдат осветлени и оценени на

фона на цялостното народностно и културно развитие, да се разкрие както общозакономерното, така и индивидуално непотворимото, да се види доколко писателят е разбрал и претворил движещите сили на епохата, доколко е дошел до нови открития и обобщения, които обуславят и идейно-естетическата функционалност на литературното произведение.

На фона на все по-засилващите се тенденции на Запад да отрекат правото на съществуване на художествената литература и на критиката във века на научно-техническата революция още по-ярко се откроява тяхната неизмерима роля в нашата епоха като решаващ фактор във формирането на човешката личност, като мощно оръжие на идеологическия фронт, като стимулатор на социални и идейно-нравствени преобразования. Като органическа част от цялостната ни марксистко-ленинска идеология, гледайки на литературата и като познание, и като оценка на живота, съвременната ни критика гради своите анализи и обобщения, характеристики и прогнози върху теорията на отражението.

Функционалната роля на литературата се осъществява чрез нейната критическа оценка не само когато се третират проблемите на съвременната литература, но и когато се разглежда литературното наследство. Защото тя е призвана да разкрива народностно-хуманистичните, културно-историческите, нравствено-емоционалните богатства на създаденото през различните епохи, за да бъдат използувани за потребностите на нашето време, на новата ни социалистическа литература. Но подобна благотворна роля теоретико-критическата мисъл играе не само със съвременните си анализи и трактовки на художествените явления и процеси, определящи съдържанието на литературното развитие. Нейната значимост като фактор за идейното и културно-естетическото възмогване на човека е все така голяма и благотворна и когато обръща взор назад, за да види собственото си развитие, до какви завоевания се е домогнала, какви грешки е допускала при интерпретиране и оценяване на литературните явления, да потърси причините и за успехите, и за недостатъците. По такъв начин тя ще може да проследи и перипетиите на своето съзряване, да се поучи от извървения път с оглед и на пълноценното научно обосновано решаване на задачите, които поставя нашата съвременност в изграждането на ново общество.

Разбира се, взаимоотношенията между обществено-политически движения, художествено творчество и теоретико-критическо мислене са твърде своеобразни. Механическото им отъждествяване и вулгаризиране би ни отклонило от правилното разбиране на художествените и критико-оценъчните явления. Обикновено художествената практика обуславя насоката и съдържанието на теоретико-критическите постановки и принципи, но често сме свидетели и на обратния процес — теоретическата мисъл обосновава закономерната поява на нови художествени явления, на нова творческа поетика. Тя първа забелязва и онова, което е още в зародиш или се набелязва като тенденция и потенциална възможност, обосновава неговото закономерно формиране и пълна изява, значението му за по-нататъшното възмогване на литературата съобразно с изменените социално-исторически и културно-естетически условия и потребности. Още едно доказателство за неизмеримата, действена, мобилизираща роля на теоретико-критическата дейност.

България е една от малкото страни, където марксизмът твърде рано пусна корени не само като социално-икономическо учение, но и като теория за обяснение на явленията в духовно-творческата дейност. Още в края на миналия век Д. Благоев с рядко проникновение съумя да види и да обоснове

много страни от същността, ролята и значението на художествената литература изобщо и на революционно-пролетарската по-специално, да очертае задачите и на литературната критика, за да може тя да съдействува активно върху литературния процес, да стимулира формирането на новата социалистическа литература, да участвува в идейно-революционното създаване на обществото. И ако българската социалистическа литература от периода на своето формиране и по-сетнешно бързо развитие дава възможност да бъдат осветлени някои по-общи закономерности в утвърждаване на марксическата идеология и литературата в общоевропейски мащаб, това важи в не по-малка степен и за българската теоретико-критическа мисъл, която се оказва извънредно активна и плодотворна и в известен смисъл изпреварва пълното утвърждаване на нейните принципи в непосредната практика, смело чертае пътищата и перспективите за появата на пълноценна социалистическо-реалистическа литература. Тя е още едно доказателство за своеобразните взаимоотношения между художествено и теоретико-критическо мислене.

Успоредно с усилията за обогатяване и задълбочаване на новата социалистическа поетика, полагани от ония, които бяха направили от социалистическите си идеи и свое естетическо верую, все по-ярко се откроява и ръстът на теоретико-критическото мислене по пътя на всеобхватното овладяване на марксистко-ленинските принципи. Новите задачи, обусловени от цялостното ни национално-обществено, идеологическо и общокултурно развитие, стимулират търсенията и завоеванията както на художествената, така и на критическата мисъл, макар и темповете им на съзряване и форми на изява да носят и нещо специфично. В борбата срещу идеалистични и формалистични теории успоредно с усилията за преодоляване на собствени ненаучни увлечения, на опростителски рецидиви от най-различно естество тя все повече съзрява, все повече осъществява и развива теоретико-естетическата система на ленинизма, все по-всеобхватно въздействува върху художествената дейност, върху литературния процес. В това отношение особено поучителна за нашата съвременност е войнствуващата партийна страстност, с която Т. Павлов обосновава ролята на литературата като „субективен образ на обективните неща", задачите на литературната критика като „движеща естетика", като „естетика в действие". Без да пренебрегва специфичните страни на художественото творчество, литературната критика трябва да бъде жизнено актуална, философски наситена, публицистично заострена, идейно-политически целенасочена — казва Павлов, свързвайки винаги литературната критика с литературната политика. Литературният критик никога не трябва да забравя, че действителността е основа и критерий на идейно-естетическата значимост на литературното произведение. Неговото обществено и естетическо оправдание се извежда от това, доколко правдиво отразява основните проблеми и тенденции на живота, доколко спомага за целокупното идеологическо развитие на дадено общество. Ето защо литературният критик, без да бъде специалист-историк, трябва винаги да е дълбоко историчен, без да бъде мечтател-фантазьор, трябва да е винаги мощно устремена напред натура, без да изпада във вулгарен практицизъм, трябва не винаги дълбоко актуален и практически действен в своите анализи, оценки и прогнози. А всичко това предполага критикът да живее активно с непосредните въпроси на своето време, за да „може да дава обективно верни диагнози за нещата, но и обективно правдиви прогнози за по-нататъшното им развитие". Само така може да бъде преосмислено и литературното наследство с оглед на потребностите на нашата съвременност, да бъде вярно

оценена и художествената продукция на нашето време в контекста на цялостния историко-литературен процес, с оглед на социалните, философските, нравствените, естетическите движения и търсения на днешната ни социалистическа епоха.

В речта си пред софийските комсомолци през 1969 г. Т. Живков нашироко обоснова ролята на критиката като форма на партийно ръководство на литературата. Развитите тук мисли отразяват и синтезират историческия опит на нашата партия в ръководството на литературата и използуването ѝ за осъществяване задачите на социалистическата революция. Категорично предявените изисквания към хората на критическата и изобщо на литературоведската мисъл са обусловени не само от проявените конкретни слабости в тая област през последните десетилетия, но с оглед и на новите потребности на живота, на литературния процес, от повелята художественото творчество наистина „да се превърне в един от решаващите фактори в изграждането на човешката личност". Основната причина за грешките и увлеченията от различно естество, допускани от съвременната критика, се крие най-вече в подценяването на класово-партийния подход при оценка на явленията както от непосредната ни действителност, така и от предходните епохи, нещо, което е било чуждо на борческите традиции на марксическата ни критика от миналото—казва с основание Т. Живков (Изкуството, науката и културата в служба на народа, т. 2).

Буржоазната критика поради своите методологически недъзи, бидейки в плен на емпиризма и описателството, е неспособна да вникне в закономерностите на художествено-естетическото и въобще на духовното развитие. Тя се улавя ту за една, ту за друга страна на художествения феномен, не държи сметка за цялото явление в неговата сложност, единство и противоречивост. Затова въпреки всичките си старания, които полага в последно време, да навлезе в света на изкуството, анализира и да осветли неговите компоненти буржоазната социология си остава все така, както и в миналото, безпомощна и едностранчива в своите тълкувания и изводи.

Ако днес литературата навлиза все в нови и нови области на социалното и духовното битие на човека, на обществото, то и литературно-критическата дейност трябва да разширява своя обсег, като използува различни методики и средства за анализ и обобщение, за социологични, психологични, структурно-художествени, стилно-езикови наблюдения. Но те биха се оказали правдиви само когато се основават върху солидни познания за обществените, философските, естетическите и нравствените движения и търсения на епохата. При това тук е необходимо да си служим с по-точна терминология. Всякакви мъгляви импресии и кокетничене със словото, своеобразните стилизации, ефектните метафори, емоционалните изблици и лирическите отклонения малко могат да помогнат на критиката да изпълнява истинските си задачи. А нейните задачи далеч не се изчерпват само с оценяване на достойнствата или недостатъците на едно или друго произведение, както мислят някои. Макар непосредният обект на нейната трактовка да е конкретно определен, тя трябва да засяга много и разнообразни проблеми — социално-политически, културно-естетически, философско-психологически, — процесите, характерни не само за текущия ден, но и за миналото, а в известен аспект и за бъдещето. Затова именно ролята ѝ е с такава неизмерима значимост, въздействието ѝ е с такива широки параметри.

За да може критиката да изпълнява своите задачи, да се развива съобразно с потребностите на живота, несъмнено трябва да се опира на литераурната история и теория. Макар и със специфични задачи, тези области на литературознанието имат и много допирни точки, взаимообусловеността им е безспорна. Затова и едно синхронно използуване на техните възможности осигурява в много по-голяма степен и по-трайни завоевания. Струва ни се че, много от несполуките на днешните ни критици се дължат на слабата им историко-литературна и теоретико-естетическа подготовка. Без да се познава литературното наследство — национално и чуждо, художествено и научно-критическо, — трудно могат да бъдат разбрани и насочвани съвременните литературни процеси, защото въпреки новаторската им същност те са в сложни взаимоотношения с предходното. Историческият подход и поглед са еднакво валидни и когато се разглеждат сегашни явления.

Когато говорим за ролята на литературната критика в съвременния литературен процес — и в национален, и в световен мащаб, — не можем да не държим сметка и за нещо друго. Ако днес все по-ярко се открояват твърде сходни процеси в развитието на съвременните социалистически литератури, подобни процеси трябва несъмнено да търсим и в областта на критическата дейност. Разбира се, колкото и да е обща или близка проблематиката, която сега се дискутира в социалистическите страни, тя носи и нещо специфично за всеки отделен народ. Затова сравнителното разглеждане на тая проблематика покрай всичко друго ще ни даде възможност да узнаем за пътищата, формите, противоречията при утвърждаване на марксистко-ленинското мислене в областта на литературната критика. А специално за нас, българите, ще се открои извънредно плодотворната роля на националните ни марксически традиции за развитието на прогресивната, на социалистическата литература, както и за израстването на нови теоретико-критически кадри, които за разлика от тези кадри в някои други страни не се подадоха на ревизионистичните увлечения, характерни за края на 50-те и началото на 60-те години. Опитите на неколцина млади да изместят критическото мислене настрана от главните въпроси на литературния и общоидеологическия живот не намериха обществена почва и духовен климат. Очевидно едно сравнително разглеждане ще потвърди, че много от явленията, които характеризират съдържанието и търсенията на литературната теория и критика в отделните страни, и съпътствуват литературното развитие, се оказват в една или друга степен валидни изобщо за марксистко-ленинското мислене в областта на литературата и изкуството.

Подобни сравнителни изследвания ще разкрият и слабите места, „белите петна“ в съвременната литературна теория и критика, които умело се използуват от буржоазните литератори, като им дават свое тълкуване. Това ще помогне, от друга страна, да бъдат съсредоточени усилията върху тия именно проблеми, които днес са жизнени, съдбовни за социалистическо-реалистическата литература, за да може тя да изпълнява своето велико предназначение на действен идеологически фактор в съвременното общество, срещу което така неотстъпно се борят буржоазните идеолози.

Анализирайки съвременната литература и литературното наследство от позициите на марксическата методология, на народността и партийността, на хуманизма и демократизма, с оглед и на взаимовръзките и взаимоотношенията между отделните национални литератури, на фона и на новите тенденции в световния литературен процес, литературно-критическата мисъл наи-

стина може да оказва неизмеримо благотворно въздействие както върху широките обществени кръгове, така и върху по-нататъшното възмогване на художествената дейност, за да се открои в още по-голяма степен нейната огромна функционална роля в наше време, за да стане в още по-голямо съзвучие с великите революционни преобразования на нашата епоха и на нейните бъдещи перспективи.

НАТАЛИЯ РЖЕВСКАЯ

КРИТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ ПРОЦЕСС В СОВРЕМЕННОЙ ФРАНЦИИ

Когда в начале 1970 года обозреватели французских журналов пытались осмыслить итоги минувшего десятилетия в жизни своей страны, они почти единодушно пришли к заключению, что наиболее характерным для литературной жизни Франции 60-х годов было безраздельное господство критики. Критика — ее задачи, цели, методология — встала вдруг в центр споров не только самих критиков, но и писателей, литературоведов, философов и социологов. Обычным явлением стали дискуссии о критике, проводимые на страницах журналов, прежде далеких от этих проблем; огромный интерес привлекла к себе конференция литературоведов, посвященная проблемам критики, которая состоялась в сентябре 1966 года в Серизи-ла-Саль. Недаром материалы этой конференции были изданы отдельной книгой дважды — в 1967 и 1968 гг. Очень широкий резонанс получили коллоквиумы в Клюни: I — „Лингвистика и литература" (1968), II — „Литература и идеологии" (1970), организованные редколлегией журнала французских коммунистов „Нувель критик". Необычайно возросло количество изданий литературно-критических трудов: с 1956 по 1966 г. было издано более 7000 работ, что составляет почти половину числа романов, вышедших в свет за это же время.

Французские журналисты порой с недоумением, а иногда и с удовлетворением отмечают тот факт, что читающая интеллигенция отмахивается от романов, но с интересом знакомится с эстетическими манифестами или ученой полемикой литераторов. Нападки „новой критики" на традиционную и ее контрудары привлекли к себе внимание всех занимающихся и интересующихся литературой. Даже специалисты не перестают удивляться тому, какие страсти вызвал спор университетского профессора Р. Пикера, автора книги „Новая критика или новый обман" (1965), с. Ж. П. Вебером и Р. Бартом, выступившими с опровержением основных принципов позитивистской эстетики. Но это понятно, ибо спор о том, как, исходя из каких принципов можно и нужно анализировать художественное произведение, на каких основаниях следует строить науку о литературе, неизбежно превращается в спор о том, что такое литературное произведение и произведение искусства вообще.

В 60-е годы все настойчивее стали звучать голоса о том, что литературное произведение претерпевает серьезные изменения своей художественной структуры: все заметнее становится тенденция к слиянию двух стихий — собственно художественного творчества и размышления о нем, его анализа. Беллетристический элемент уступает место эссеистическому.

Теоретики „новой критики" видят в этом процессе одну из специфических примет современной литературы, в нем проявляется один из аспектов выдвижения критики на первый план, выдвижения столь типичного для Франции 60-х годов, хотя истоки этого явления наблюдались уже на рубеже XIX—XX вв. Уже в конце прошлого века началось, полагает глава французского литературоведческого структурализма Р. Барт, оспаривание иерархической системы классификации языка, введенной классицистами, которое привело в конце концов к смешению языков и породило решительные изменения в характере и самой литературы, и критики.

Мысль об изменении характера новейшей французской литературы вследствие усиления в ней момента саморефлексии развивалась Бартом в статье „Литература и метаязык", написанной еще в 1959 г.[1] Р. Барт замечает здесь, что на протяжении веков литература не размышляла о собственной природе, она „говорила не о себе". Однако начавшийся кризис буржуазного сознания породил двойственность литературы, которая стала ощущать себя одновременно и „объектом, и рассмотрением этого объекта, словом и словом об этом слове, литературой-объектом и металитературой". Применительно к Франции этот процесс представляется Бартом в общих чертах следующим образом: сначала осмысление техники литературного труда (Флобер), затем героическое усилие воплотить в единой субстанции литературу и размышления о ней (Малларме), далее стремление избежать литературной тавтологии путем декларирования того, о чем собираются писать, и превращение этой декларации в саму литературу (Пруст); далее систематическое умножение до бесконечности смыслов слова-объекта без соотнесения с единым обозначаемым (сюрреализм), и, наконец, как прямая противоположность этого — разряжение смыслов (творчество А. Роб-Грийе).

„Все эти попытки, — заключает Р. Барт свой „обзор", — быть может позволят однажды определить наш век, как век вопроса: „Что такое литература?"

Итак, смешение критической и поэтической функций языка — вот что для Барта определяет суть современной литературы. Этот процесс выражается не только в том, что писатели выступают как критики, а критики как писатели, а в том, что изменилось отношение к языку.

Барту кажется анахронизмом утверждение о превосходстве писателя-творца над критиком, выполняющим служебную функцию в литературе[2]. Их объединяет одно: язык. Писателем (а не пишущим, этому различию écrivain-écrivant Барт посвятил специальную статью[3]) Барт считает возможным называть лишь того, для кого „основной проблемой является язык, кто испытывает его глубину, а не рассматривает его как орудие или категорию прекрасного"[4].

Р. Барт рассматривает проникновение критики в среду художественного лишь как частный случай всеобщего торжества интеллектуальной речи, ко-

---

[1] R. Barthes. Essais critiques. Paris, 1964. p. 106—107.

[2] В этом плане интересна анкета о критике, проведенная в 1963 г. журналом „Тель кель" (№ 142), которая, судя по всему, именно и стремилась выявить эту тенденцию „слияния" двух начал, о которых говорит Р. Барт. Как заметил Ж. Женетт, отвечая на анкету, „недалеко то время, когда критика перестанет рассматривать литературу как объект, ибо сама станет объектом литературы" (Tel Quel, 1963, No 14, p. 71).

[3] См. Essais critiques.

[4] Critique et vérité, p. 46.

торое представляется ему неизбежным уделом современной языковой культуры.

Этот взгляд Р. Барта на специфику современной литературы не лишен проницательности, но уязвим прежде всего в своей претензии на универсальность, ибо в основе рассуждений Барта лежат, как правило, явления неоавангардистской литературы, весьма аморфные идейно-тематически, жанрово, структурно. В самом деле, наиболее видные деятели групп „Тель кель" и „Шанж" Ф. Соллерс, Ж. Рикарду, М. Плейне и Ж. Фай выступают и как создатели художественных произведений, и как критики.

Определить и разделить произведения этих писателей по жанровым признакам очень трудно: здесь бартовская идея о слиянии собственного творчества и раздумий о нем находит свое полное, даже утрированное выражение.

Полный отказ от традиционных жанров, саморефлексия литературы, ищущей новые модусы собственного существования, приводит к тому, что неоавангардисты, по существу, сводят художественную практику к теории, основываясь при этом на утверждениях Л. Альтюссера о том, что „теория — это специфическая форма практики"[1].

Соединение в художественном произведении, условно говоря, теории и практики, влечет за собой как неизбежное следствие новую ступень неразрывного соединения: это „синтетическое" произведение не может обойтись без критики, которая бы толковала его. Сами неоавангардисты не говорят об этом, и тем более этого теоретически не обосновывают. И тем не менее это просто бросается в глаза, ибо ни одно их крупное произведение, по существу, не обходится без „конгениального" толкования, и создается впечатление, что эта дешифровка превращается в неотъемлемую часть самого произведения, настоятельно требующего инструкции „для его прочтения"[2].

Подобная зависимость между литературой и критикой порождает какой-то замкнутый круг, в котором произведение пишется только для критика, являющегося по существу единственным читателем, способным оценить его по достоинству и понять все его совершенства, но происходит это не потому, что критик наделен особой проницательностью, а потому, что произведение написано как программная реализация определенных теоретических взглядов и принципов, принадлежащих данному критику[3]. Подобная ситуация, естественно, вызывает в адрес неоавангардистов упреки в герметизме, групповой замкнутости, которые они отвергают, относя их за счет буржуазной ограниченности и традиционности мышления своих оппонентов, якобы не понимающих их подлинного новаторства.

Однако далеко не все французские литературоведы разделяют восторги „новой критики" по поводу слияния двух стихий — художественного творчества и критики. Некоторых это пугает. Так, видный французский ученый, приверженец традиционного литературоведения Пьер де Буадеффр, приз-

[1] Ecriture et révolution. Entretien avec Philippe Sollers. — Les Lettres françaises, 24 avr. — 1 mai 1968, No 1231, p. 3—5.

[2] Не следует думать, что потребность в подобной дешифровке вызвана лишь неспособностью традиционно мыслящего читателя воспринять новаторство неоавангардистов, она заложена в самом произведении. Об этом убедительно писал такой поборник литературных новаций, как Кл. Мориак (см. Cl. Mauriac. La littérature contemporaine. Paris, 1969, p. 330—337).

[3] Наиболее яркие примеры такого синтеза — роман Ф. Соллерса „Драма" и его толкование Р. Бартом (La Théorie d'ensemble. Paris, 1968), роман того же Ф. Соллерса „Числа" и статья о нем одного из известных французских семиотиков Ж. Деррида (Critique, 1968 No 261, 262).

навая, что великими произведениями можно считать лишь те, в которых творческий и критический дух „создают своего рода постоянное поле напряжения" (Леонардо, Пруст), все же считает что гипертрофия критики, наблюдаемая в последнее время на Западе, свидетельствует о серьезных переменах общественных отношений, которые, в свою очередь, влекут за собой оскудение творческой деятельности. Не случайно, по мнению Будеффра, и размышлений о том, что такое подлинное произведение искусства, гораздо больше, нежели самих произведений искусства[1].

Эстетик-феноменолог М. Дюфрен не склонен рассматривать процессы, происходящие в современной культуре столь мрачно, как П. де Буадеффр. Однако и он признает, что торжество формального мышления влечет за собой одновременно и обогащение, и обеднение современного искусства, оно свидетельствует о „завоевании формального и утрате реального, вплоть до отказа от мира и саморазрушения произведения. Это искусство и в самом деле творит под знаком рефлексии. . . Искусство стало предметом рефлексии в такой степени, что само превратилось в рефлексию"[2].

Оценивая французскую литературу последнего десятилетия, в какой-то мере приходится соглашаться с П. де Буадеффром: очень мало произведений искусства, которые можно оценить как значительные явления французской литературы, обладающих подлинно гуманистической и эстетической значимостью.

Зато литературоведение и критика, бесспорно, переживают сейчас во Франции один из наиболее славных своих периодов. Внимание и интерес к ним — вторая сторона процесса, о котором говорилось в начале статьи. Глубокая потребность в литературоведческих дискуссиях, широкая заинтересованность ими, конечно, явление ни в коей мере не случайное. Если по началу в центре спора стоял вопрос о том, что такое произведение искусства, каковы его связи с миром, то постепенно границы спора расширялись и оказывалось, что все наиболее острые проблемы сегодняшнего французского общества — оценка „общества изобилия", роли рабочего класса и интеллигенции в грядущих социальных битвах, оценка „левого" бунта против цивилизации и судьбы культуры, — так или иначе связаны с литературой и методами ее изучения.

В связи с тем, что в условиях обострившейся классовой борьбы резко меняется статут интеллигента, и прежде всего, интеллигента-гуманитария, который уже не может тешить себя иллюзией о своей независимости в системе капиталистического производства, резко обострилось желание понять, какова роль и судьба литературы сегодня, может ли и должен ли художник выразить в ней свое отношение к миру, каков смысл литературного творчества в наши дни. Все эти вопросы превратили сферу науки о литературе в поле самой яростной идеологической борьбы.

Исходные позиции „новой критики", особенно ее структуралистского крыла, — позиции подчеркнуто, полемически антитрадиционные: отрицается традиционное представление об объекте литературы и ее творце, о задачах литературоведческого исследования и характере восприятия литературного произведения. Ставятся под сомнение прежние представления о самом творческом процессе, которые некоторые левоэкстремистски настроенные критики пытаются приравнять к производству любого другого продукта труда.

[1] См дискуссию Pour ou contre la nouvelle critique?—La Table ronde, juin 1966, No 221.
[2] M. Dufrenne. Esthétique et philosophie. Paris, 1967, p. 173.

Этот культ отрицания порожден неприятием буржуазного общества, буржуазной идеологии, проводником которой, якобы, призвано стать все искусство буржуазного общества. Разрушение буржуазных кодов культуры для многих критиков — непременное условие разрушения буржуазного общества. Для некоторых — единственно приемлемое. Во всяком случае связь между изменением характера общества, свойств культуры и способов ее исследования устанавливается самая тесная.

Так, „новая критика" достаточно настойчиво говорит о задачах социального преобразования как об одной из своих важнейших задач.

Эта мысль постоянно ощущается и в работах Сержа Дубровского („Почему новая критика?", 1966), еще во многом близкого экзистенциализму, и в деятельности главы структуралистского литературоведения Ролана Барта, и в выступлениях левоэкстремистского журнала „Тель кель" после 1971 года, однако, все более отдаляющегося от вопросов литературных, предпочитая им политику, а, точнее, политиканство.

В кругах буржуазных социологов Франции в 60-е годы стала очень распространенной тенденция объяснять процессы, происходящие в среде левого крыла буржуазной интеллигенции, модным словом деидеологизация. Озабоченность интеллигенции будущим гуманитарных наук, стремление превратить их в подлинную науку и увлечение в связи с этим структурализмом многие социологи объясняли ее разочарованием в экзистенциализме, в „ангажированном" искусстве и литературоведении и — в конечном итоге — ростом ее аполитичности. Процессы, происходившие в среде французской левой интеллигенции в 60-е годы, давали определенные основания для замечаний подобного рода.

Майские события 1968 года, их громадный социальный резонанс, заставивший самые широкие круги интеллигенции серьезно задуматься над судьбами французского общества и четко определить свою позицию в нем[1], не могли не повлиять и на собственно научные поиски французских гуманитариев, внеся в них серьезные коррективы. Существует точка зрения, согласно которой одним из итогов мая явилась смерть структурализма[2]. Согласно логике защитников этого взгляда, структурализм как выражение аполитичности интеллигенции был отброшен ею как только она включилась в общенациональное забастовочное движение. Эта точка зрения представляется мне несколько прямолинейной и упрощающей сложный вопрос о судьбе структурализма — скажем ограничительнее — структуралистского литературоведения во Франции последних лет.

Сами факты говорят о том, что обращение к структурализму вовсе не обязательно предполагает аполитичности его адептов. Вся история группы „Тель кель", например, эстетическая программа которой опирается на семиотический структурализм Ролана Барта и философию семиотики Жака Деррида, опровергает универсальность этой посылки, ибо структуралистская ориентация группы неотделима от ее левоэкстремистских взглядов на буржуазное общество и проблемы революции, взглядов, которые привели в последние годы группу „Тель кель" к откровенно анархическим симпатиям и

[1] См. С. Великовский. Бастующая интеллигенция. — Иностранная литература, 1971, № 7.

[2] Epistémon. Ces idées qui ont ébranlé la France. — In: La nouvelle critique, 1969, No 29, p. 27.

претензиям на монопольное представительство во Франции „маркзизма-ленинизма".

Вряд ли литературоведческие и лингвистические дискуссии привлекли бы к себе такое широкое внимание, если бы они воспринимались вне контекста политической борьбы конца 60-х годов, если бы адепты „новой критики" не объявили себя непримиримыми врагами капиталистического общества потребления, наладившего массовый выпуск продуктов культурного ширпотреба и поставившего художника в прямую зависимость от рыночной конъюнктуры, которая назначит цену за любую апологию и любой бунт, если только он не направлен на разоблачение основных нервных центров этого общества.

Но нужно учитывать и обратную связь: специфику социальной борьбы Франции 60-х годов, когда в нее включилась масса интеллигенции, имевшая самые приблизительные представления о классовой борьбе, отличавшаяся невероятной путаницей взглядов и в своей антибуржуазности полагавшая, что революция слова и есть самая настоящая борьба.

Когда главу группы „Тель кель" Филиппа Соллерса спросили: „Вам представляется, что революция — это прежде всего дело языка?", — Соллерс ответил: „Во Франции — да"[1].

Программа группы „Тель кель" в конце 60-х годов до того, как группа скатилась на откровенно антикоммунистические позиции, была достаточно показательной для настроений левого крыла буржуазной интеллигенции, поэтому имеет смысл остановиться на ее рассмотрении.

Как же строится эта система доказательств, призванная убедить в том, что отказ от традиционного искусства и экспериментирование в области формы и есть самая настоящая антибуржуазная революционная деятельность писателя?

Группа последовательно отстаивает свое неприятие буржуазного мира во всех его проявлениях. Во-первых, „Тель кель" отрицает буржуазную идеологию. Проблема сущности и функций буржуазной идеологии применительно к литературному творчеству детально разрабатывалась одним из теоретиков группы Жаном-Луи Бодри, выступавшим на эту тему и на страницах журнала „Тель кель", и на I коллоквиуме в Клюни (1968).

Основная функция буржуазной идеологии для Бодри — камуфлирование процесса производства, свойственного данной экономической системе. Всяческое обнажение механизма этого процесса — независимо от того, идет ли речь о сфере индустриального производства или сфере духовной, вызывает в ответ резкую защитную реакцию. Разоблачение систем, которыми пользуется общество, смертельно для идеологии, которую проводит и оправдывает литература. Но и для литературы, теснейшим образом связанной со всеми формами идеологии — религией, моралью и т. д. — разоблачение тех принципов, на которых она зиждется, оказывается пагубным. Именно этой идеологией, которой литература служит, определяется в социальной иерархии привилегированный статус писателя как творца, приравниваемого к демиургу. По мнению телькелистов, буржуазная идеология, утверждающая творческий акт как акт таинственный и особый, на самом деле преследует цель скрыть истинный механизм творчества художника в буржуазном обществе, его глубочайшую зависимость от установок господствующего класса, его место в системе капиталистического производства. Отсюда и фетишизация в буржуаз-

[1] Le Témoignage chrétien, 2 janv. 1969, No 1278, p. 19.

ной идеологии продукта творчества — произведения, как своего рода поэтического мессажа, несущего в себе истину. Против этой фетишизации группа выступает самым решительным образом, видя в ней один из самых могучих способов подчинения творчества власти господствующего класса.

Полагая, что лингвистические и „риторические коды", так называемое „символическое производство" является подобием материального, теоретики группы считают, что отрицание этих кодов — одна из форм борьбы с буржуазным обществом, для художника же — единственно приемлемая. Именно этой установкой следует объяснить отрицание группой традиционных жанров героя, принципов сюжетосложения. Вполне в духе „новых романистов" — если ограничиться французским материалом недавнего прошлого, — Ф. Соллерс полагает, например, что жанр романа является наиболее адекватным выражением буржуазного сознания: „Роман — это манера, с помощью которой буржуазное общество выражает себя, та манера, которой должен придерживаться в своей жизни индивидуум, чтобы быть принятым этим обществом[1].

Изгоняя традиционные элементы литературы из своих творений, телькелисты тщетно надеются, что созданный ими „текст" или „письмо" именно благодаря этому встанет на уровень подлинного научного анонимного текста. Не берясь спорить с Соллерсом о том, в какой мере можно считать подобный текст близким к научному, со всей уверенностью следует сказать, что художественным он не является ни в коей мере и степени. Впрочем, телькелисты собственно художественной литературой и не дорожат, полагая, как и Р. Барт, что ее удел — раствориться или, по меньшей мере, слиться с научными и критическими текстами.

Созданию новой языковой реальности группа придает огромное революционизирующее значение. Потому что, как она утверждает, каждый класс создает свой способ обладания языком или свои коды. Оспорить риторическую систему или повествовательные формы, принятые буржуазией, — значит для них поставить под сомнение буржуазную идеологию, буржуазную концепцию мира в целом. Не менее серьезное значение придает группа теории письма. Наука или теория письма — это, по словам Соллерса, „теоретическая практика, удваивающая и осмысляющая практику текстуальную". Именно это осмысление новой языковой практики, происходящее на уровне самого языка, в *языке* и является теорией письма. Создавая ее, телькелисты особенно настаивают на том, что их теория призвана рассматривать текст не как готовый продукт, годный к употреблению, а как „анализ силы молчаливого труда, превращающийся в труд написанный". А это, по их мнению, должно привести к продуктивному потреблению, которое потребляет тексты „как средства функционирования труда"[2]. Вся эта терминология политической экономии здесь не случайна и связана с принципиальными установками группы. Так, развенчивая понятие „художественное творчество" как якобы один из мифов буржуазной идеологии, они, в пылу полемики предлагают рассматривать творчество как обычный производственный процесс, художника — как созидателя материальных ценностей, а вовсе не как всесильного творца, произведения — как продукт труда. Именно исходя из этих взглядов, Соллерс утверждает, например, что Малларме в процессе творчества находился в том же состоянии отчуждения, что и любой пролетарий, работающий в системе

---

[1] Ph. Sollers. Logiques. Paris, 1968. p. 228.
[2] La Nouvelle critique, 1967, No 8—9, p. 51.

капиталистического производства. Именно поэтому телькелисты отрицают понятия „литература", „произведение", „автор". Особенно много дебатов вызывает отношение телькелистов к литературному произведению. Они постоянно подчеркивают, что в системе буржуазных отношений произведение не только „носитель истины", как утверждают буржуазные ученые, а чистый „продукт обращения, исчерпывающий себя в потреблении"[1]. При этом потребляемым его, якобы, делает смысл, который играет в некотором роде роль денег при товарном обращении. Поэтому телькелисты полемически изгоняют ясность и легко доступный смысл из своих произведений, полагая, что затрудненность восприятия лишь способствует творческому, продуктивному восприятию.

В буржуазном мире, где, по мысли Соллерса, существует только буржуазная культура, в руках буржуазии находятся и те средства, с помощью которых эксплуатируемый класс может к этой культуре приобщиться. Поэтому там поощряются только те продукты культуры, которые могут стать объектом непосредственного потребления. „Читаемость литературы связана с классовой борьбой, — утверждает Соллерс. — На самом деле, тип ясности, идущий изнутри, определяется классом"[2]. Поэтому, настаивает Соллерс, очень важно, чтобы угнетаемый класс, этого угнетения не приемлющий, почувствовал, что его экономические изменения неразрывно связаны с изменениями в области надстройки. Прилагая старый язык к новой экономике и науке, рискуют многим. И проблема эта вписывается в самую повседневную реальность.[3]

Очень характерные для позиций всего европейского неоавангарда замечания по поводу трудности, необычности произведений писателей, к нему принадлежащих, содержатся в беседе лидера итальянского неоавангардизма Э. Сангвинети с Фердинандо Камоном[4]. Сангвинети говорит о том, что неоавангардистское искусство совершенно необоснованно соотносят с искусством буржуазным, общепринятым, которое положено рассматривать как норму, как критерий при сравнении. „Отвергая нормативность буржуазного эстетического языка, — говорит Сангвинети, — я отвергаю нормативность буржуазной идеологии, иными словами, претензии буржуазной идеологии на то, чтобы стать нормой интерпретации действительности". Сангвинети полагает, что именно неприятие буржуазного мира заставляет художников неоавангарда создавать „антиискусство", ни в чем не похожее на искусство, принимаемое этим миром. А как только оно подчиняется существующим нормам интерпретации действительности, становится общедоступным, оно утрачивает свой антибуржуазный пафос.

И Сангвинети, и относящиеся к нему с глубоким почтением телькелисты, печатающие и пропагандирующие его в своем журнале, впадают в очень характерное противоречие. Борясь с общедоступностью и шаблонностью буржуазной литературы, они словно не замечают того, что те произведения, которые они предлагают читателю взамен, настолько сложны, настолько формально изощрены, что могут восприниматься лишь искушенным читателем, внимательно следящим за развитием литературы, тонко разбирающимся в ней и поэтому способным воспринять или оценить тот или иной момент литера-

[1] Théorie d'ensemble, p. 353.
[2] France nouvelle, 1967, No 1128.
[3] France nouvelle, 1967, No 1128.
[4] Il mestiere di poeta, 1965. Перепечатано в Tel Quel, 1967, No 29.

турного экспериментаторства, — иными словами, горсткой литературных снобов. Когда читаешь произведения телькелистов, в первую очередь, Соллерса, невольно возникает вопрос — рассчитано ли это вообще на читателя, какова та социальная аудитория, которой это предназначается, как можно говорить о социальной роли произведений, столь герметических, что никто, кроме соратников писателя по касте не может их воспринять? Полемически заостренная антитрадиционность и даже антибуржуазность программы группы очевидна. Но в ее реализации противоречивость и эклектизм теоретических воззрений, полное отсутствие научной методологической основы выступает со всей ясностью, как впрочем совершенно ясно, что наукообразие часто заменяет в рассуждениях телькелистов научность, а желание опровергнуть традицию сменяется подчас просто издевательством над университетской профессурой, чуждой структуралистской и гошистской фразеологии.

Впрочем сами телькелисты склонны придавать своей деятельности очень серьезное значение. Так, осуществленный группой „переворот" в отношении к литературе Ф. Соллерс без тени смущения приравнивает к перевороту, совершенному Марксом в области классической политической экономии[1], и неизменно утверждает, что деятельность „Тель кель" столь же революционна. При этом аргументация Соллерса такова: выдвигая в центр внимания текст, систематически разоблачая „метафизический" характер таких понятий, как „произведение" и „автор", ставя под сомнение эскпрессивную субъективность литературы, телькелисты сумели задеть основные „нервные центры социального бессознательного, в котором мы живем". Поставив основной своей задачей объяснение способа производства литературного текста, телькелисты попытались, по словам Соллерса, „решающий анализ, который Маркс успешно довел до конца в области политической экономии", продолжить на уровне „так называемой символической экономии, то есть самой означающей способности"[2]. Эта область является, по словам Соллерса, областью постоянного отчуждения и постоянной мистификации, механизм которых и стремятся обнажить телькелисты.

„Постараться разоблачить то, что буржуазия напыщенно называет творчеством, — говорил Ф. Соллерс, отвечая на вопросы „Нувель критик", — представляется нам настоятельной задачей. Тогда, если эта работа будет доведена до успешного завершения, станет видно, как борьба за присвоение и кодификацию языка теснейшим образом связана с классовой борьбой"[3].

Группа „Тель кель" занимает экстремистские позиции на левом фланге буржуазной интеллигенции и распространять ее взгляды на весь лагерь „новой критики", конечно, совершенно неправомерно. Поэтому нам, в данном случае, при рассмотрении данного аспекта проблемы представляется интересным обратиться к явлению иного ряда — взглядам Ролана Барта, который уже не раз назывался в статье. Р. Барт является одним из вдохновителей группы „Тель кель", хотя политические позиции Барта и Соллерса не совпадают: Барт гораздо более академичен и чужд тем политическим интересам, которые в последние годы полностью поглощают внимание группы. Барт занимается литературой как знаковой системой, в которой его интерес принадлежит только означающему; он увлекается структурно-психоаналитическим исследованием текста или демонстрацией его полисемии, пытаясь при-

[1] Les Lettres françaises, 1968, No 1231, p. 3.
[2] La Nouvelle critique, 1967, No 8—9, p. 51.
[3] Там же.

ложить новые методы исследования к классической литературе и предлагая новое ее прочтение. Казалось бы этот круг интересов и занятий совершенно далек от жгучих социальных проблем современности. Однако, бросая вызов традиционному литературоведению, Барт заявляет о своей непримиримости и к буржуазной идеологии, буржуазному искусству, стандартному типу мышления преуспевающего буржуа. Он стремится оспорить, взорвать их. Свою деятельность литературоведа-семиотика он рассматривает прежде всего как дешифрующую, т. е. разоблачающую механизм буржуазного мышления, и пытается включить ее в более широкий процесс пересмотра духовных ценностей современного буржуазного общества. Барт убежден: „Изменить классификацию языков и переместить в ней слово — значит совершить революцию"[1].

Вот последняя книга Барта — „Сад, Фурье, Лойола"[2]. Это не сборник статей, а работа единая по замыслу, в которой рассматривается в единстве творчество маркиза де Сада, французского социалиста-утописта Шарля Фурье и основателя ордена иезуитов Игнацио Лойолы. Уже в этом выборе авторов, столь чуждых друг другу по тематике, методу и сферам литературы, в которых они подвизались, чуждых друг другу и просто хронологически, нельзя не видеть вызова. Но кому? Во имя чего? Сам Барт всякую провокационность своего замысла решительно отвергает и заявляет, что его ни в коей мере не интересуют ни религия, ни утопические проекты перестройки мира, ни извращенный эротизм. Это все те смыслы, которые, якобы, придали творчеству этих писателей буржуазная мысль, буржуазные толкователи. Для Барта уже они представляют интерес только как изобретатели новых языков, и рассматривая их в таком качестве, он находит между ними много общего. Поэтому он ставит своей задачей оторвать процесс сообщения от самого сообщения и изучать только сам процесс, только чисто формальную, языковую структуру произведения. Эта формализующая операция, при которой исчезает существо исследуемого, и позволяет Барту уловить какие-то черты сходства анализируемых авторов. Абстракция доведена до такой степени, что Барт берется доказать тождество чудовищного мира, созданного больным воображением маркиза де Сада, и оптимистической, хотя во многом и наивной, утопии Фурье.

В чем же смысл операции в целом? Барт полагает, что, живя в буржуазном обществе, где якобы насквозь буржуазно все — идеология, культура, средства распространения культуры, — надо эту систему взрывать изнутри. Барт считает поэтому, что, освободив произведения прошлого от исторических, социологических, эстетических интерпретаций прошлого, якобы насквозь буржуазных, он наносит удар стройному, веками совершенствуемому зданию буржуазной идеологии, откалывая от буржуазного искусства пласт за пластом все то, что оно считало своей неотъемлемой принадлежностью.

Субъективно — замысел Барт в чем-то может встретить сочувствие. Но его реализация, полное безразличие исследователя к тому, что несет произведение людям, обрекает всю деятельность Барта на схоластическое бесплодие и превращает его самого в изощренного эстета, чьи виртуозные изыскания могут быть оценены лишь просвещенной буржуазной элитой, борцом со вкусами и идеологией которой хочет себя видеть Ролан Барт.

---

[1] R. Barthes. Critique et vérité. Paris, 1966, p. 45.
[2] R. Barthes. Sade, Fourier, Loyola. Paris, 1971.

Поразительно, как, идя из, казалось бы, разных точек, и левые экстремисты типа Соллерса, и академические ниспровергатели буржуазного типа эстетического мышления приходят к одному, будучи не в состоянии выйти из плена ими бичуемой буржуазной идеологии.

Оценивая взгляды современной левой интеллигенции, разделяя действительную и искреннюю антибуржуазность и демагогию, использующую левые фразы, необходимо учитывать замечание В. И. Ленина, очень важное для понимания процессов, происходящих сейчас на Западе: „. . .втягивание новых слоев трудящейся массы неизбежно должно сопровождаться шатаниями в области теории и тактики, повторениями старых ошибок, временным возвратом к устарелым взглядам и устарелым приемам“[1].

В новой исторической обстановке, когда со всей остротой встает задача борьбы за единство и сплочение всех левых сил, ФКП ведет громадную разъяснительную работу, стремясь превратить прогрессивную интеллигенцию в настоящего союзника пролетариата по классовой борьбе, постоянно подчеркивая, что „культура сама по себе не в силах разрушить производственные капиталистические отношения“[2], и воспитывая подлинно революционное мировоззрение левой интеллигенции.

---

[1] В. И. Ленин. Полное собрание сочинений. Т. 20, с. 65.
[2] R. Leroy. La Culture au présent. Paris, 1972. p. 106.

АЛЕКСАНДЪР АТАНАСОВ

ЕКЗИСТЕНЦИАЛИЗЪМ И ЛИТЕРАТУРА

РАЗМИСЛИ И БЕЛЕЖКИ

Неотдавна френската литературоведка Ф. Верние ни разказа, че през 1972 г. трябвало да чете лекции по френска литература пред група студенти от САЩ. При първата беседа тя установила, че младите американци не знаят почти нищо за Франция, някои не са чували дори за Наполеон, други не могат да посочат нито едно име на френски писател, но почти всички са чели. . . „Чужденецът“ от Албер Камю! Те обяснили, че огромният интерес към тази повест бил свързан с обстоятелството, че мнозина мислещи хора в САЩ търсят отговор на сложните въпроси, породени от ситуацията на модерното отчуждение. Поради това не случайно сред всички философски теории най-голяма популярност в САЩ след Втората световна война е получил екзистенциализмът.[1] А тъкмо Камю давал отговор на тези въпроси и пропагандирал идеите на екзистенциализма в особено увлекателна белетристична и есеистична форма. . .

Светът на Камю, героят на Камю, мисълта на Камю са днес едни от главните теми и мотиви на западната буржуазна литературна критика и естетствуваща философия. Камю се издава като класик в луксозни академични поредици, той държи най-високите тиражи в евтините джобни издания, в учебниците по френска литература и цивилизация му посвещават отделни глави, за него са написани и продължават да се пишат множество научни изследвания и популярни книги. През последните години той стана обект и на различни квазисоциологични изследвания по страниците на буржоазния печат.

Когато се запознавахме с тези неща, мислехме си колко неоснователни са изказванията на някои наши литератори, че, виждате ли, екзистенциализмът и Камю са вече минало, не са модни и няма защо да се занимаваме с тях. Разбира се, ние знаем, че бързата смяна на модите е закон на съвременния духовен живот на Запад. Но известно е също, че това е като правило само смяна на дрехите и маските, обновяване на фирмите и етикетите, зад които се крият в последна сметка известните вече течения на една кризисна мисъл, мятаща се между полюсите на субективизма и обективния идеализъм, неизлизаща от затворения кръг на агностицизма и ирационализма, дехуманиза-

[1] Такава е оценката и на известния американски марксист С. Финкелстайн. Экзистенциализм в американской литературе. М., 1967. Трябва да подчертаем, че в случая става дума не за мястото на екзистенциализма сред другите философски учения, а за неговото влияние сред интелигенцията и младежта.

цията и индивидуализма, псевдохуманизма и социалните утопии. Известно е също, че някои от тези течения изразяват особено адекватно съдържанието и основните форми на „лъжливото съзнание“ на късноБуржоазния човек и затова ще си останат така или иначе „модни“, докато съществува това „лъжливо съзнание“. Това се отнася най-вече за философията на екзистенциализма, заела по общо признание едва ли не централно място сред буржоазните философски учения на съвременността и намерила дълбок отзвук в творчеството на голям брой даровити, с изострена чувствителност към етичните и философските проблеми художници, сред които особено място заема Албер Камю...

Трудно е да се каже кой кому повече е задължен за своята популярност — дали Ж.-П. Сартър и Албер Камю — на екзистенциализма или екзистенциализмът — на техните талантливи пера, — но факт е, че в тяхно лице и особено в лицето на безспорно по-яркия като художник Камю намериха и ще намират своите утешители и вдъхновители най-различни социални слоеве и духовни течения в буржоазния свят. За актуалността на тези проблеми свидетелствува също влиянието на екзистенциалистките постулати и в частност на Камю, което може лесно да се открие в някои произведения на отделни представители на социалистическите литератури, като например в романа-поема „Лавина“ на Блага Димитрова (на този роман ще се спрем специално по-надолу).

*

Екзистенциализмът не е само спекулативно философско учение, но и морална теория, и политическа програма, и умонастроение, или, както казва Кастели, „особено състояние на душата“, което може да бъде правилно разбрано само в контекста на големите социални колизии и на трагичните за милиони хора събития през нашия век. Нека не забравяме, че за разлика от другите буржоазни философски учения екзистенциализмът, признавайки, че буржоазното общество е неизлечимо болно, е лишен от илюзии за неговата „трансформация“. Същевременно той сочи някакъв, макар и несъстоятелен „изход“ за разочарованото съзнание, призовавайки индивидите да култивират собствената си субективност, като обръщат гръб на обществото, и с това допада на мнозина. Затова и в шеговитата забележка, че мнозина днес са екзистенциалисти, макар и да не подозират това, има немалко истина.

Според нас екзистенциализмът не може да бъде правилно разбран и обяснен, ако се ограничи само в рамките на XX в. или във философската догматика, както тя е изложена в писанията на Ясперс и Хайдегер, Сартър или Габриел Марсел. Макар че влиянието на екзистенциализма порасна необичайно в епохата на късния капитализъм, като философия и умонастроение той не е рожба на този век. Неговата традиция датира и далеч преди Киркегар. „Сега у нас добре е известно — пише американският теолог Паул Тилих, — че екзистенциализмът е възникнал в интелектуалния живот на Запада през XVII в. с Паскал, подмолно се е развивал през XVIII век, извършил е революция през XIX век и е удържал поразителна победа през XX век. Екзистенциализмът стана стил на нашето време във всички области на живота. Даже привържениците на аналитичните философски течения му отдават дължимото. Те се ограничават с решаване на формални проблеми, предоставяйки на екзистенциализма в изкуството и литературата да решава реалните проблеми.“

Явно е, че Тилих преувеличава и ролята, и „успехите“ на екзистенциализма, забравяйки, че неговото разпространение се дължи в немалка степен и на модата, но съжденията му според нас не са лишени от известно основание.

Трябва да отбележим, че в марксисткото литературознание стои още открит въпросът, дали в същност Камю е екзистенциалист. Така в предговора си към издадения в Москва том с избрани творби на Камю известният съветски изследовател С. Великовский отхвърля прекаленото според него разширяване на съдържанието на понятието екзистенциализъм, при което тук се включва цялата стогодишна традиция на атаките срещу Хегеловия рационализъм, започнати от Киркегер и Шопенхауер. Според Великовский Камю „има нещо общо с екзистенциалистите само в онези пунктове, които са по-скоро общо достояние на умонастроенията на трагически стоицизъм, породени от кризата на буржоазно-християнската цивилизация на XX век. Ако се говори обаче за мисълта на Камю, а не за личните му познанства в кръга на Сартър, той е толкова близо и толкова далеч от собствено екзистенлисткото учение, колкото, да речем, ранния Малро и Селин, Хемингуей и Фокнър, Сент-Екзюпери или Ануй.“

Според нас както много други понятия, така и понятието екзистенциализъм може да се взема и в по-тесен, и в по-широк смисъл. Не бива повече или по-малко систематизираното философско учение на екзистенциализма, възникнало след Първата световна война, да се откъсва от своите социално-психологически и историко-културни корени и традиции в миналото. За да разберем правилно влиянието на екзистенциалисткото (или близкото до него) мислене и светоусещане върху художествените творци, ние трябва да разглеждаме екзистенциализма както в по-тесен, така и в по-широк смисъл на понятието.

Твърде показателно е, че Камю смята за свой пръв учител. . . Паскал. Блестящ представител на литературата на класицизма, допринесъл много за развитието на математиката и физиката учен, изтъкнат философ, започнал като рационалист и страстен разобличител на лъжеморала на йезуитите, Паскал бе същевременно един от първите големи умове на човечеството, които се стъписаха и се объркаха пред варварството на буржоазния прогрес и изпаднаха в отчаяние пред създадената от природознанието на XVII в. универсална механистична картина на света. В този „навит като часовник“ свят не бе оставено място за конфликти, за промени и развитие, за „проблемите на човешкото сърце“. Ето защо в своите „Мисли“ Паскал, изтъквайки, че „цялото ни достойнство е в мисленето“, писа, че то трябва да доведе човека до откритието, че „всички наши удоволствия са само суета, че нашите беди са безкрайни, че накрай смъртта, която ни заплашва постоянно, след няколко кратки години неумолимо ни довежда до страшната необходимост да изчезнем завинаги или ни прави навеки нещастни. Няма нищо по-действително и поужасно от това“. Нали на Паскал принадлежи дефинирането на човека като „мислеща тръстика по средата между безкрая и нищото“!

Разочарованието в прогреса и в разума, еволюцията към скептицизма и мистицизма, болезнените рефлексии върху индивидуалното битие и смъртта ни дават всички основания да отнесем Паскал към традицията на екзистенциализма.

Разбира се, би било добре, ако можехме да поставим неговия ученик Камю редом с Хемингуей и Екзюпери. Това обаче едва ли е възможно, без да се изневери на истината. И работата тук не е толкова във факта, че Камю

категорично се разграничаваше от традицията на новата американска проза изобщо и от Хемингуей в частност. Вярно е също, че той протестираше, когато го наричаха екзистенциалист и дори настояваше, че „Митът за Сизиф“ и „Падането“ са насочени срещу екзистенциалистите. Но тези протести говорят повече за честолюбивото желание на писателя да се издигне над всички школи като „свободен стрелец“, отколкото за действително разногласие по главните въпроси. И в дадения случай естествено по-важна е философията, която писателят защищава с творбите си, а не онази, която декларира в изказванията си. Не случайно и сам Камю на въпроса, каква е връзката между неговата философска публицистика и художествените му произведения, отговаря, че всичко написано от него „има един и същ автор и казва едно и също“. Затова и буржоазните му апологети като А. Николас са прави, разглеждайки, може би без да го искат съзнателно, художествените произведения на Камю като оригинална и майсторска илюстрация на една далеч неоригинална философия.

Що се отнася до романа-хроника „Чумата“, притежаващ силен реалистичен заряд, писателят е успял да очертае в него с много любов един необичаен за съвременната западна литература образ, какъвто е образът на главния герой доктор Рийо, и на това според нас преди всичко книгата дължи своя успех. Този успех показва колко днешният западен читател, задъхващ се в смрадта на обезчовечената лъжекултура, жадува за правдиво изкуство, което да възвеличава човека. Същевременно разочарованието на прогресивните читатели от невярната концепция на творбата, в която истината за фашизма се мистифицира, подсказва, че този най-висок връх на индивидуалистичния хуманизъм, уви, не е чак толкова висок.

На Албер Камю принадлежи известната фраза от „Чумата“: „У човека може би има много повече неща за възхищение, отколкото за презрение.“ Като тълкуваме тази фраза откъм най-добрия смисъл, който читателят може да вложи в нея и който винаги ще ни напомня за себеотрицанието на патриотите от времето на съпротивата, не можем същевременно, ако искаме да бъдем марксисти, да не обърнем внимание на цялото конкретно съдържание, което влагаше самият автор в понятието човек и на онова, което според него е достойно за възхищение у неговия човек. . . Толкова повече, когато буржоазните тълкуватели на Камю говорят за човек и човечност, трябва да бъдем нащрек: какво имат пред вид? Не бива да забравяме, че за Албер Камю модел на истински човек беше неговият Мьорсо от „Чужденецът“. Репликата на гостилничаря Селест пред съда „Той беше човек!“ е многозначителна. Във всички случаи типът на човека революционер не само че не е за Камю от онези, които са „достойни за възхищение“, но, обратно, както изтъква А. Николас, Камю смята революционера за „анти-Прометей“.

В обяснението си на „Чужденецът“ Сартър реши на пръв поглед убедително енигмата на Камю: „Неговият герой не е нито добър, нито зъл, нито морален, нито аморален. Тези категории не му подхождат: той принадлежи към един изключителен вид съществувания, за които авторът запазва името *абсурдни*.“ Сартър твърдеше още, че „абсурдният човек е хуманист“ и че този роман е „тъй човечен“. Същото становище споделят днес и автори като А. Николас.

Едва ли обаче и най-усложнената метафизика може да затъмни неоспоримата истина, че „извън морала“ има само един изход — в аморализма. Още Аристотел казваше, че вън от обществото човекът е или бог, или звяр,

и Камю съзнаваше това — не случайно той прави в своите есета уговорката, че „не всичко е позволено“, не случайно приписва на убиеца Мьорсо и отделни „високи“ мисли, и някои „рицарски“ жестове, не случайно от самото начало отбягва да докосне душевността на невинната жертва, предпочитайки да я маркира като част от аксесоара.

А. Николас рекламира особено усърдно „откровенията“ на Камю за т. нар. „вечна несправедливост“ и за това, че „страданието ни идва от нашия метафизически статус“. И наистина още в „Чужденецът“ Камю кара Селест, когато го питат какво мисли за престъплението на Мьорсо, да заяви: „Според мене това е нещастие. А какво е нещастие — всички знаят. Пред него човек е беззащитен.“ Тази мисъл, само подхвърлена в „Чужденецът“, стана лайтмотив и свръхзадача на „Чумата“.

Трябва обаче да напомним, че още Сартър в „Отговор на Албер Камю“ посочи несъстоятелността на постулата за „метафизическата природа“, „безликостта“ и „непобедимостта“ на злото, за което само бог бил отговорен. „Вие имахте този шанс — писа Сартър, — че общата борба против германците стана символ. . . на обединението на всички хора срещу безчовечната съдба. Избирайки несправедливостта, Германия се нареди сама между слепите сили на природата и вие можахте в „Чумата“ да я замените в нейната роля с микроби, без някой да съзре тук мистификация.“ И още: „Борбата на човека против природата е едновременно причина и следствие на една друга борба, също стара и безмилостна: борбата на човек срещу човека. Вие се бунтувате срещу смъртта, но. . . други хора се бунтуват срещу социалните условия, които увеличават процента на смъртността.“

На Андре Перино, автор на панегирична статия за Камю в луксозния том на „Гении и действителност“, особено допадат думите на писателя: „Не е срамно да бъдеш щастлив и аз наричам глупак онзи, който се бои да се наслаждава.“

Разбира се, не сме ние, които ще възразяваме на тази по начало справедлива мисъл. Дали обаче Сизиф от мита познава тъй любимите на Камю телесни наслади на „бракосъчетанията“ с природата, с морето и слънцето, дали той има друга „привилегия“ освен „привилегията“ да бута нагоре без надежда своя ужасен камък?

Вярно е, че по волята на автора неговият герой Тару се включва без колебание в неравната и безперспективна борба срещу епидемията и рискувайки своя живот, отдава всичките си сили в служба на хората. Но в схемата на „абсурда“ отказът от „пиршествата“ се оправдава само при изключителни бедствия и всеобщи нещастия. („Трябва нещо да се случи, ето обяснението за повечето от човешките ангажименти“ — ще формулира по-късно това Кламанс от „Падането“). И цялата работа е там, че за Камю експлоатацията и отчуждението на труда, които водят до физическо и духовно израждане на човека и правят от буржоазното общество един модерен ад, в същност не представляват такова бедствие и нещастие. Както, възхвалявайки епикурейския мироглед и историческия консерватизъм на древните гърци, той забравяше, че неговите любимци са били все пак робовладелци или други привилегировани, така, възхвалявайки „пиршествата“ на съвременния „абсурден“ човек, той остана в същност глух и сляп за всекидневната трагедия на милионите истински сизифовци.

Но така или иначе Албер Камю и страдаше, и честно търсеше изход. „Да — казваше той чрез Тару, — аз избрах съзнателно тази упорита слепота

в очакване на деня, когато ще виждам по-ясно.“ Дори в „Падането“, където по справедливите този път думи на А. Николас „никоя ценност, нито дори тези на „Пиршествата“ (сборник от есета — б. а.) не устояват на злъчната ирония на разкайващия се съдник“ и където „Прометей и светостта без бог са направени посмешище“, Камю не се отдаде на цинизма.

*

Романът-поема на Блага Димитрова „Лавина“ прави впечатление с яркия синтез на интелектуалното и емоционално-пластичното начало и макар че повествованието е обременено на места с умозрения и тезисност, тази творба респектира с порива на мащабното философско търсене, вълнува с неподправената разтревоженост на мисълта и най-вече със страстната субективна защита на човека и неговото право на съмнение, на дирене, на новаторско „отклоняване“ от „утъпканите пътеки“ на рутината. Това е умна и изящно написана философска поема, възславяща творческото начало, „безумството на храбрите“, силата на другарството, вечното чудо на любовта. Тук намираме редове, които са между най-доброто и в досегашното творчество на поетесата, и в най-новата ни литература.

Естествено разсъжденията на Блага Димитрова за лавината са най-често в онзи иносказателен ключ, който е характерен за цялото повествование. Подобно на чумата у Камю лавината тук е поетична алегория и привидната документалност на разказа и в двата случая не бива да ни подвежда.

Но нека се спрем накратко на естетическата информация, която ни дава ключа за концепцията на творбата, разбира се, достатъчно неопределена и поетично неизчерпаема и същевременно достатъчно определена, за да бъде, макар и условно, формулирана.

Невярно и наивно би било да се смята, че в нашето обновено и в основите си хуманизирано общество няма повече почва за умонастроенията, които Блага Димитрова анализира, при това на редица места много издълбоко, изненадващо тънко и интересно. Целият въпрос според нас е, че в този подчертано философски роман нашата писателка подобно на Албер Камю оперира с абстрактни категории за човек и общество, свобода и истина, добро и зло, победа и поражение. В една реч Димитър Димов справедливо изтъкваше, че „абстрактното мислене съдържа винаги възможности за подхлъзване, обвинения и недоразумения“, че „в областта на абстрактното мислене и откъснати от жизнената практика, философските, естетичните и хуманистични категории могат да се хлъзгат, както ни е угодно“.

Има различни течения на екзистенциалистката философия, но за мнозинството екзистенциалисти светът и преди всичко обществото е вражески стан, където човек на всяка крачка може да се натъкне на мина. В романа на Блага Димитрова се внушава аналогична мисъл — навсякъде можеш да се натъкнеш на лавина („Лавини ни дебнат и долу в града, в канцеларията, в къщи! — шепне присмехулникът“). Не е случайно поради това, че типичните за екзистенциалисткото умонастроение теми за страха, „бягството“ и смъртта преобладават в „Лавина“.

„Ние не бягаме от света — разсъждава Дара, — а търсим в планината по-тесен, истински контакт със света.

И все пак сме бегълци в планината. . .[1]

[1] Тук и навсякъде курсивът е наш — А. А.

Струва ѝ се, че започва да отгатва: тези млади хора се катерят така високо, за да предизвикат *големия, истински, основателен страх* и да тръснат от плещите си наслоения дребен, унизяващ ги страшец.“

Обаче ако страхът „долу“ наистина е неоснователен и дребен, тогава преминаването през други изпитни съвсем не е условие за победата над него! Изглежда авторката си дава сметка за това, защото се оказва, че освен неоснователния и дребен страшец има и нещо много по-сериозно: „Едно дете, превърнато в порив. . . Били ли сме някога такива?. . . *Кой, кога успя да изкорени нашия вроден възторг*?“ — пита тя, съзерцавайки Зорка. И още: „Самозадоволяване от вървежа. *Навярно дълго сме стояли на едно място, дълго сме били спирани от различни пречки, та затова така упоено вървим.*“

Скулпторът, чиято творба е отхвърлена от изложбата, ни съобщава, че „долу“ господствува принципът: „Търсенето трябва да се прегради, преди да е дошло до откритие.“ Това е принципът на старостта. „*А комисиите обикновено са съставени от старци, независимо на каква възраст*. . . Беловласа лавина, която преграждa пътя на търсаческите стъпки.“ Бранко пък е отблъснат от господствуващата в училището бюрокрация. „Изобщо — заключава авторката от името на алпинистите — *всички сме дошли в планината да отреагираме някаква обида.* Но не искаме да признаем това дори пред себе си. Може би сме се стремили към нещо чисто, *бягайки* от не съвсем чистото.“

В „Лавина“ има зла и справедлива ирония срещу дребните души с техните жалки потребителски „идеали“, срещу бюрократите, неразбиращи и недолюбващи хората с високи пориви. Обектът на тези справедливи по начало атаки обаче е генерализиран така, че „*еснафите, пренаселили града в мъглявата котловина*“ се идентифицират с цялото общество, включително и с неговите съзидатели, прогресивни сили. . .

Социалното отчуждение се конкретизира, както и трябва да се очаква, преди всичко в главната човешка сфера — в сферата на труда:

„— Ние всички сме алпинисти само в събота и неделя.

— *А през свободното време*? — пита Дара.

— Скучен икономист. Друг е лекар, трети химик, имаме дори един скулптор.“

Изглежда, не случайно „сведенията“ за това „свободно време“ са повече от оскъдни. Разбира се, допускаме, че може да се създаде прекрасна творба за алпинисти, без дори да се споменава какви професии имат те „долу“. Ако в случая обръщаме особено внимание на този въпрос, то е защото именно тук е предпоставена първоосновата на дълбокото *отчуждение* на героите на Блага Димитрова от Голямата група. Запълнени с бремето на някаква скучна повинност, професиите ги противопоставят на „изначалната“ им същина, на някакво много по-възвишено и метафизически трудно постижимо призвание.

Приемайки групата, обществото като необходимо условие за индивидуалното съществуване и за успеха на схватките на човека с природата, подобно на екзистенциалистите Блага Димитрова открива, че при това взаимодействие личността „губи себе си“, отдалечава се от своя истински живот и това я изпълва с тревога:

„Не идеализирай групата! Това самонадеяно същество НИЕ е опасно. Поотделно всеки член на групата мисли, чувствува и реагира по различен начин, но съединени в НИЕ, те мислят, чувствуват и реагират еднакво, *обратно на себе си, против себе си.*“

Не е трудно да се долови тук отглас на добре известното заблуждение на екзистенциалистите, че злото трябва да се припише на самата идея за обществото и на „груповото мислене“, да не говорим за практическия групов живот. Отразявайки своеобразно действителността при капитализма, чиито основи наистина са несъвместими с човечността, екзистенциализмът възприема антагонизмите на буржоазното общество като антагонизми на всяка обществена организация.

Вярно е, че главен субект на общественото съзнание са преди всичко класите и обществото като цяло, че груповото съзнание е „съавтор“ на нравствените мотиви, подбуди и съждения, че в групата възникват специфични психически явления, които не могат да бъдат обяснени от гледище на индивидуалната психология. Новите изследвания на съветски психолози убедително са потвърдили огромната филтрираща и насочваща роля на груповата нагласа на съзнанието. Наблюденията на самата Блага Димитрова в тази насока също имат не само поетична, но и определена научна стойност. Обаче не бива да забравяме, че груповото мислене и настроение търпи на свой ред обратното въздействие на отделните личности. Добре известно е, че действително социалистическият колектив, създаден и действуващ в името на високи социални и индивидуални цели, не е някаква обезличаваща сила, която нивелира индивидуалностите и насажда конформизъм. Този колектив съществува и се развива като богатство от индивидуалности, именно в него се разгръщат творческите заложби и нравствената дейност на отделната личност.

Нека напомним, че общото за всички екзистенциалистки течения независимо от някои разлики е настоятелното им искане да се смята въпросът за съществуването („екзистенцията“) и за „същността“ за централен въпрос, както и съпътстващата това мислене и умонастроение *одържимост от идеята за смъртта.* Екзистенциализмът разсъждава за човека изобщо, за действително чувствуващата, преживяваща своето съществуване човешка личност, пулсираща между раждането и смъртта. *Той се стреми да научи човека да мисли за смъртта, за да му помогне да живее „правилно“.*

Лавината на Блага Димитрова също е метафоричен образ не само на злото и на опасността от внезапна гибел, но и на смъртта изобщо, разбирана и като пълна катастрофа, като тотално поражение на човека и като постигане на „същността“, като „осъществяване“. Поражението на човека според авторката на романа е обективно предпоставено и неотвратимо: „Поражението е човешката ни участ, щом сме смъртни.“ Но нейната диалектична мисъл открива в самото поражение победата: „Усилията не са били напразни, щом са те довели до поражение — с това ти си победил страха си от поражението. . .

Човешкият живот в крайна сметка е едно поражение.

Как да се помирим с поражението?“

Според нас обаче самият въпрос, дали човешкият живот изобщо е или не е в крайна сметка едно *поражение*, е формулиран невярно, както впрочем почти цялата философия на екзистенциализма е изградена върху невярно формулирани и още по-невярно решени въпроси.

Блага Димитрова се солидаризира с прочетената от Момчил в някаква книга по биология основна екзистенциалистка догма: „Човекът знае най-после, че той е сам сред безразличната безкрайност на всемира, където той е възникнал случайно. *Не само неговата съдба, но и неговата задача не е предписана никъде. На него остава изборът между светлината и мрака.*“

Без да има нещо общо с телеологията или с фаталистичния детерминизъм, Маркс доказва, че „Призвание, предназначение на всеки човек е всестранно да развива всичките си способности", т. е. „съдбата" и „задачата" на човека произтичат от иманентни обективни тенденции в саморазвитието на света към появата на човека и към все по-съвършения и по-свободен човек и в такъв смисъл те са „предписани".

Но ако това е така, за какво поражение може да става дума? Физическата смърт на човека винаги ще бъде, разбира се, така или иначе трагична и нежелана, но оттук съвсем не следва, че „човешкият живот в крайна сметка е едно поражение". Болезнената рефлексия, както и самото упорито акцентиране върху смъртта като главна проблема на човешкото съществуване са последица от една обективна конкретноисторическа ситуация, обуславяща отчуждението на индивида от родовата човешка същност. Смъртта и целият човешки живот започват да изглеждат тотално поражение тогава, когато съществуването на човека е лишено от творческо социално съдържание и следователно от главния си смисъл. Зад „универсалния човек" на Камю, както е известно, се крие доста прозаичната конкретност на къснобуржоазния алиениран човек, за когото обществото ще си остане вражески стан, докато той смята ситуацията на отчуждението за „естествена" и „вечна" орис на човека. Разбира се от само себе си, че в тези обстоятелства „човекът е обречен на поражение", т. е. в отчуждението не ще намери пътя към възстановяване на своята цялостност, към самоутвърждаване и щастие. Още Епикур казваше, че когато човек е преживял живота си природосъобразно и обществено пълноценно, смъртта не е чак толкова тежка проблема за него. Отделен въпрос е, че пред лицето на смъртта винаги ще бъде необходимо индивидуално мъжество. Не това обаче имат пред вид екзистенциалистите (иначе би трябвало да ги презираме като жалки егоисти и страхливци) — в тяхната философия намира израз „лъжливото съзнание" на отчуждените, които страдат от самотата си и от съзнанието за безсмислеността на своето съществуване. . .

„. . .Човек е това, което му остава, след като е загубил всичко! — отвръща Асен в нейните спомени (на Дара — б. а.).

Но защо трябваше да загинат *мърцина*? — го пита тя.

— *И това е човешко: Да загинеш ей така, мърцина.*"

Писателката назовава тази смърт с нейното истинско име и това ѝ прави чест, но твърдението, че и такава смърт е достойна за човека, едва ли е убедително. Още по-неубедителна ни се струва аналогията със. . . смъртта на Вапцаров:

„Загиваме, спасени от най-голямата самота на земните същества — да умираш сам.

Навярно шестимата, изправени на разстрел до стената в черния тунел, са усетили това върховно сливане. Вапцаров е бил един от тях. Той би могъл да превърне в песен тръпката на човешката *заедност*. Но песента му е простреляна.

И ние, 16-те, посрещаме така смъртта в белия тунел."

Трябва да напомним, че Вапцаров наистина превърна в песен тръпката на човешката *заедност* в стихотворението си „Предсмъртно". Само че в тази песен става дума за голямата човешка „заедност", извън която малката група на шестимата, разстреляни в тунела, никога не е търсела себе си. Както е известно, поетът изповядваше съвсем друга философия — той живееше с проблемите на Голямата група и „отреагираше" своята неудовлетвореност

от обществото по начин, нямащ нищо общо с *бягството* от него. Без всяко съмнение революционерът Вапцаров не би се съгласил, че да загинеш ей така, мърцина, също е човешко. Той се бори и загина тъкмо в името на това хората да не умират мърцина — нито заради социални несправедливости, нито във войни, нито от болести, нито заради собствената си глупост.

Разбира се, както за доктор Рийо на Камю или за Матьо Деларю на Сартър, така и за героите на Блага Димитрова може да се каже, че у тях „може би има много повече неща, достойни за възхищение, отколкото за презрение". В „Лавина" е направен опит да се „социологизира" Сизиф поне в мащабите на „малката група" и описаните тук прояви на солидарност и взаимопомощ, на другарство и „заедност" са едни от най-ярките постижения на поетесата. Обаче не само в „Мита за Сизиф", но и в „Чумата" стана ясна ограничеността и вътрешно обезсилващата се противоречивост на философията на „героичния стоицизъм" пред лицето на предварително „програмираното" поражение на човека, разкри се утопично-романтичната същина на тази наглед красива и мъжествена философия. Животът доказа, че приемането на фалшивата предпоставка за фаталната обреченост на човека на поражение по-скоро става удобно оправдание за социалната пасивност и отдаването на насладите на деня. (И Камю не закъсня да направи тези изводи.)

*

Както е известно, екзистенциализмът привлича особено внимание към себе си с претенцията, че се издига „над" всички други философски, социални, етични и естетически направления, с опитите си да върви по „трети", „независим" път в съдбоносната битка между двете последни класи в историята. Във връзка с това важно значение има според нас неговата позиция и в специфично естетически план: стремежът на неговите литературни представители да се издигнат едновременно и над зашифрованото елитарно антиизкуство на неоавангардизма, и над реализма, особено над социалистическия реализъм.

Албер Камю наричаше сам своя художествен метод „истински реализъм", като разбираше под това определение „стилизация, която предполага едновременно съществуване на действителност и на съзнание, придаващо форма на тази действителност". И все пак не само по естетико-философското си верую, но и по техниките, с които го въплъщава, Камю принадлежи предимно на модернизма, макар и на онова негово крило, което е най-далеч от дехуманизацията на съдържанието и от екстремизма на формите.

Макар че той отричаше близостта си например с „новите романисти", между неговите и техните похвати има вътрешно родство. Вярно е, че докато Роб-Грийе или Натали Сарот изоставят и драматизацията, и пейзажа, и социално-психологическия анализ, и целостта на характера, и дори самото съществуване на определен персонаж, Камю запазва всичко това. Същевременно у него тези традиционни понятия на реализма в значителна степен са пародирани. Не е трудно да се види например как гледната точка на Мьорсо в „Чужденецът" се доближава до безстрастните описания на Роб-Грийе. Достатъчно е да посочим несъвместимостта между инфантилната психика и преморалния манталитет на Мьорсо и неговия заключителен монолог, в който взема думата в същност направо авторът, за да рухне илюзията за „реалистичност" на характера, за наличието на характер изобщо. Или ако вземем главния герой на „Падането", тук също се сблъскваме с един похват,

при който целостта на характера се конструира и се поддържа повече по чисто естетически път, отколкото по пътя на вътрешната логика.

Напоследък много се пише и се говори за експанзията на неоавангардизма, за екстремистките изстъпления на т. нар. „нова левица“ в политическия и литературния живот на Запада. Всичко това е основателно, обаче не бива и да забравяме, че явленията на „изкуственото изкуство“ (Камю) и на антиизкуството при цялата си безусловна реакционност, извънестетичност или антикултурност си остават по правило в сферата на „елитарното“. Пък и статистиката показва, че произведенията на откровената антилитература се издават и се разпространяват в нищожно малки тиражи. Ако трябва да говорим за литература, способна да завладее умовете на широките слоеве на интелигенцията, на учащата се младеж и въобще на мислещите хора, това е именно литературата от екзистенциалистки вид и близката до нея литература, синтезираща по специфичен начин „елитарното“ и масовото начало. Не е случайно поради това, че Албер Камю не само не позна традиционното посмъртно „чистилище“ и бързата забрава, на която са обречени мнозина шумно рекламирани приживе буржоазни писатели, но и до днес го хвалят, стигайки до истинска апология. Андре Николас дори написа книжка с гръмкото заглавие „Албер Камю, или истинският Прометей“.

Естествено нашата оценка за подобно двойнствено изкуство, съдържащо и приемливи за нас неща, и непреходни естетически стойности, не бива да бъде нито едностранчива, нито замръзнала и абсолютна. Обаче би било наивно да се отрича, че естетиката и художествената практика, илюстрираща идеите на екзистенциализма (независимо от наличието на еклектични, противоречиви и междинни явления), днес е опасен противник на революционното изкуство. И ако сега сме принудени да говорим повече за онези страни във възгледите и творчеството на Камю, които са неприемливи за нас, това е предизвикано от обстоятелството, че неговите буржоазни апологети намират именно тук „величието“ на художника, опитвайки се да превърнат неговите писания в оръжие за борба против комунистите, против революцията.

Ние обаче сме марксисти на власт, у нас господствува социалистическата идеология и нашата оценка за буржоазните писатели представлява едновременно държавна политика на работническата класа. Затова сме длъжни да бъдем добри стопани, да се отнасяме грижливо към всичко, което е, макар и отделен елемент, и частно постижение на истинската култура. Ние не забравяме, че има и друг Камю — участникът в антифашистката съпротива, търсещият изход от лабиринта на своите противоречия художник, забележителният майстор на словото и на усложнената литературна композиция, искрено стремящият се да служи „едновременно на човешката мъка и на красотата“ художник.

Що се отнася до „Лавина“, според нас недостатъците тук са в същност продължение на добродетелите на една будна и неспокойна поетична съвест. Искрена и законно дирещa истината за съвременния човек, но чувствуваща същевременно несигурността и уязвимостта на постулатите си, Блага Димитрова е постъпила с максимална честност — тя предлага книгата си като низ от въпроси, т. е. като предмет на дискусия.

Когато човеколюбието и истинолюбието са „ядро“ на таланта, колкото и субективни да са замислите на художника, той не може да не изрази така или иначе поне част от „голямата правда“ за времето. В „Лавина“ тази правда, макар и поставена под съмнение, също присъствува преди всичко в образа

на Деян. Както с жизнената си позиция, така и с поведението си като алпинист героят полемизира още от самото начало с философията на самоотчуждението, при него стойностите са хармонизирани, неговата мисъл е не помалко търсеща, но, диалектична и целеустремена, тя не познава безизходното метафизическо раздвоение. Деян е сложен и многостранен и заедно с това монолитен характер; той е носител и въплъщение на онази човешка цялостност, която Асен е заставен напразно да търси в отчуждението и също така илюзорно да я „намери“ само в смъртта.

Стремежът към истината за смисъла на битието, към възвишеното и красивото, презрението към пошлото и низкото, героичният стоицизъм в единоборството с природата, предаността към дружбата и жертвоготовността за спасението на другарите — всички тези качества, присъщи на повечето от героите на „Лавина“, разбира се, принадлежат на нашия социалистически човек, на прогресивните хора, а не на буржоазните индивидуалисти и егоцентристи. А проявите на асоциалност, самоотчуждение, индивидуалистично резоньорство, характерни най-вече за Асен, са израз на желание да се говори на несвойствен, чужд език, те са модно увлечение у хора, временно откъснати от Голямата група и вземащи временното психологическо самоотчуждение за „същност“ на битието. Но се вижда, че тази дреха не им приляга, че те тръгват по пътя, от който мнозина прогресивни интелигенти на Запад се връщат (още в „Мандарините“ Симон дьо Бовуар например, макар и непоследователно, потърси изход от екзистенциалистката задънена улица по посока на революционната действеност на пролетариата с неговия колективизъм от нов тип).

Обстоятелството, че чудесните качества на алпинистите на Блага Димитрова съжителствуват така неубедително с враждебно отношение към обществото, с отчуждение от професията и труда, идва само да докаже, че опитите да се съчетаят някои екзистенциалистки наве и със социалистическия реализъм са осъдени предварително на неуспех. Двата художествени метода са също така несъвместими, както и двата философски мирогледа, които лежат в основата им. „Ние не трябва да забравяме никога — казваше Димитър Димов, — че живеем в социалистическо общество, което си е поставило великата цел да построи материалната и духовната база на комунизма, и че това строителство е героичен исторически акт.“ И още: „Ние настъпваме, а не се отбраняваме. Ние искаме да завоюваме за социалистическия реализъм нов психологичен, хуманистичен и естетичен терен от жизнената действителност, който му принадлежи законно, а не да правим компромиси с други методи.“

АЛЕКСАНДР НИКОЛЮКИН

АМЕРИКАНСКИЙ КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ НА СОВРЕМЕННОМ ЭТАПЕ И ЕГО СООТНОШЕНИЕ С ДРУГИМИ ТВОРЧЕСКИМИ НАПРАВЛЕНИЯМИ

Литература критического реализма в Соединенных Штатах развивается в наше время в сложных условиях противоборства, с одной стороны, с модернистической литературой, разрушающей образ реального мира и человека, а с другой — с все возрастающим потоком „массовой", откровенно конформистской, милитаристской и антикоммунистической литературной продукцией, призванной формировать стереотипы художественного мышления сегодняшнего человека капиталистического общества, давать ему то представление о жизни, о ее материальных и духовных ценностях, которые соответствуют пониманию и стандартам буржуазной идеологии.

Проникновение культуры в массы, в широкие народные слои — одно из характерных явлений общественной жизни XX столетия. Однако сущность этого процесса в социалистических странах и в странах капитала весьма различна. Несхожи и историко-культурные результаты этого явления в странах капитализма и социализма.

На первый взгляд, в современном мире есть много общего в сфере распространения книг, кино, телевидения, всевозможных средств массовой информации, но сущность „масс медиа" различна в разных социальных системах. Буржуазная идеология в капиталистических странах, прежде всего в США, использует все средства для завоевания умов, для отвлечения трудящихся от борьбы за социальную справедливость.

Теоретики буржуазного искусства не раз утверждали, будто авангардистское, модернистское искусство занимает господствующее положение на мировой арене, будто реализм устарел, а реалистический роман навсегда умер. В американской модернистской литературе наиболее активным, наступательным авангардом выступает в последние годы направление так называемого „черного юмора" (Томас Пинчон, Уильям Берроуз, Терри Сатерн, Доналд Бартелм, Джон Барт и др.). Утверждая, что жизнь абсурдна и бессмысленна, представители „черного юмора" — в разной степени и каждый по-своему — пытаются воплотить эту космическую абсурдность в литературное произведение. Единственное, что могут противопоставить они „бессмыслице" человеческой жизни — это индивидуальное сознание героя романа, творящее свои собственные мифы, зашифрованный поток сознания, который читатель должен разгадывать подобно новому Шамполиону.

Среди буржуазных социологов и культурологов, писателей и критиков в высокоразвитых капиталистических странах большое распространение получила теория о возникновении нового типа молодежной культуры, или контркультуры. Это прежде всего этическая критика капитализма. Контркультуре присущи четко выраженные антипотребительские ценностные ориентиры, отказ от своекорыстных интересов как основы личности. Выдвигая на первый план теорию борьбы поколений как движущую силу современного общества, контркультура провозглашает молодое поколение „единственной реальной оппозицией существующему строю". Однако контркультура, громко заявившая о своем противостоянии миру капиталистического „истеблишмента", теперь все больше и больше сливается с буржуазной массовой культурой, становясь еще одной ее разновидностью 70-х годов.

В этих условиях развитие критического реализма усложнено всей системой идеологических и эстетических ценностей, в среде которых ему приходится развиваться. Нельзя сказать, что социальные отношения и жизнь искусства прошлого века или начала нашего столетия были простыми и гладкими, но Октябрьская революция, возникновение и рост мировой социалистической системы внесли в культуру и литературу такой накал идеологической борьбы с отживающим миром капитала, что в современной литературе нет явлений, сколь бы эзотерическими они не представлялись их создателям, которые в той или иной форме не принимали участия в художественно-эстетической борьбе нашей эпохи.

В настоящем выступлении я коснусь лишь некоторых черт американского критического реализма и его соотношения с другими творческими методами. Но, как мне представляется, черты эти весьма существенны для развития реализма и представляют собой одну из ведущих тенденций в реалистической литературе последних десятилетий.

Условно этот тип реализма в Соединенных Штатах можно назвать фолкнеровским, ибо Уильям Фолкнер был первосоздателем того направления в литературе, которое отразило современный мир буржуазной Америки и процесс дизинтеграции аристократически-плантаторского Юга как символ и элементарную ячейку, воплощающую в себе жизнь и существование всей страны.

В американском критическом реализме середины XX века особенно рельефно обозначаются две линии, две тенденции, связанные с творчеством таких писателей, как Э. Хемингуэй и У. Фолкнер. В критике стало привычным говорить о хемингуэевском реализме и о фолкнеровском, главным образом противопоставляя их в различных аспектах и планах. Говорят, например, что для Хемингуэя характерно стоическое ожидание и оборона, а для Фолкнера — яростное, убежденное в своем превосходстве наступление. Герой Хемингуэя действует даже когда положение безнадеждно, потому что так велит ему человеческий долг. Человек у Фолкнера убежден, что он по меньшей мере равен всем силам мира и дерзостно начинает сокрушать эти силы; иногда он даже побеждает.

Но так ли различны, далеки друг от друга и несовместимы эти два великих художника Америки? В речи при получении Нобелевской премии Фолкнер сказал: „Я верю, что человек не только выстоит, но и победит. Человек бессмертен. . .". А через два года в повести „Старик и море", в своем итоговом философском произведении, Хемингуэй написал знаменитые слова: „Человека можно уничтожить, но его нельзя победить".

Так оба писателя выразили свое художественное кредо, и оно оказалось сходным. Факт, сначала поражающий читателя, а затем заставляющий задуматься об удивительной близости этих столь разных художников. Их сближает реализм, реалистическая концепция мира, противостоящая темному хаосу жизни, который пытаются выразить с помощью всевозможных средств писатели-модернисты. Здесь проходит принципиальная граница между реализмом и модернистскими течениями. Здесь находится водораздел художественных методов современности.

Образы фолкнеровских героев — все эти Сартористы, Компсоны, Сатпены, Сноупсы, населяющие созданный художественным воображением писателя округ Йокнапатофа на юге Америки, — вылеплены с обобщающей силой выразительности целого и выпуклостью конкретных деталей. Психологическая глубина образов сочетается у Фолкнера с поиском нравственного начала, осложненного тем миром зла и насилия, в котором живут его герои.

Но это не абстрактная жестокость и не безымянное зло. Это американское общество в прошлом и нынешнем веке. Это условия существования человека в мире так называемой „американской мечты", о котором мечтали создатели государства и которая обернулась на деле царством чистогана.

Через элементарную частицу американского общества — округ Йокнапатофу — писатель сумел показать Юг как символ американского миропорядка. Недаром Фолкнер, написав роман „Сарторис", понял, как он сам говорил, что пространство родной земли величиной с почтовую марку дает достаточный материал писателю, чтобы не исчерпать его за всю жизнь.

Лучшие книги Фолкнера, такие, как его трилогия („Деревушка", „Город", „Особняк"), отличаются полифоничностью звучения. Развивая теорию полифонического романа, Томас Манн, которого Фолкнер считал одним из великих писателей его времени, писал: „Понять до конца этот комплекс взаимосвязанных по законам музыки идей и по-настоящему оценить его можно лишь тогда, когда тематика романа уже знакома читателю, и он может толковать для себя смысл перекликающихся друг с другом символических формул не только ретроспективно, но и забегая вперед"[1]. Эти слова Томаса Манна, сказанные о своих книгах, в полной мере приложимы и к Фолкнеру. Усложненность образно-стилистической манеры Фолкнера отражает запутанность жизненных противоречий, которые его герои подчас не в силах разрешить.

Трагическое в судьбах американского Юга — ведущая тема всего творчества писателя. В жизни фолкнеровского Юга так много жестокого и грубого, низменного и тлетворного, так много безнадежного и уродливо-извращенного, что сердце писателя невольно сжимается при взгляде на эту картину. По образному сравнению одного из критиков, Фолкнер ненавидит и любит Юг так, как только мужчина может любить и ненавидеть свою любовницу несравненной красоты и необузданной испорченности, любовницу, без которой он не может существовать, но с которой не может жить в любви и мире и которую он боится показать свету.

Большие проблемы национального развития и прежде всего историческая трагедия Юга, потерпевшего поражение в Гражданской войне, но сохранившего сущность старых расовых и социальных взаимоотношений, были художественно запечатлены уже в первых романах Фолкнера — „Шум и ярость" и „Сарторис".

---

[1] Т. Манн. Собрание сочинений в 10-ти томах. Т. 9, М., 1961. с. 164.

Поток сознания в ранних книгах выносит писателя на грань, за которой теряется реалистическая сила искусства. Но Фолкнер не только выстоял. Он победил. Вторую часть романа „Шум и ярость" (рассказ Квентина) он написал в манере Джойса, но уже в первой части (история Бенджи) доказал, что можно передать поток сознания на стадии распада человеческого мышления, как бы тем самым „переджойсив" Джойса. Но сам он остался неудовлетворен джойсовским экспериментаторством (позднее Фолкнер говорил об этом в одном из интервью, хотя и отрицал свое знакомство в то время с „Улиссом" Джойса).

И вот в третьей и четвертой частях романа он обращается к тому же материалу уже как реалист, художник глубинной психологической правды. И тут он победил Джойса, показал, что модернистский поток сознания не является последним, конечным словом развития искусства, а всего лишь одним из моментов большого и сложного процесса художественного отражения действительности.

Победить Джойса художнически, показав ограниченность и узость джойсовского восприятия мира, в то время — в конце 20-х годов, когда культ Джойса в определенных кругах международного авангардизма еще только набирал силы, — это означало крупную победу реалистического искусства нашего времени над попытками писателей-модернистов и их эстетических адептов (Эзра Паунд, Гертруда Стайн, Т. С. Элиот) свернуть развитие мировой литературы после первой мировой войны на пути нереалистических форм и исканий так называемого авангардистского искусства.

Конечно, при этом Фолкнер-художник был неспособен подняться до исторического осмысления действительности и того принципиально нового, прогрессивного, что нес человечеству XX век и что воплотило в себе искусство социалистического реализма в Америке — от героической эпопеи Джона Рида „Десять дней, которые потрясли мир" до романов современных писателей (Лариса Лоренса, Филипа Боносски) и эстетических работ американских марксистов.

Общественная позиция Фолкнера была не менее сложной, чем его творчество. И это также характерно для современных американских писателей-реалистов. Однако он нашел в себе мужество в свое время выступить против фашизма, а в обращении к американской комиссии ЮНЕСКО в 1959 г., хотя и со многими оговорками, согласился в принципе с тезисом о том, что коммунизм в конечном счете возьмет верх над капитализмом. Это, конечно не означает, что Фолкнер встал на позиции коммунистической идеологии. На протяжении всей жизни его симпатии были на стороне существующей Америки. Иной он ее и не мыслил. Но как честный художник-демократ видел ее неискоренимые язвы, писал о них и чутьем художника угадывал неотвратимый исторический ход событий, где-то в глубине души, вопреки желанию, с горечью и отчаянием понимал, что правда не на стороне американского „истеблишмента".

Поэтому, очевидно, и не поехал на прием к Джону Кеннеди в Белый дом, сказав со своим южным юмором корреспонденту „Нью-Йорк таймс": „Это ведь более ста миль отсюда. Слишком далеко ехать, для того чтобы пообедать".

Важнейшие художественно-эстетические принципы критического реализма Фолкнера получили развитие и продолжение в творчестве современных писателей-реалистов американского Юга, таких, как Карсон Маккалерс, Шерли Грау, Юдора Уэлти, Уильям Стайрон и другие. Все эти писатели — в боль-

шей или меньшей степени и каждый по-своему связаны литературными узами с творчеством Уильяма Фолкнера (вышли из его „шинели“, как сказали бы мы применительно к русским писателям).

Тема расовых противоречий американского Юга выразительно раскрыта в лучшем романе талантливой писательницы Шерли Энн Грау „Стерегущие дом“ (1964). Кровные узы связывают белых южан с черными, которые были когда-то их рабами. Драматизм романа, антигуманная сущность расистских предрассудков американского Юга особенно остро ощущаются благодаря тому, что писательница с удивительным проникновением дает почувствовать природу Юга. Люди, связанные нерасторжимыми узами с природой страны, где жили, трудились и погибали их предки, образуют, несмотря на разделяющие их противоречия, слитное целое, подобное тому, которое находим мы в романах и рассказах Фолкнера. Однако фолкнеровский мир подан у Ш. Грау уже не по-фолкнеровски. Острота расового конфликта и социальной напряженности выделяют романы Грау и Стайрона, Маккалерс и Уоррена как произведения наших дней, когда раны старой несправедливости на теле Америки закровоточили вновь, угрожая гибелью всему социальному организму.

В трудное десятилетие общественной жизни Америки, когда царил мрачный дух маккартизма, сложилось творчество такого мучительно противоречивого писателя сегодняшней Америки, как Стайрон. Прогрессивный американский критик и драматург Джон Говард Лоусон отмечает, что искусство, изображающее больное общество, часто само заражается болезнью, которую оно описывает. Но если это серьезный художник, то он смело касается социальных корней болезни, отражает отчаяние и хаос окружающей действительности. И тогда в его книгах появляется реализм как выражение современного видения мира.

Именно реализм, даже в той ограниченной, временами ущербной форме, в которой он проявляется в творчестве Стайрона, и заставляет нас обратиться к его романам, чтобы попытаться проследить в них отражение общих закономерностей развития американской реалистической прозы нашего времени. Продолжая художественные традиции Фолкнера, в своем первом романе „Уйди во мрак“ Стайрон воссоздал историю деградации семьи в условиях американского Юга.

Уже первые книги Стайрона были полны тревоги за человека, одинокого в том странном и страшном мире современного буржуазного общества, в который он „заброшен“. Неслучайно символом существования героини романа „Уйди во мрак“ становятся бескрылые птицы, которые видятся ей в самые трудные моменты ее короткой жизни. Они шли за ней повсюду. Шли, потому что не могли летать. И она слышала их голоса, видела их бескрылые тела. И юная героиня разбивается об американскую действительности, как те бескрылые птицы, что не могли летать.

Мучительные раздумья о том, что же такое нынешняя Америка, и в то же время новые аспекты противоборства реалистических и модернистских тенденций в творчестве Стайрона находим мы в его главных романах „Подожгите этот дом“ и „Признания Ната Тернера“. После реалистической повести „Долгий марш“, создавшей сатирическую картину из жизни американской армии в традиции антимилитаристской прозы Джеймса Джонса и Джона Херси и Нормана Мейлера, Стайрон показал в романе „Подожгите этот дом“ бессмысленность и античеловечность всего так называемого американского

образа жизни. Происходит дальнейшее углубление критического реализма писателя.

Материальное благополучие буржуазной Америки привело к глубочайшей духовной деградации — такова основная идея этого романа. „Отцы-основатели Соединенных Штатов лелеяли благородные мечты, и, казалось, они вот-вот сбудутся, — говорит один из героев романа. — Если не считать негров, простые люди получили свободу, о которой и не могли мечтать — свободу и сытое брюхо . . . Это была величайшая и благороднейшая мечта человечества. Но с течением времени что-то прокисло в этой мечте. Что-то прокисло! Простой человек набил себе брюхо, но кем он стал? Он уже не божественное творение, а жалкое существо. Его достоинство и мудрость не возросли. Увеличилось только его брюхо и бумажник"[1].

Общенациональная значимость проблем, поставленных в книгах писателя, выражающих, говоря словами Стайрона, „страдания и убогость нашего века", является определяющей для понимания истинного места художника в современной американской литературе. Сила и ограниченность критики писателей-реалистов тесно связаны между собой. Сегодня, когда под воздействием углубляющейся идеологической борьбы мира социализма с капиталистическим миром все определеннее проявляются общественные и нравственные позиции художника, происходит поляризация художественно-эстетических течений и направлений современности. Критический реализм как одно из ведущих и определяющих направлений американской литературы черпает в демократическом движении в стране новые творческие импульсы для художественных свидетельств о трагическом обесчеловечивании жизни в крупнейшей империалистической державе, переживающей новейший этап общего кризиса капитализма в наиболее зрелой и выпуклой форме.

[1] W. Styron. Set This House on Fire. N. Y., 1960. p. 15.

АТАНАС НАТЕВ

МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЯТ СПОР ЗА ЛИТЕРАТУРНАТА НАУКА И ИЗКУСТВОЗНАНИЕТО

1. Всяко тълкуване на художествената творба, предназначено за обществеността, е в същност импровизация, която обаче разчита на известна доказателствена сила. Това е собствено парадокс, присъщ на всяко художествено възприятие. Въображението на възприемателя бива разкрепостено, ала не действува своеволно — постоянно се натъква на някаква доловима граница на превъплътеното. Поради туй е разпространено убеждението, че въпреки всевъзможните преосмисляния и актуализации на творбата в нея е заложена основа, посредством която би могло поне приблизително да се очертава адекватното, вероятното възприемане на образността. Доколко обаче разсъжденията и преживяванията, подбудени от художествената творба, биха могли да се отнесат към доказателствена основа, на която е присъщо *художественото* своеобразие?

2. Добре е известно, че „при опознаване на творбите на изкуството се получават други знания — различни от знанията, които се използуват от науките“[1]. С това обаче ни най-малко не се обезсилва въпросът, доколко е мислима *наука* за изкуството. Всяко художествено възприятие (било в обсега на индивидуалното, било от гледище на определени обществени слоеве) се оказва винаги *обусловено*, като остава вярно на художественото *своеобразие* и именно така осигурява широко поле за интерпретации. Противоречивата обусловеност, която придружава всякога „опознаването на произведенията на изкуството“, създава най-големите трудности, ала същевременно прави мислима науката за изкуството. Главната трудност произтича от това, че вниманието на изследователя трябва да се насочи към *различни* неща както „извън“, така и „вътре“ в художествената творба — неща, които биха имали връзка със създаването или с възприемането на творбата. Необходимостта от науката за изкуството се крие в това, че да се разбулят противоречивите обусловености на творбата ще рече не само да бъде опозната тя в нейната „даденост“, но преди всичко да се разбере и да се обясни динамичната ѝ природа.

2а. Обичайно е да се търсят успоредици между душевния живот на твореца и особеностите на творбата. До ден-днешен този ъгъл на наблюдение не е загубил значение. Той осигурява изводи, които във всеки случай не са ненужни при обяснение на творбата. И въпреки туй не е лишено от известна убе-

[1] P. Szondi. Hölderlin-Studien. Frankturt a. M., 1970. p. 10 f.

дителност възражението, че едно художествено произведение би могло да стане предмет на онтологично разглеждане едва когато собствените преживявания на художника загубят буквалното си значение. Наистина за едно последователно изкуствоведско или критическо тълкуване е най-важно не замисленото или възнамеряваното от художника, а възприемаемото в творбата. Дори за психологията на творчеството не е без значение да изследва как и поради какво сам художникът става *зависим* от композиционното ядро на създаваната от него образност — обстоятелство, което дава право на критиката да го уличава понякога, че изневерява на собствената си творба.

2б. Сходни трудности изпитва и по-нататъшното изследване на генезата. Заслужава си научните усилия да се проучат разностранните условия, при които се създава художествената творба. Изследването на генезата обаче добива само тогава смисъл, когато се постигне яснота по въпроса, как художествената творба при *случайността* на своето създаване би могла да се превърне и да се утвърди в *обществена необходимост.*

2в. Тук се крие най-сериозната трудност на социологическия подход при изследване, респективно при тълкуване на художествената творба.

2ва. От една страна, изследователят на изкуството не е лишен от логическо основание да разглежда творбата (както нейния произход, така и по-нататъшното ѝ обращение) във връзка с всеобхващащата („тотализиращата") обществена практика или с „глобалната историческа структура" — както се изразяваше Люсиен Голдман[1].

2вб. От друга страна обаче, никому не се е удало да докаже, че неповторимата художествена творба, преди да е създадена, би могла да е *необходима.*

2вв. Понятието за „обществена поръчка" (употребявано преди време от социолозите на изкуството и защищавано от Г. Лукач, А. Хаузер и др.) очевидно не бива да се свежда до отношението следствие — причина между самобитната творба и заварената действителност. Трябва да се схваща като пресилено наблягане върху една страна на художествения процес, в чийто ход *творбите не само задоволяват налични потребности, но и в не по-малка степен подбуждат, създават нови потребности.*

3. Така се налага логично въпросът, дали когато се тълкува художествената творба, не се касае за странично съгласуване на представите, подхранени от образите, със самите образи — съгласуване, което видимо е производно и не засяга същностно художествената определеност на творбата. С други думи, въпросът гласи: изкуството не е ли съставено от определени структурни единици, с които различните слоеве на публиката си служат по различен начин — изпълват ги с разнообразни значения, без така да се накърнява или да се видоизменя тяхната специфика? Ако при това става дума за литературата, би могло основната структурна единица да се нарече „начин на писане", „почерк" (écriture).[2]

3а. Предполагаемото идейно съдържание на художествената творба се разкрива чрез многобройни съображения. Те обаче образуват една незадължителна парафраза на творбата, която на всяка цена се нуждае от определена опорна точка, за да не загуби родството си с художествената специфика.

3б. Както е известно, т. нар. „нова критика" във Франция, която собствено не е повече от ново издание на старата руска формална школа, държи

---

[1] L. Goldmann. Recherches dialectiques. Paris, 1959. p. 113—115.
[2] R. Barthes. Le degré zéro de l'écriture. Paris. 1968.

особено много на понятието „празно значение“. Касае се за формални образувания, за „начини на формиране“, на които не е чужда способността да поемат известно значение, които обаче не са обвързани с ограничено значение, а могат да бъдат възприемани само в различни смислови съчетания (интенции).

3ба. Както лингвистиката се грижи изключително за описание на езиковите образувания, така също на литературната наука и изкуствознанието трябвало да се отреди като *собствен* предмет за проучване не възможните значения, а кристализиралите начини на изказ.

3бб. Не е трудно обаче да се досетим, че това гледище не възлага особени надежди на художествената интерпретация. На нея се пада утешителната премия да служи като помощно средство на възприемането — като един посредник, заслужаващ твърде сдържано доверие, между научно установимите „празни значения“ на художествения език и техните предполагаеми попълнения. Това, което тя би могла да каже в повече от онова, което научаваме от описанието на втвърдените начини на изказ, ще бъде отново странично, т. е. ще му липсва *присъщата на художествената образност* доказателствена основа. С други думи, ще прозвучи пак като съчинен, изкуствен коментар.

3бв. Придържаме ли се към лингвистичния принцип, препоръчан от Ролан Барт, не бихме се зарадвали с много яснота и сигурност в нашите разсъждения. Преди всичко лингвистиката на изкуството ще се осланя на непълна индукция. Нещо повече, тя не би обхванала тъкмо най-съществено — как и защо новаторската, проправяща партина художествена творба се утвърждава като естетическа необходимост, най-често нарушавайки предишните представи и правила.

3бг. Освен това на подобна лингвистика биха били недостъпни аномалиите, които придават естетическия привкус на художествената творба. Дори езикознанието не е в състояние да подреди в строга лингвистична система аномалиите, които обагрят самобитно един национален език или регионален говор.

3в. Възникналата по-преди феноменологична школа показа сякаш повече разбиране за своеобразната цялост на творбата. Но какво можеше да изтъкне тя като сигурен критерий за художествената адекватност на тълкуването?

3ва. И до днес се употребява старата формула за сцеплението, за интеграцията на съставните части.[1] Като много формули обаче и тази формула се препъва о един елементарен пример: съставните части на дадена криминална драма, приключенски роман или филм могат, нещо повече, дори трябва да са много по-сцеплени, отколкото в друга творба на изкуството, тъй като споменатите произведения разчитат главно на „хващащата“ верига от взаимопреплетени случки, на фабулната комбинация.

3вб. Би трябвало тутакси да се направи уговорката, че застъпниците на тази формула не бяха съвсем безпомощни. Те си „помагаха“, като допълваха формулата си с определението „съдържателни, значителни съставни части“. Отиде се дори още една крачка напред, като се заговори за „сцепление на теми“, и по този начин се остави открехната вратата за извънхудожествената действителност, от която се почерпват темите. С оглед на методологическите решения обаче това затруднява още повече нещата. Ако *редом* с установимата интеграция на съставните части е нужен *допълнителен* критерий,[2] за да се

[1] W. Emrich. Zum Problem der literarischen Wertung. Akademie der Wissenschaften und der Literatur, Abhandlungen, Jahrgang 1961, Nr. 3, p. 38 etc.

[2] W. Emrich. Op. cit., p. 39—42.

определи значимостта на тези съставни части, тогава методът попада в собствената си клопка. Нали остава открит въпросът, откъде произтича значимостта и дали и доколко тя има *художествена* природа.

4. Колкото и странно да е това, литературната наука и изкуствознанието проявяват очевидно склонност да доставят собственоръчно доводи *против* изгледите да съществува наука за поезията и изкуството. Съберем ли безразборно всички възражения, с които представителите на различни методологически направления се противопоставят един на друг, бихме могли сякаш сериозно да се усъмним дали изследванията в областта на художественото творчество са в състояние да проправят път за една самостоятелна наука.

4а. От една страна, изглежда ясно, че всяка от съперничещите си насоки на изследване (генетично-социологична, структуралистична, психологическа и пр.) допринася нещо за осветляване на изкуството. Тъкмо на това се дължи днес цъфтежът на еклектизма в литературната наука и изкуствознанието.

4б. От друга страна, все още сме свидетели на методологическата нетърпимост между различните направления, които си оспорват взаимно привилегията да обхванат същността на изкуството, респективно на неговото развитие.

5. Този парадокс си има обяснение. Изкуството подлежи на осветляване от различни ъгли, тъй като познава съвсем разнородни извори за своето идейно съдържание или за градивния си материал. То обаче се свързва с останалите „уталожени структури“ или човешки дейности само чрез собствената си, неповторимата си единност, сиреч чрез своята differentia specifica. А тази differentia specifica не би могла да се улови с помощта на плуралистични изследвания, т. е. посредством един „принцип“, който съединява *механично* множество подходи, без да разграничава основното от второстепенното. Специфичната основа на художествеността изисква единен, или, както се изразяваха по-старите теоретици, *монистичен* възглед. Ето защо и днес в методологическия спор за литературната наука въпреки видимото нашествие на еклектизма всяко от съперничещите си направления иска да задържи за себе си привилегията единствено или предимно то да обхване и да обясни същността на изкуството.

6. Усилията да се създаде такъв основополагащ възглед върху същността на изкуството се свеждат до една методологическа дилема, която през 20-те години вълнуваше съветското литературознание, а напоследък владее умовете на литератори и изкуствоведи от цял свят.

6а. Съобразно с тази дилема изкуствознанието търси ключа за своите обяснения или *извън* изкуството (например в социално-историческите условия, в психическите предразположения на личността, в предмета на художественото отражение и пр.), или *вътре* в него, т. е. в уталожените му структури, в начина му на съществуване.

6б. Тъй като тази дилема съединява въпроса за същността на изкуството с въпроса за изследователските подходи към неговото своеобразие, днес е трудно да се срещнат изкуствоведски разсъждения от методологическа важност, които в една или друга степен да не носят в себе си дилемата.

6ба. Осъзнал многостранната функция на своя обект, изследователят на изкуството не би могъл да заобиколи въпроса, как да пристъпи към обяснението: *отвън навътре* или обратно — *отвътре навън*.

6бб. Дори ако изкуствоведът дойде до извода, че двете изходни точки могат да се съединят, остава трудността — въпросът, защо изкуството съче-

това своя самобитен начин на съществуване с външната действителност, без това да ощетява неговата специфичност, напротив, по-скоро я потвърждава и утвърждава.

7. Методологическите лутаници и недоразумения в изкуствознанието се дължат според нас на все още недоизяснения, спорния възглед върху основното звено, което съединява своеобразието на изкуството със зависимостта му от социално-историческата действителност.

8. Както е известно, преди няколко години Жан-Пол Сартър окачестви структурализма като „последната бариера, която буржоазното мислене би могло да издигне против Маркс“[1]. За мнозина прозвуча пресилено твърдението на Сартър, който „идеологизира“ и така като че ли опрости съдържанието на един научен спор. Но все пак неговото твърдение почиваше на известни основания. Методът, който преди няколко десетилетия назоваваше сам себе си охотно ортодоксално-марксически и който изследваше изкуството само „отвън навътре“ (т. е. разбираше обществената детерминираност на художественото творчество в еднопосочно измерение), се препъна о едно съществено възражение: изкуството наистина е свързано със социално-историческата действителност, но не притежава никакъв външен еквивалент, от който би могло да се извлече неговото своеобразие. Така старата „каузална“ теория за спецификата на изкуството се саморазклати. Това бе добре дошло за буржоазното мислене, което користно се стремеше да отъждестви завинаги марксическия възглед в литературната наука и изкуствознанието с този еднопосочен подход към художествената творба. Но структурализмът носеше ли някаква вина, че в този момент се нагърби с нелеката задача да извие пръчката на обратната страна? Разбира се, методите сами по себе си не са методология, но веднъж прераснали в нея, носят пълния риск на „идеологизацията“, която Сартър не спести на своите опоненти от структуралистичния лагер. Така или иначе обаче, използувайки слабостите на „еднопосочния подход“ към изкуството, структуралният метод спечели растящо внимание. Ала колкото повече той се превръща в методологическа мода, толкова повече проличава собствената му ограниченост.

9. Спорът продължава. Той почти е стигнал върхната си точка. Този спор обаче в никакъв случай не бе натрапен от марксистите, а има своите както логически, така и исторически корени.

10. През последното десетилетие на преходния век в Западна Европа господствуваше недоволство от спекулативната, от т. нар. „естетика отгоре“. Философската теория постигна наистина приемливи умозаключения относно природата на изкуството, не съумя обаче, тъй като виждаше своя предмет на една мега-плоскост, да създаде основа за конкретното изследване на творчеството. Ето защо започнаха да предлагат опорни точки, които евентуално биха осигурили възможността за изследване на изкуството „отдолу“, сиреч, като се вземат за основа най-елементарните, най-лесно установимите явления — така както ги разбираха представителите на психологическата школа в Германия (Фехнер, Грос, Липс, Фолкелт, Ланге и т. н.) или на позитивистичната школа в смисъла на Спенсер, Конт, И. Тен и пр.

11. Усилията за създаване на „естетика отдолу“ се натъкнаха на двояка трудност.

---

[1] J.-P. Sartre. L'Arc, 1966, No. 30, p. 87—98.

11а. От една страна, трябваше да се разграничат опорните точки на конкретното изкуствознание от метаестетиката. А това се оказа неочаквано костелив въпрос. Така например Й. Фолкелт се видя принуден да предостави на метаестетиката твърде обширно пространство, когато уж бе уверен, че е открил психическите предпоставки на изкуството. Само метаестетиката била в състояние да търси дълбокия смисъл на човешките способности, които ще служат като основа за изследванията „отдолу“[1]. Също и по-късно, когато гледището на психологистите бе заменено със схващането на феноменолозите, над изкуствоведския подход продължи да виснe сянката на метаестетиката. Ханс Зедлмаир смяташе, че това, което е скрито зад описуемата структура, било достъпно само за този, който вярвал в абсолютната истина на откровението и за когото в изкуството прозирало отношението на човека към бога.[2] Фриц Кауфман подчертаваше, че феноменологията на изкуството преследвала целта да онагледи метафизичното, т. е. да изпълни „езика на чувствата“ с някакво транцендентално значение.[3] С други думи, както при психологическото изследване, така и при феноменологическото описание въпросът за смисъла на изкуството не можеше да загуби сила и смисъл. Този въпрос получи само ново място — отвъд границите на научноизследваемото.

11б. Другата трудност се състоеше в това, че трябваше да се намерят опорните точки „от тази страна“ на изкуствознанието. Тук се откри възможността да се търсят или извън художествената творба, или вътре в нея.

12. Макар че основателите на „естетиката отдолу“ в Германия произхождаха от редиците на философите и психолозите, техните усилия отговаряха до голяма степен на стремежа да се създадат литературна наука и изкуствознание, посветени на непосредствените художествени факти. Тази връзка би могла да се открие най-отчетливо при някои отклонения на школата в други страни, особено в дейността на Потебня и Овсянико-Куликовски в Русия. Тъкмо защото поеха същия път малко по-късно, Потебня и неговите последователи можаха да си спестят подготвителните общотеоретически трудове и да приложат психологическата методика пряко в литературното изследване.

13. Художествената творба се създава и се възприема от човека. Тази твърде елементарна констатация бе повече от задоволителна предпоставка, за да се заемат „естетиката отдолу“ и последователното я литературно изследване най-напред с разбулването на вероятната причинна връзка между човешката психика и творбата. Бе нужна непосредствено изследваема опорна точка. Ето защо се налагаше убеждението, че за тази цел могат да послужат самозаблудата, вживяването, подтикът към игра и пр. И изворът на подобно убеждение няма да пресъхне, докато психологическото изследване разкрива нови изгледи и аспекти (например „дълбинната психология“, учението за „сигналните системи“ и пр.).

14. Тази школа обаче се оказа не особено надеждна, тъй като художествената творба е свързана не само с личните преживявания, но и с фактори, които се числят към социалната психология. Така бе хвърлен мост към съседното направление — към позитивизма, който също се стреми да осветлява художествената творба „отвън навътре“.

---

[1] J. Volkelt. System der Ästhetik. München, 1905. p. 77.
[2] H. Sedlmayr. Kunst und Wahrheit. Reinbek bei Hamburg, 1961. p. 81.
[3] Fr. Kaufmann. Das Reich des Schönen. Stuttgart, 1960. p. 193.

15. Позитивизмът превъзхождаше психологическото направление в методологията с нещо, което същевременно разкриваше неговата слаба страна и впоследствие раздразняваше много представителите на „вулгарно-социологическата“ школа. Спрямо външните, вероятно определящи фактори на художествения процес позитивизмът се смяташе необременен със задължението да съблюдава някакъв строг ред. Това, разбира се, не изключваше обстоятелството, че единичните представители на тази школа (например И. Тен) даваха преднина на определени фактори. С оглед на методологията обаче то не е задължително за позитивизма. Той представя една методика, поела аморфната задача да насочи вниманието си към всевъзможните предпоставки на художествения процес. Това прави позитивизма много гъвкав особено спрямо историята. Ала това подсказва същевременно неговата неустойчивост и наклонността му към еклектични заемки.

16. Би трябвало да отбележим, че в Русия също и позитивизмът намери своеобразно отражение — генетичната школа на Веселовски[1], която подобно на психологическата школа на Потебня бе в състояние да избегне, да прескочи теоретическата подготовка на метода и да се впусне направо в конкретното изучаване на поезията.

17. Обстоятелството, че в Русия възникнаха две малко закъснели, но поради туй пък по-зрели, т. е теоретически необременени отклонения на споменатите първоначални методологически направления „отвън навътре“, ни разяснява защо именно там най-напред и в най-ярка форма възникна и методологическият антипод на тези направления — структурализмът.

17а. Нито психологическото, нито позитивисткото направление бе способно да осмисли художествените образи „без остатък“. И представителите на ОПОАЗ видяха своето призвание в това да изследват неразяснения „остатък“, който собствено им се струваше истинската тайна на художествеността. Те (Школовски, Тинянов, Айхенбаум, Якубовски и пр.) трябваше да противопоставят на досегашните школи конкретни литературоведски изследвания, изхождайки от условното възприемане на поезията като затворена в себе си структура. Разбира се, названието „структура“ се появи по-късно. Кръстниците на това направление се смятаха в правото си да се самоокачествят като новатори, тласнали към нови пътища предишното формално изследване. Ала в същност методологията на структурализма бе вече създадена по принцип с първите стъпки на опоязовци.

17б. Подробната полемика можеше да бъде отложена за по-късно време, когато ще ги предизвика за това ранното съветско литературознание. За руската формална школа този факт означаваше известно предимство в областта на конкретното литературоведско и изкуствоведско изследване — достатъчно е тя да се сравни например с феноменологичното направления в Германия, което трябваше да се спуска по извитата стълба от Хусерл до Хайдегер, преди да си спечели самочувствието, нужно му, за да се заеме с описанието на художествения „начин на съществуване“ (Seinsweise).

17в. Освен това на руската формална школа не остана никакво място за методологически компромис. Нейните представители бяха до дребнавост последователни, тъй като трябваше да поемат тъкмо обратния на Потебня и Веселовски път, докато немското литературознание в това време (нека вземем за пример известната книга на Emil Ermatinger „Das dichterische Kunstwerk“,

[1] А. Н. Васеловский. Историческая поэтика. Л., 1940.

1921) още смесваше феноменологията с психологизма, или с т. нар. „наука за духовното“ (Geisteswissenschaft).

18. Така още през 20-те години стана очевидна методологическата дилема, която и днес важи за изкуствознанието. Онова, което се представя от художествената творба, не би могло да се разясни без връзка с външните фактори. Ала онова, което изкуството носи във и със себе си, не би могло да се сведе до външните обстоятелства, които го съпровождат. Как да се справи изкуствознанието с подобно противоречие?

19. Плеханов и Мерингпредставяха все още тъй да се рече „просветителския период“ на марксическото учение за изкуството. С други думи казано, те можеха да подвеждат художествените факти към по-общи заключения и гледища, при което не бе нужно непременно да се изградят конкретни, подробни представи за методите, с чиято помощ ще се изследват тези факти. Случаят с последователите им през 20-те години обаче бе твърде различен. Те вече трябваше да се намесят в споровете за конкретната изкуствоведска методология, за да защитят марксическия път в нея. От друга страна обаче, сами трябваше да доизградят марксическата изкуствоведска методология с оглед на вече заетите позиции от позитивизма, психологизма и структурализма. Това сериозно затрудняваше тяхната дейност.

20. Първите представители на това направление (Фриче, Богданов, Бухарин, Маца и др.) стояха близо до позитивизма. (Не случайно и Луначарски нарече своя ранен труд „Позитивна естетика“). Същевременно обаче те се бунтуваха срещу досегашната позитивистка школа, най-вече срещу нейната концептуална неустойчивост. Възприели за изходна точка марксическото учение за обществото, тези автори се стремяха да доизградят и да защитят едно единно, *монистично* схващане за природата на изкуството. И това бе тяхна историческа заслуга. Историческата им беда се състоеше в това, че все още не можеха да преодолеят позитивисткия метод, който повеляваше изкуството да бъде изследвано задължително „отвън навътре“. Нещо повече, те решиха, че този метод би могъл да „конкретизира“ марксическия възглед, според който изменението на цялостната обществена действителност се корени в промяната, настъпваща в икономическите отношения. Ала по този начин методологическата дилема не бе преодоляна. Тя бе по-скоро задълбочена. С опростени въпроси (например с въпроса,[1] дали помътненият златен фон на Веласкецовия портрет на кралското семейство не отразява финансовите затруднения на двора) тази школа си спечели заслужено прозвището „вулгарно-социологична“.

21. Ала полемиката, която „вулгарно-социологичната школа“ води със застъпниците на формалния метод, доказа, че той не е в състояние да обясни задоволително историческата динамика на изкуството. Шкловски[2], Томашевски[3] и други формалисти се видяха принудени да признаят, че територията на литературната история „по всяка вероятност принадлежи към обсега на социологията“. Въпреки това обаче се чувствуваха насърчени от своите „вулгарно-социологически“ опоненти да твърдят категорично, че именно онова, което прави изкуството изкуство, могло да бъде предмет само на „истински научното“, т. е. на структуралистичното описание. С други думи, те се стремяха с цената на известни „териториални отстъпки“ да постигнат мето-

[1] В. М. Фриче. Социология искусства. М.—Л., 1926. с. 187.
[2] В. Шкловский. О теории прозы. М.—Л., 1925.
[3] Б. Томашевский. Теория литературы. М.—Л., 1930.

дологическото поражение на тогавашния социологичен подход в претенцията му, че ще може да измести и замести изкуствоведския подход.

22. До ден-днешен се среща критичната бележка, че предишната социологическа школа страдала главно, ако не единствено от това, че оставяла без внимание „съединителната тъкан", промеждутъчните звена между изкуството и икономиката. Ала този упрек, първо, не всякога е справедлив, и, второ, отклонява погледа ни от същинския корен на опростителството.

22а. Фриче, Маца и др. полагаха много усилия да подредят междинните слоеве, които опосредствуват определящата роля на икономиката за художествения процес. И ако въпреки това не стигаха до опростителски съждения за изкуството, причината за това лежи на друга плоскост.

22б. Тези теоретици се смятаха задължени да отричат *собствената,* самостойната диалектика на изкуството. Бухарин писа: „Твърдението, че поезията притежавала собствена диалектика, е чистопробна метафизика, тъй като по такъв начин зависимото, определимото се схваща като субстанция, която познава само собствените си закони."[1]

22в. Вижда се колко далеч отидоха социологистите в убеждението си, че изкуството би трябвало да се обяснява *само отвън навътре.* Този възглед изглеждаше съвсем верен на монизма, ала не бе в съгласие с множество факти и съображения, с които разполагаха представителите на формалната школа. Ето защо бе близко до ума да се зададе въпросът: защо би трябвало да се противопоставят собствените закони на изкуството на принципа за неговата зависимост от другите обществени фактори?

23. Движението на водите е определено от коритото на реката. Ала все пак това движение не би могло да се разбере, без да се познават законите на хидродинамиката. Този образен израз на Луначарски от „Основи на позитивната естетика"[2] влезе в широко обращение. Появи се нова школа, наречена „фор-соц" (формено-социологична). Съществували два рода диалектика — единият бил присъщ на самото изкуство, докато другият действувал в обществената среда. Изкуствознанието трябвало да възприеме и двата рода диалектика, като изследва как те се кръстосват един с друг. Така то ще можело да обясни напълно художествената творба. Подобна препоръка наистина накърни монизма. Но нима трябваше да се робува на един „предразсъдък", ако тези два рода закони наистина бяха в състояние да осигурят пълноценното научно изследване на изкуството?

23а. Епизодът на формално-социологичната школа не траеше твърде дълго; траеше обаче достатъчно дълго, за да разкрие нейните съдбоносни трудности и слабости. Защото остана открит именно въпросът, как собствено художествената диалектика се съединява с обществената. В конкретното изследване това изглеждаше по следния начин.

23б. Переверзев — познат и даровит руски литератор от това време — публикува „Творчеството на Гогол"[3]. На първо място авторът си постави задачата да установи обществения слой, чийто „продукт" била творческата дейност на Гогол. Втората задача гласеше: това творчество да се изследва като обект със своя собствена диалектика. Какво би могло да се получи от смесването на тези два противоположни подхода?

---

[1] Н. Бухарин. О формальном методе в искусстве. — Красная новь, 1925, вып. 3, с. 253.

[2] А. Луначарский. Основы позитивной эстетики. М., 1923. с. 122.

[3] В. Ф. Переверзев. Творчество Гоголя. Иваново-Вознесенск, 1926.

23в. В книгата на Переверзев се срещат майсторски структурални анализи, за които би му завидял не един съвременен литератор. От друга страна, авторът постоянно се стремеше да определи творчеството на Гогол като инструмент на една точно охарактеризирана прослойка. Така това творчество трябваше да бъде свързано с една педантично обрисувана икономическа констелация в руското обществено развитие. За това говори и заключението на труда: „Творчеството на Гогол е причудливо растение, на което изпод общия корен, скрит в почвата, са избуяли два широки листа с различен размер и дори с различно качество. Те изглеждат като две отделни растения, с нищо несвързани помежду си. Само като се разрови почвеният слой и се стигне до скрития им корен, ще се разбере, че при цялата им привидна разновидност те са листа на едно и също растение. А коренът им е безцветният и безвкусен корен на дребнопомешчическото губиделничество (небокоптительство).“[1]

23г. Какво можеше да покаже анализът с установяването на тези странни разкопки на „безцветните и безвкусни корени“, чийто *непосредствен* продукт било причудливото растение? С подобни констатации, разбира се, не би могло ни най-малко да се разясни по-нататъшното историческо въздействие на Гоголевото творчество. Още по-трудно би било да се разясни защо именно „дребнопомешчическото губиделничество“ бе в състояние да роди такова „причудливо растение“. Опростителското заключение не бе грешка на мисленето. То бе логично следствие от един еклектичен метод. Механичното съединяване на формалното и на социологичното направление не би могло изобщо да постигне друго, освен да увеличи и да задълбочи недъзите и ограничеността на всеки един от тези методи поотделно.

24. Кратката равносметка ни разкрива, мисля, сегашното състояние на методологическата дискусия. Общо взето, днес се спори отново по същите въпроси, които и преди няколко десетилетия затрудняваха изследователи и теоретици. Вярно е, че сега картината е по-разноцветна. И когато се присъединяват към структурализма, литераторите не изпускат случая да подчертаят, че и променливостта била качество, което уж могло да се извлече от определението на структурата. Говори се за единството между синхронните и диахронните тенденции в изкуството. Неговият „начин на съществуване се разглежда както в хоризонтален, така и във вертикален разрез, т. е. съобразно с преплетеността му и с другите обществени „редове“. Представителите на социологичната школа си служат на свой ред също с понятието „структура“. За да не накърнят самобитността на изкуството, говорят за неговата свръхдетерминираност. Ала въпреки всичко това въпросът за главното съединително звено, благодарение на което начинът на съществуване на художествеността става същевременно обществена функция на изкуството, си е, както и преди, открит.

24а. Така например възгледите на Люсиен Голдман, който говори за „изпълнена със значение глобална структура“, намериха завидно разбиране. Успя ли авторът да превъзмогне слабостта на формално-социологичната школа? Теоретикът наистина ни уверяваше, че неговият метод предполага „постоянна взаимна връзка между частите и цялото“. Този метод обаче се състоял в следното: „Всяко човешко явление е включено в частния елемент на една цялостна смислова структура. *Само* разработката на тази обща струк-

[1] В. Ф. Переверзев. Цит. съч., с. 172.

тура би могла да ни разкрие обективната природа и значението на отделното явление.“[1]

24б. Това може да означава само, че природата на изкуството трябва да се изследва все още предимно отвън навътре. Сам авторът илюстрира своя метод, като отнесе творчеството на Расин към духовната и обществената практика на янсенизма, за да може така уж да разкрие същинската му природа. Можеше ли обаче тази връзка да ни разясни какво прави драмите на Расин именно драми, как и защо те биха могли да въздействуват тъкмо върху читатели (зрители), които впоследствие са съвсем равнодушни към янсенизма? В никакъв случай. Разясненията станаха по-усложнени. В методологически смисъл обаче те не се различават принципно от изследователските подстъпи, които бяха следвани преди от Переверзев.

24в. Бихме могли да се съгласим, че художествените структури сами по себе си са податливи на изменения. Това обаче също не е решение на проблемата, а е по-скоро свидетелство за нейната щекотливост. Посредством какво се предизвиква тази изменчивост? Къде се корени спецификата на изкуството: във вече кристализиралите структури или в някаква особена динамика, която съдействува те постоянно да бъдат преодолявани? Какво трябва следователно да наподобява методологията на литературната наука и изкуствознанието преди всичко: „*физиката* на кристалите“ или „*химията* на кристалообразуването“?

25. Логично опитите за превъзмогване на щекотливата методологическа дилема биха могли да продължат само от онази точка, в която се оказаха несполучливи възгледите за двата успоредно съществуващи реда диалектични закони — диалектика на художественото формообразуване и диалектика на обществената „глобална структура“.

26. Изкуството е обществено определено не въпреки или покрай своето качествено своеобразие, а *чрез* това своеобразие и *благодарение* на него. Методологическата дилема би могла да се реши само като се обоснове *единната и единствена* диалектика, която е специфична за изкуството и същевременно обществена по своята същност. Това ще рече да се преосмисли своеобразното движение на изкуството като негово саморазвитие — обществено предпоставено, ала същевременно способно да предизвиква, да усъвършенствува и да насърчава качествено нови възприемателни потребности в обществото.

27. Идеята за саморазвитието бе наречена вече от Ленин „солта на диалектиката“. Въпреки това обаче се отделя непростимо малко внимание на идеята за саморазвитието на изкуството като тъждество на неговото неповторимо своеобразие с обществената му обусловеност.

27а. Най-напред би трябвало да се изтъкне, че теоретическите опити за разрешение на споменатата дилема не бива да се схващат нито като голо отричане на досегашните изследователски методи, нито като производство на нова конфекция от подходи и средства за изследване. Теорията е призвана сега само да осмисли и да разграничи собствения основен предмет, който е в състояние да предпази изкуствознанието от едностранчивост или от подчинение на други клонове на знанието (социология, психология, семиотика и т. н.). Именно така то би могло да се превърне постепенно и действено в наука *за* изкуството.

---

[1] L. Goldmann. Op. cit., p. 115.

27б. Колебанието на теорията да възприема напълно идеята за обществено предпоставеното саморазвитие на изкуството се обяснява с една характерна гносеологическа грешка: приложение на формално-логичен начин на мислене при разрешението на една не формално-логична, а изцяло диалектична задача. При това се създава изкуствената ситуация на „или-или“ — или *само*развитие на изкуството, или приемане на възгледа за неговата обществена обусловеност.

27в. Що се отнася до самото изкуствознание, биха могли да се посочат немалко примери, които изясняват, че повече или по-малко да се обхване самобитността на изкуството, ще рече да се долови същевременно и неговата обществена обусловеност. Противно на господствуващия сега методологически догматизъм — все едно дали той е със социологическа или със семиотическа закваска — подобни опити се умножават непрекъснато. Злободневното задължение на естетиката би трябвало да видим най-вече в това да осмисля и да насърчава подобни усилия.

28. Каква е двигателната пружина на обществено предпоставеното, но от своя страна предпоставящо нови възприятни потребности саморазвитие на изкуството? Най-добре насоката на разсъжденията би могла да се скицира може би с помощта на пример с най-младото изкуство.

28а. Игралният филм се породи благодарение на едно техническо откритие — благодарение на кинематоскопичния ефект. В никакъв случай обаче *художественият* език на киноизкуството не би могъл да се сведе до този фототехнически ефект, който е в еднаква степен удобен и за нехудожествени цели.

28б. Филмовото изкуство си позволи да прави заемки от почти всички съседни изкуства. Изследват ли се обаче заетите средства в художествената филмова образност (диалог, разказен материал, принципът на посредничеството, пейзаж, декорация и пр.), сравнят ли се с приложението им в изкуството, от което произхождат, се налага несъмнено изводът, че всяко от тях изпълнява специфична, преди това непозната функция. Така става напълно оправдан и наложителен въпросът за *собствения синтаксис* на филмовото изкуство. Ала голямата теоретическа трудност се състои отново в това, че този „собствен синтаксис“ би могъл да се определи не като „даденост“, а само във връзка с динамиката, която характеризира неспирното развитие на киноизкуството.

28в. Единственият път в тази насока е художественият филм да се разгледа не като налична, „кристализирала“ структура, нито като следствие на вече изпитани форми, а въз основа на особено триединство.

28ва. Техническите средства, респективно заетите от други изкуства похвати, се намират във взаимна връзка с нов, непознат преди начин на въздействие върху зрителя. Благодарение именно на тази взаимна връзка те са се превърнали в нова образност, в нов градивен принцип. Художественият градеж, сиреч, зависи от обобществения начин на въздействие и обратно.

28вб. Тази взаимна зависимост не само е специфична за киноизкуството (т. е. неповторима в съпоставка с другите изкуства), но е също и динамична, което ще рече: би могла да се схване само като подтик за по-нататъшни творчески експерименти. Тъй като въздействието върху публиката, която населява един постоянно променящ се свят, никога не се повтаря, киноизкуството би могло да се утвърждава само чрез съответна промяна на своя градивен принцип.

28вв. Новият начин на въздействие на свой ред би бил немислим, ако същевременно не се създава потребност именно игралният филм „като такъв“ да се възприема с наслада, с предизвикана по този начин само от него естетическа радост. Споменатата потребност, точно както и начинът на въздействие, е мислима само във връзка с киноизкуството. Както е известно, Маркс подчертава, че единствено музиката например е в състояние да създаде ухо, способно да я възприема и да ѝ се наслаждава. Изкуството сътворява не само предмет за субекта, но и субект за предмета.

28вг. Така и киноизкуството в своето саморазвитие трябва не само да задоволява заварените естетически потребности, но и постоянно да ги разширява, да събужда и да подхранва качествено нови възприятни потребности.

28д. Своеобразието на филмовото изкуство следователно се корени в диалектичното триединство: градивен принцип—начин на въздействие—съответстваща тям възприятна потребност. Всяка съставка на това триединство не би могла да се откъсне от другите две. Тя е обусловена от тях и на свой ред участвува в тяхното определяне.

29. Това триединство би могло да е само динамично. От него води началото си собственото движение, саморазвитието на всяко изкуство. Посредством него един художествен род или стил (като обобществено направление) би могъл да се породи, да се развие или да повехне.

30. Също и единичната художествена творба става именно чрез споменатото триединство „жива,“ комуникационноспособна. Като съчетание от „слоеве“ и „втвърдени структури“ би могла да съществува само в архивите или да бъде описана в научно съчинение. Тя е *тогава* художествено живееща творба, когато възобновява своето въздействие и го упражнява съобразно с една обновена и обновяваща се възприятна потребност. Тук динамичната — специфична и същевременно обобществена — триединност (начин на въздействие, градивен принцип и съответстваща им възприятна потребност) се оказва неизбежна.

31. Уместно е сякаш възражението, че художествената творба най-често влиза в обращение едва когато бъде вече създадена, оформена, а следователно и „непроменлива“.Това обаче е едно от най-сериозните недоразумения в днешната теоретическа литература. Технологичният скелет на една художествена творба би могъл да остане непроменен, в никакъв случай обаче това не може да се разпростре върху нейната образност. Ако класическата немска естетика говореше за художествения образ като за „отворено понятие“, това се отнасяше преди всичко до гъвкавостта, т. е. до променливостта на възприемането. При някои произведения на изкуството науката не би срещнала никакви затруднения да установи как образността се изменя в съгласие с другите два елемента на диалектичното триединство — ако например се изследва театралният живот на една Шекспирова трагедия, което собствено е и задачата на специална наука — на театрознанието.

32. Динамичното единство между градивния принцип, начина на въздействие и съответстващата им възприятна потребност е в точния смисъл на думата вътрешно присъщо, *иманентно* на изкуството. Същевременно то е мислимо само като обществено обусловено, по-точно казано — *обществено обуславящо се*. Това триединство прави възможно, нещо повече, налага непрекъснатото обществено изпитание, което всяка художествена творба трябва да издържи, за да се задържи и да се утвърди в определен исторически отря-

зък от време като комуникативоспособна. Така изкуството не само се „синхронизира“ с „външната“ действителност, но и *се определя* от нея.

33. Тъй като изкуството се определя не механично, а именно в неговото самодвижение от обществената действителност, то ни позволява да обясним неповторимите му форми и похвати, без да ни задължава да търсим за всяка или всеки от тях някакъв пряк еквивалент някъде извън изкуството. Възникването и развитието на тези форми и похвати е мислимо в специфичния *и тъкмо поради това* обобществен художествен процес.

34. Идеята за обществено предпоставеното саморазвитие на изкуството в никакъв случай не изисква да се откажем от досегашните подходи и методи на изследване, прилагани в изкуствознанието.

34а. Вярно е, че този възглед оспорва по принцип методологическите претенции на съперничещите си направления. Сиреч той отрича опита да се дефинира същността на изкуството само структуралистично, психологически, генетически, гносеологически или социологически. Вместо да се откаже от различните конкретни изследователски методи, прилагани от споменатите методологически направления, той се надява да ги освободи от тяхната едностранчивост и ще им предостави основата за обединяване. И това няма да е никакъв плурализъм, тъй като обединението не се разбира „сумативно“, а се извършва въз основа и в духа на едно *монистично* гледище — за художествената диалектика.

34б. Изкуството започва с обработката и преработката на езиковите и др. под. конвенционални средства, които му са достъпни в момента или пък които по собствена инициатива ще пусне в широко обращение. Материалът на художествената образност също се „получава“ отвън. Без тези предпоставки е невъзможно да се обясни саморазвитието на изкуството. Тук генетичният подход е неизбежен.

34ба. Единственото условие, което диалектичната идея за саморазвитието поставя пред този подход, е *необходимостта* от една художествена творба да не се смесва със случайностите, които предшествуват или съпътствуват нейното създаване. Генетичните предпоставки трябва да се проучват с оглед на същинския предмет на изкуствоведското изследване, т. е. с оглед на това, как от „наличния“ материал чрез споменатото диалектическо триединство се създава и обществено се утвърждава *качествено ново* явление.

34бб. Ще ограничи ли това изискване генетичния подход към художествените факти? Не, напротив, така генетичният метод ще разшири обсега на своите проучвания. Иначе забележителната школа на Веселовски се бе нагърбила с неблагодарната задача да разяснява поезията с предварителните условия за нейното възникване. Така тази школа трябваше да се ограничава само със случаите, при които и без това е налична и доловима известна прилика между новата поетична образност и заварените езикови, етнически и други явления. Ала един генетичен метод, който би взел за своя методологическа основа идеята за обществено предпоставеното, но същевременно на свой ред предпоставящо нови възприятни потребности саморазвитие на изкуството, ни най-малко не би бил ограничен да се занимава само с подобни случаи. Той ще може, дори ще бъде задължен да изследва също и предпоставките, които оставят твърде трудно разпознаваеми следи в качествено новата творба, ала все пак принадлежат към средата, в която тя се създава.

34в. Подобна е ролята, която придобива и психологическият метод в диалектическото изкуствознание. Трябва без всякакво съмнение да се изследва

психическата атмосфера (както в персонално, така и в социално отношение), за да се изясни реалният ход на художественото саморазвитие — творчество и възприятие. Тук важи също само едно условие: психическите предпоставки трябва да се схващат не в пряка, а в обществено опосредствувана чрез споменатото диалектическо триединство връзка. С това изследователският обсег на психологическия метод също се разширява чувствително между другото и с проблемите около сложната зависимост на творческата личност от специфичната историческа динамика на изкуството — проблеми, които досега се разработваха съвсем незадоволително.

34г. Също и структуралните, респективно семиотичните методи не са ни най-малко чужди на тази научна идея. Тяхното приложение е неизбежно, тъй като всяко художествено развитие се състои от постоянното образуване, усъвършенствуване и преодоляване на разнородни „синтактични единици". Разбира се, структурално-описателният метод, който би проучвал тези „синтактични единици" и други поддаващи се на семиотичен анализ признаци на изкуството във връзка с художествената динамика, ще има много по-широки и трудни задачи в сравнение с метода, който претендира за самостоятелна методология, т. е. свежда изцяло спецификата на изкуството до „лингвистичните" и други подобни образувания.

34д. В не по-малка степен идеята за саморазвитието ще осигури приложението и на социологичния метод на изследване. Без ясна картина за цялостната обществена структура, както и за разграничимите, противоречиви тенденции вътре в нея не би могло естествено да се обясни художественото саморазвитие. Условието, според което диалектическата зависимост на изкуството от извънхудожествената действителност трябва да се разглежда не едностранно и еднопосочно (т. е. само отвън навътре), а пречупена през призмата на динамичното триединство на изкуството, на определен художествен род или на художествено стилово направление, не е също така никакво ограничение за обсега на социологическия подход. Напротив, така социологическият метод, приложен в изкуствознанието, ще бъде предпазен от вулгаризаторски увлечения и ще бъде подтикнат към много по-широкообхватно изследване. Най-важното: сътрудничеството между социологията и изкуствознанието вече няма да се схваща като заплаха за относителната самостойност на *науката за изкуството*.

35. Собствената динамика на изкуството, свързана с взаимната обусловеност между градивен принцип, начин на въздействие и възприятна потребност, се отнася не само до процеса на развитие на един художествен род или стил, при което благодарение на споменатото триединство се обединяват художествено иманентното с „външното" (с обществено-историческото). Тази динамика важи в същата степен и за отделната художествена творба — за да се „наложи" тя в по-нататъшната комуникация, за да отстои своята неповторимост и същевременно своята принадлежност към известен художествен род, вид, жанр или стил. За това обаче е наложително да се разграничава динамичното ядро на единичната художествена творба от „втвърдените образувания", от „уталожените структури", които могат да се открият в нейната образна система.

36. Авторът не е независим от творбата, която създава. Не само правдивостта на представяните характери и събития го задължава в известен смисъл и в известна насока. Извън това той е обвързан преди всичко със собствената логика на своето произведение, съгласно с която отделни подроб-

ности (все едно дали са правдоподобни или съчинени) могат да се окажат излишни или пък става очевидна липсата на други, макар и неопределени („някакви“) подробности. Това ще рече: всяко художествено произведение притежава специфична вътрешна граница, която не би могла да се накърни или да се пренебрегне, без така да се нанесат чувствителни щети на творбата, без тя да обеднее или да се окаже затлачена с излишни подробности. Нещо повече, нарушаването на тази граница води логично до разрушаването на творбата или до превръщането ѝ в коренна различна творба.

37. Този „закон“ на художествената творба не е еднозначен с нейната структура, която е само възможен „осезаем“ израз на закона и трябва следователно съобразно с изискванията му да бъде анализирана и оценявана. *Композицията* е динамичният принцип на творбата, докато дадената структура е може би най-успешната, не обаче и окончателната статистическа фиксация на този принцип.

38. На композиционния принцип художникът се натъква по време на творческия процес. Да композираш, ще рече да избираш между различни варианти, като търсиш оня от тях, който по възможност се приближава най-вече до логиката на творбата. Също и на възприемателя, респективно на изпълнителя тази вътрешна логика не остава чужда. Той съкомпозира, тъй като също извършва избор — при това не между съставките на творбата (между елементите, които му предлагаха „уталожените структури“), а между явленията от обсега на собствения му опит, с помощта на които „превеждат“ художествената образност на „свой“ език. Не единичните „неопределени места в различните структурни слоеве“ (както смята Р. Ингарден), а художествената творба в своята композиционна цялост подбужда възприемателя към съкомпозиране.

39. Едно произведение на изкуството следователно става комуникационно и води художествен живот не благодарение на своята структура, а благодарение на зависимостта на тази структура от неговата композиция, т. е. от динамичното му ядро. То прави възможно да се възприема неговата образност по различен начин и същевременно в определена логична връзка.Така погледнато, отново се изправяме пред особеното диалектично триединство.

39а. Строежът на творбата предизвиква въздействието, ала на свой ред зависи от начина на това въздействие. Този „строеж“ се реализира в същност като *проект* за предразполагане на възприемателя към съкомпозиране.

39б. На свой ред въздействието зависи от това, по какъв начин и доколко „структурираната“ композиция е в състояние да „завземе“ едно съзнание, което тепърва ще се включи в художествения процес, когато му се предложи повече или по-малко завършена творба.

39в. Ала начинът на въздействие не е зависим само от опосредствувано поднесената („структурираната“ веднъж) композиция. Публиката би могла да се въвлече в съкомпозиране само когато вече, макар и в зачатъци, е почувствувала потребност да възприема обекти, които по начин и характер съответствуват на конкретната художествена творба.

39г. Художествената творба не би могла никога да е буквално повторение на заварените художествени произведения, тъй като винаги се стреми да спечели разнообразните и променливи възприятни потребности, при което трябва да предложи не само възможност за „опознаване“, но също тъй и за съкомпозиране.

40. За да може да събуди определени, съответствуващи нему възприятни потребности и да ги задържи будни в интерес на своето обществено обращение, художествената творба трябва да е, от една страна, неповторима, от друга страна обаче, трябва пряко или косвено да се осланя на приемственото.

40а. Мислими са модели на „слоеве", формални съчетания и други съставки на структурата. Немислими са обаче модели, които обхващат композицията на художественото произведение. Тя е неповторима. С нея започва единичността на творбата. Композицията на едно произведение не се поддава на пренасяне, както често се случва със „суровинния" материал (фабула, идеи) или със структурните съставни части.

40б. Това във всеки случай не означава, че на композицията не са присъщи жанрови или родови качества. Тъкмо напротив — художествените родове и жанрове спечелват своя живот единствено чрез композицията. Тя възобновява или пък обезсилва злободневността на заварения жанр, поставя началото на нови жанрови или стилови направления. Само с помощта на композицията би могло да се изследва доколко и как различните жанрове, родове и стилове в изкуството се преплитат един с друг, преливат един в друг или се отделят един от друг. Композицията ни дава възможност да установим в какво се състои спецификата на всеки от тях. Описанието на структурата е негодно за това. Не би могло например да се разясни защо и в какво се изразява спецификата на литературно-театралния род драма, ако опишем структурните свойства и особености на пиесите — сравнението на модерните пиеси с технологично-структурните определености на предишната драматургия би могло да ни доведе само до обърквање или до прибързания извод на Е. Щайгер, че е безпредметно да търсим родово определение.

41. Така динамичното единство между градивен принцип, начин на въздействие и възприятна потребност е неотделимо и от природата на отделната художествена творби. От това произтичат някои принципно важни особености на изследването и интерпретацията на изкуството.

42. Художествената творба, респективно нейното обществено утвърждаване, нейното функционално обогатяване или обедняване и пр. са *научно обясними, макар и приблизително*. Като се основава на художественото саморазвитие, изкуствознанието е в състояние не само да констатира съпровождащите подробности и особености, но и да ги *обясни*. Това ще рече: общественото обращение и въздействие на отделната художествена творба са достъпни на научното наблюдение, стига то да се придържа към художествената динамика и да не изпуска изпод очи многообразните условия, нужни за нейната проява. Тъй като съпровождащите подробности са безкрайни, знанията, добити от изкуствознанието, са приблизителни. Това обаче в никакъв случай не означава, че им липсва научна опора и доказателствена сила. Неизчерпаемостта на нейния изследователски обект е за литературната наука (респективно изкуствознанието) по-скоро подтик, отколкото лош жребий. Никой например не се съмнява в това, че научно е разяснима наследствеността в биологичния свят. Биологията обаче не би била никога в състояние да отговори напълно, „без остатък" на въпроса, как и откъде отделният индивид е унаследил всички свои черти. Научността във всеки случай е защитена с това, че за отговора на този въпрос е проправен сигурен път, макар той да не може да бъде извървян докрай.

43. Интерпретацията на художествената творба би могла да е *обективна*, макар никога да *не е задължителна*.

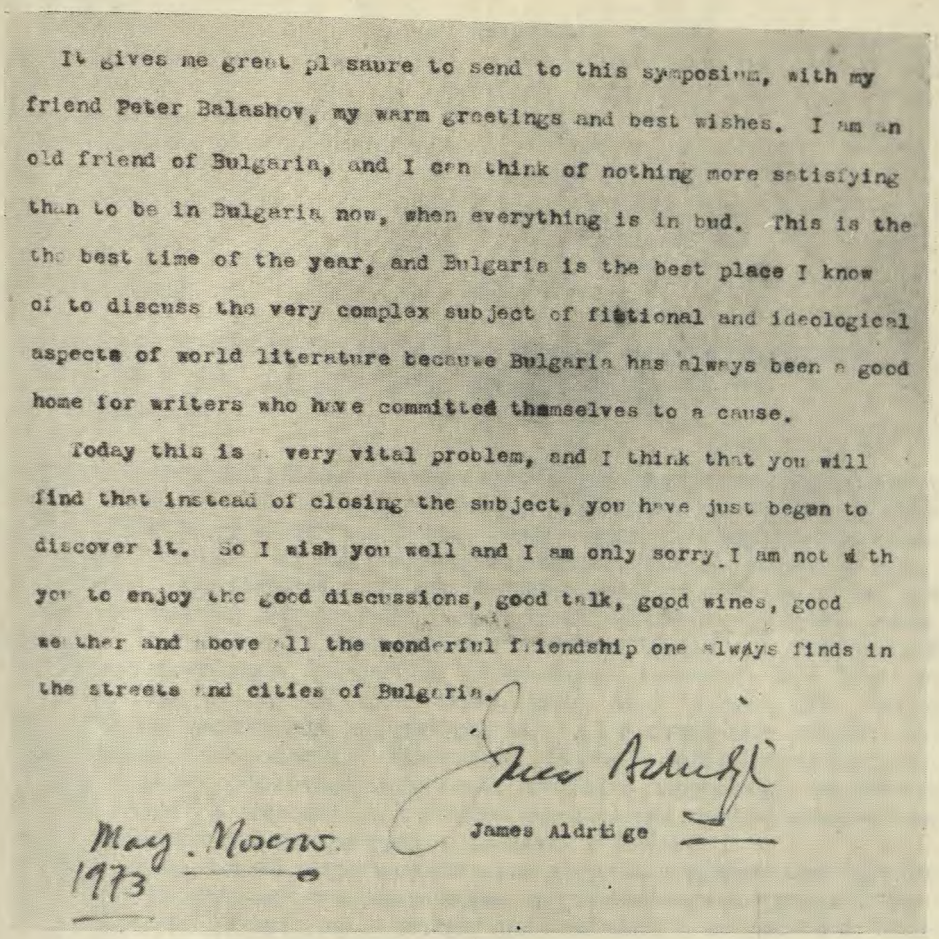
43а. Истинската стихия на тълкувателя е композицията на художествената творба. Произведението наистина предоставя възможности за най-различни разсъждения, с помощта на които би могло то да се тълкува и да се осветлява. Ала повече от тях се оказват вторични. Съществените моменти на анализа почиват на композицията. Интерпретацията е дотолкова убедителна, доколкото допринася да се осъзнае композицията на художествената творба въз основа на една или няколко нейни конкретизации.

43б. Тъй като композицията е динамичното ядро на художественото произведение, тя би могла да се разкрие само ако бъдат „включени" в тълкуването начинът на въздействие и съответната възприятна способност. Тъй като тези съставки на триединството са в непрекъсната промяна както от гледище на отражаемото, така и от гледище на възприемателя, интерпретацията *не би могла да е задължителна.*

43в. Композицията обаче не търпи своеволие. Тя, която е „вътрешната логика" на творбата, изисква винаги изпълнено с определен смисъл и значение отношение към конкретната обществена действителност, за да бъде способна да влезе в обращение. Ето защо интерпретацията би могла да е *обективно обоснована,* когато си дава сметка за реалните въздействени възможности на художествената творба в съответни обществено-исторически условия.

44. Тук, разбира се, би могло да се говори само примерно за особеностите на изкуствознанието, което усвоява диалектическата идея за саморазвитието на изкуството. Най-важната от тях е, че наблюденията не бива да се обвързват с описуемото, а трябва винаги да търсят (въпреки целия риск на „приблизителността") динамичната същина на изкуството.

45. За това е нужно преди всичко да се превъзмогне исторически оправданата, днес обаче вече остаряла дилема, според която изкуството може да се изследва *или* само отвън навътре, *или* само отвътре навън. Тази дилема не е преодоляна и тогава, когато се премълчава или когато се правят опити за механичното съединяване на двата противоположни изследователски подхода. Единственият методологически изход за съвременната литературна наука и съвременното изкуствознание според нас е да се намери и да се обоснове главното звено, което позволява да се схваща като едно единно (макар и противоречиво) цяло спецификата на изкуството и неговата обусловеност от обществено-историческата действителност.



It gives me great pleasure to send to this symposium, with my friend Peter Balashov, my warm greetings and best wishes. I am an old friend of Bulgaria, and I can think of nothing more satisfying than to be in Bulgaria now, when everything is in bud. This is the the best time of the year, and Bulgaria is the best place I know of to discuss the very complex subject of fictional and ideological aspects of world literature because Bulgaria has always been a good home for writers who have committed themselves to a cause.

Today this is a very vital problem, and I think that you will find that instead of closing the subject, you have just begun to discover it. So I wish you well and I am only sorry I am not with you to enjoy the good discussions, good talk, good wines, good weather and above all the wonderful friendship one always finds in the streets and cities of Bulgaria.

James Aldridge

May, Moscow
1973

За мене е голямо удоволствие да изпратя на този симпозиум чрез приятеля си Петър Балашов моите топли и сърдечни поздрави. Аз съм стар приятел на България и не мога да си представя нищо по-прекрасно от това да бъда в България сега, когато всичко цъфти. Това е най-хубавото годишно време и според мене България е най-подходящото място за обсъждане на твърде сложната проблема на художествените и идеологическите аспекти на световната литература, защото България винаги е била добър дом за писатели, които са се посветили на някакво дело.

Днес това е една крайно съществена проблема и аз мисля, че ще разберете, че не сте изчерпали темата, а само сте започнали да я откривате. И така желая Ви успех и мога само да съжалявам, че не съм сред Вас, за да се наслаждавам на интересните дискусии, интересните разговори, хубавите вина, хубавото време и най-вече на прекрасното приятелство, което човек винаги може да намери по улиците и в градовете на България.

Май, Москва
1973

ПЕТР БАЛАШОВ

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ТЕЧЕНИЯ В СОВРЕМЕННОЙ АНГЛИЙСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ (КОНЦЕПЦИЯ МИРА И ЧЕЛОВЕКА)

Советские литературоведы с разных сторон подходят к изучению сложной динамики развития современной английской литературы, выявляя особенности английского духовного климата, столкновение и конфронтацию различных идейно-художественных течений, напряженность идеологической борьбы, особенно обострившейся в послеоктябрьскую пору. В академической „Истории английской литературы" (том третий), в монографических исследованиях (Г. В. Аникина „Современный английский роман", В. В. Ивашевой „Английская литература, XX век", и „Английские диалоги", Д. Г. Жантиевой „Английский роман XX века" (1918—1939), М. В. Урнова „На рубеже веков", „Очерки английской литературы" и т. д.) в отдельных статьях (например, в интересной статье Д. Г. Жантиевой „О конкретной поэзии в Англии", вошедшей в книгу „Новоавангардистские течения в зарубежной литературе 1950—1960 годов") в той или иной степени освещаются примечательные особенности современного литературного процесса в Англии.

В ряде исследований затрагивается мало изученный вопрос о восприятии английскими писателями гуманистических и реалистических традиций русской классической литературы и литературы советской — вопрос об ее идеологическом, социальном, политическом и эстетическом воздействии на мировоззрение и творчество мастеров английского критического реализма и на формирование передовой художественной мысли (как пример основательного изучения проблемы взаимосвязей и взаимодействия национальных литератур интересна содержательная работа Ф. Я. Приймы „Русская литература на Западе. Статьи и разыскания", посвященные международным связям новой русской литературы).

Важным моментом в направлении поисков исследовательской мысли советских ученых является доскональное изучение влияний идей Октября на судьбы английского критического реализма, их прямое или косвенное воздействия на умы крупных художников-реалистов, воспринимавших эти идеи, как Бернард Шоу, или их отвергавших, как Джон Голсуорси, и все же испытавших в той или иной форме прямое или косвенное их воздействие.

Вполне также закономерно, что советские исследователи и ныне обращаются к всестороннему теоретическому осмыслению уроков творческой полемики 20—30-х годов о судьбах реализма и так называемой „экспериментальной литературы" или по другой терминологии „модернистской ли-

тературы“: эта полемика важна сама по себе для понимания историко-литературного процесса, и она продолжает и по сей день привлекать внимание английских писателей и литературоведов различной ориентации.

Непринятие эстетических воззрений, философии отчаяния и пессимизма Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф крупнейшими писателями-реалистами — Джоном Голсуорси, Гербертом Уэллсом, Эдвардом Морганом Форстером было вполне определенным, и оно нашло свое выражение в их очень содержательной полемике, по существу являвшейся защитой основополагающих положений реалистического искусства.

„Что касается вашего литературного эксперимента, — писал Герберт Уэллс Джеймсу Джойсу в письме от 23 ноября 1928 года, — то мне кажется, что он никуда не ведет и ни к чему не приводит. Вы отвернулись от обыкновенных людей, их ежедневных забот, не желаете считаться ни с ограниченностью их времени, ни с их возможностями Вас понять. Вы впадаете в изысканность. Каков же результат?. . . На мой взгляд, это окончательный тупик.“[1]

В еще более решительных выражениях высказывался Э. М. Форстер об „Улиссе“, как об „эпосе скверны и разрушения“, как о „безрадостной оргии“ и попытке забросать грязью вселенную“.

Бернард Шоу возражал против клинической интерпретации человеческой личности в „Улиссе“ Джойса, хотя и видел в нем большого художника.

В том же тоне высказывался и Ричард Олдингтон: „Используя свое необыкновенное дарование, чтобы внушить нам отвращение к человечеству, — писал Р. Олдингтон, — Джойс совершает нечто ложное, клевещет на человечество“[2]. Олдингтон отмечал не без чувства горечи и досады, к чему приводит подражание образцам „экспериментальной литературы“: „много абсурдного будет произведено на свет с помощью „Улисса“ в качестве повивальной бабки“[3].

Великие явления искусства отличаются целостным единством. В основе их художественной системы острая коллизия. „Структурную основу литературных произведений, — справедливо замечает М. Е. Храпченко, — составляет конфликт в его определенном художественном выражении. Как в выборе конфликта, так и в его поэтическом воплощении ясно проявляются идейные устремления писателя. . . Развитие конфликта обуславливает не только связи и противоречия художественных образов, но и содержание определенных строк, компонентов литературного произведения, его внутреннее строение“.[4]

Эксперименты Джеймса Джойса и Вирджинии Вульф, их эстетика „цели и приема“ влекли за собой ослабление конфликта, разрушение структуры романа и его эпической основы, разрушение человеческого характера. Эволюция Джойса от „Портрета художника в юности“ к „Улиссу“ и затем и к „Поминкам по Финнегану“ знаменовало усугубление внутренних противоречий. Движение к Поминкам по Финнегану“ было движением к тупику и разрушению искусства.

---

[1] Герберт Уэлс о Джойс. Публикация и перевод М. Дмитриева. — Вопросы литературы, 1959, № 8, с. 163.

[2] Цит. по Д. Г. Жантиевой. Английский роман XX века. М., 1965. с. 261.

[3] Там же. с. 262.

[4] М. Храпченко. Типологические изучения литературы и ее принципы. — Вопросы литературы, № 2, с. 67.

Английский литературовед Уолтер Аллен в книге „Традиция и мечта" верно отмечал драматический диссонанс в игре Джойса произвольными ассоциациями, приводившей к отрыву от емкого значения слова: „Джойс всецело обретался в мире слов, — писал Уолтер Аллен, — другого такого писателя не было, причем очень часто слова завораживали его своим звучанием, в отрыве, так сказать, от значения. Одно слово приводило ему на память множество других, и создается впечатление, что мысль Джойса питалась звуковыми ассоциациями. Результат подчас бывал самый тривиальный"[1]. То же самое, очевидно, можно было сказать и о ряде других „экспериментах" формалистического свойства.

Определенный интерес вызывают высказывания английских писателей о распаде романа как жанра, опубликованные на страницах журнала „Букс энд букмен" в сентябрьском номере 1970 года. В обсуждении проблемы литературных течений в Англии приняли участие представители „неоавангардизма" и реализма. Аллан Бернс, автор романа „Вавилон", написанного в стиле „фрагментарного сюрреализма", прокламировал „преодоление тирании синтаксиса". Он призывал „резать и рвать фразы, создавая куски, которые имели бы одновременно два или три (предпочтительно прямо противоположных) значения". Б. С. Джонсон, автор романа „Траулер", сетовал на то, что мало кто из английских писателей, за исключением Сэмюэля Беккета, подхватил эстафету „Улисса". Джек Тревел Стори отверг то, что считается современной „экспериментальной литературой". Ее создатели, по признанию Стори, фактически обнажают себя перед публикой. Подобная литература писателю-реалисту „до смерти надоела".

Спор о путях, характере и назначении искусства, об его идеологических и художественных аспектах, об „ангажированности" или об абсолютной свободе художника со всей остротой продолжается в наши дни. Весьма знаменательны попытки буржуазных идеологов и эстетиков (ныне покойного Теодора Адорно, Герберта Маркузе) не только активно поддерживать литературу мрачной безысходности, отчаяния и абсурда, но и представить ее как образец реалистического отражения современной действительности. Произведения в стиле Сэмюэля Беккета, по мнению Маркузе, показывают „истинное лицо нашего времени"[1].

Нет нужды отрицать литературную изощренность Сэмюэля Беккета — новелиста, романиста и драматурга, пищущего на французском и английском языках. Все дело в направленности его творчества, представляющего собой апологию абсурдности мира и бессилия человека. Герой Беккета — жалок, убог; это — человек, нищий духом, отторгнутый от живой действительности, обезличенный человек темного подполья, крайне пассивный, неспособный противостоять давящим силам зла. Художественный мир Беккета, отраженный в его пьесе „В ожидании Годо", в романах „Моллой", „Мелон умирает", „Безымянный", составляющих трилогию, в романе „Мир без людей" — бессмысленный, обезличенный, абсурдный мир, застывший в своей неподвижности, мир без движения и проблесков надежды.

Ученик, секретарь и друг Джеймса Джойса, по признанию критики Сэмюэль Беккет превзошел своего учителя. Сопоставляя Джойса и Беккета в „Путеводителе по современному английскому роману" (1963), Фредерик Карл

---

[1] У. Аллен. Традиция и мечта. М., 1970. с. 42.
H. Marcuse. One Dimensional Man. London, 1964. p. 247.

писал, что Беккет — это Джойс, насквозь изъеденный отчаянием, Джойс, ушедший в подполье после „Улисса".

Крайний субъективизм в изображении мира и человека у модернистов также очевиден, как и идеалистический характер их философских воззрений. Усиление влияния буржуазной идеологии, реакционных идей на писателя не проходит для него бесследно и оказывает воздействие на его видение мира, на его художественный метод, ведет к мистическому иррационализму, к предвзятости и грубо произвольному изображению действительности и перспектив общественного развития.

Теоретические уроки одной полемики очень поучительны и поныне, поскольку они помогают уяснить несостоятельность идеалистических основ поэтики модернизма, изолирующей человека от его многосторонних общественных связей и представляющей мир лишь как форму субъективных ощущений. Выступая против махистов, превращавших ощущения в единственную реальность и выдвигавших „принцип экономики мышления", В. И. Ленин вскрыл всю несостоятельность субъективистского подхода махистов к исследованию действительности, всю нелепость идеалистического понимания метода. „Мышление человека тогда „экономично", — писал В. И. Ленин, — когда оно *правильно* отражает объективную истину, и критерием этой правильности служит практика, эксперимент, индустрия"[1]. Познать действительность и значит открыть существующие объективно закономерности, и принципы научного познания — не свод правил, „не пособие человека, а выражение закономерности и природы, и человека. . ."[2].

Одна из наиболее заметных и важных демократических тенденций, проявляющейся в английской литературе 60—70-х годов, состоит в стремлении вернуть ей прежнюю самобытность и престиж, сильно потесненный во всех областях прежде всего „американизмом". Существенная сторона этого процесса — пересмотр воззрений на „модернизм" как на наиболее современный естественный путь развития литературы. Подобные воззрения, подвергавшиеся критической оценке на протяжении 20—30 годов, в послевоенное время встречают все более определенное сопротивление с самых разных сторон и позиций. Целый ряд писателей, критиков, которые смотрят на все прочие вопросы по-разному, в этой сфере оказываются солидарными: Джон Бойтон Пристли, Чарльз Перси Сноу, Уильям Купер, Энгус Уилсон и многие другие писатели сходятся во взгляде на „модернизм", „эксперимент", „авангард" как на нечто такое, что привносится на английскую почву вместе с американо-европейскими веяниями. Считая воздействие этих влияний изжитым, — хотя оно в действительности не изжито и в той или иной форме оказывается в английской литературе, — английские писатели вместе с тем ищут национальных традиционных истоков в своей литературе для движения дальше. Джон Бойтон Пристли, например, отвергает предположение, что Джойс проложил новый путь для современного романа: „По-своему последовательный и причудливый Джойс не двинул вперед развитие романа, но лишь внушительным толчком нарушил его, оставив за собой живописные развалины в итоге этого cul-de-sac. Сомневаюсь, что он хотя бы на секунду задумался о том, что происходит с романом. Джойс был одарен гениально, однако он вовсе не романист".[3]

---

[1] В. И. Ленин. Собрание сочинений, изд. 4-е. Т. 14. с. 157.

[2] В. И. Ленин. Философские тетради. с. 65.

[3] Дж. Б. Пристли. Техника романа. Пер. Д. Урнова. — Вопросы литературы, 1963, № 12, с. 138—139.

Энгус Уилсон, романист и критик, автор иронически-сатирических романов („Англосаксонские позы“ (1956), „Старики в зоопарке“ (1961), „Не до смеха“ (1967), приходит к мысли, что „лингвистические эксперименты Вирджинии Вульф и Джойса. . . уже себя исчерпали“[1].

Полемики писателей разной ориентации с „лингвистическими экспериментами 20—30-х годов, разумеется, не означает, что некоторые оппоненты Джойса и Вирджинии Вульф не испытывают других влияний, иногда откровенно охранительного и реакционного характера. Показателен в этом смысле идейный облик Эвлина Во, художника мрачного, „свирепого юмора“. Взгляд писателя-католика обращен в прошлое, и он не приемлет новых исторических перемен, совершающихся в мире. „Исторический астигматизм“ этого писателя, в частности, сказывается в субъективном и предвзятом восприятии хода второй мировой войны. В трилогии Эвлина Во „Меч почета“ (1965), где фашистский агрессор как носитель зла, в сущности, уравнивается вместе с теми, кто его сокрушил: „Есть где-либо место, которое было бы свободным от зла? — такой вопрос ставится в трилогии „Меч почета“. — Слишком просто сказать, что нацисты хотели войны. Коммунисты тоже ее хотели. Только таким путем они могут прийти к власти“[2].

Так превратно и грубо искажено представляет Во противоположные социальные силы исторического процесса.

Традиционный в творчестве Во образ джентльмена (в данном случае Гая Кроучбека — вариация нового рыцаря) очень далек от народа, от простых солдат, которых он, в сущности, страшится. Гай Кроучбек вечно блуждает в темноте, не находя просвета. При всей мизантропии художника он, однако, не мог не упомянуть в трилогии о том вкладе, который внес Советский Союз в дело разгрома фашизма.

Спектр современной английской литературы очень разнообразен. У нас, разумеется, нет возможности охватить все стороны сложного процесса, идейно-художественных исканий, подметить все его переходные ступени, намечающиеся „сдвиги“, различные оттенки. Мы лишь касаемся наиболее типичных моментов, помогающих уловить основные тенденции в развитии современной английской литературы.

Показательны в этом плане искания писателя-католика Грэхема Грина — он прошел сложный путь идейных блужданий. В то же время талантливый писатель с остро парадоксальной манерой письма под влиянием исторических событий прорывался к большой жизненной правде, как прорывался к художественной правде, например, автор „Гроздьев гнева“.

Преимущественно этическую сторону конфликта освещает послевоенный роман Грэхема Грина „Суть дела“ (1948), описывающий историю крушения самых лучших надежд героя на возможность человеческого счастья. Занимая скромный пост помощника полицейского комиссара в Западной Африке во время второй мировой войны, главный герой романа Скоби испытывал на себе гнетущую власть обстоятельств, которые всегда оказывались сильнее него. Скоби мечтал о повышении, но оно не приближалось, а все отдалялось. Он надеялся устроить судьбу своих близких, судьбу людей, с которыми он соприкасался, но он строил свои расчеты на песке, все больше запутывался в тенетах лжи. Война, как гроза, хотя и проходила где-то стороной, вносила

[1] A. Wilson. The Future of Enqlish novel. The Lostener, april 29. p. 746.
[2] E. Wangh. Sward of Honour Chapman and Hall. London, 1965. p. 788.

еще большие осложнения в жизнь этого субъективно честного человека, одержимого благими намерениями.

Роман передает настроения одиночества и мрачного отчаяния героя, приходящего к субъективистским обобщениям. Жизненный опыт научил Скоби лишь тому, что „не одно человеческое существо не может доподлинно понять другого, и не одно — не может устроить его счастья“[1]. С глубоким смятением и отчаянием смотрит опустошенный герой романа на действительность, считая полной бессмыслицей „ожидать счастья в мире, так полном злосчастия“[2]. Не удивительно, что единственной возможностью преодолеть силу обстоятельств герой видит в добровольном уходе из жизни.

Затронув реальную жизненную драму, автор романа „Суть дела“ был склонен абсолютизировать силу человеческой разобщенности.

Возмущение плодами „глобальной“ стратегии империализма, чреватой неисчислимыми бедствиями, прямо или косвенно, отражают романы Грэхема Грина „Тихий американец“ (1955), и „Наш человек в Гаване“ (1958). Плюсом, а не минусом является стремление Грина поставить своих героев перед лицом реальности и затронуть острые политические проблемы современности. Надо думать, что образы „тихих американцев“, выступающих в роли спасителей „цивилизации“ и „демократических свобод“, можно встретить не только там, где ведется „колониальная“ война, но и в других уголках мира, в том числе и в самой Англии, где они возводят базы и совершают полеты с атомным грузом над мирными и цветущими равнинами и городами. Реальная связь романа „Тихий американец“ с действительностью весьма ощутима. Неосновательны и беспочвенны поэтому упреки тех критиков, которые ставят Грину в вину „политическую“ направленность романа „Тихий американец“. К ним принадлежит, в частности, ирландский романист и критик О'Фаолей, известный у нас по роману „Гнездо простых людей“. В книге „Исчезающий герой“ (1956) рисующей серию портретов писателей, — книге, не лишенной интересных наблюдений, но крайне спорной, субъективистской, а порой — злопыхательной, О'Фаолейн, подобно многим другим, не находит жизненным образ американца Пайла. По его мысли, это — лишь иллюстрация идей. Обвинение, как видим, не новое и довольно стереотипное. Как только тот или иной автор пытается развенчать общепринятое и по-новому взглянуть на старое, особенно в свете острой идейно-политической борьбы — его нередко упрекают в том, что он изображает не характеры, а лишь бледные тени идей. Но Грин пошел именно тем путем, по которому и следует идти художнику — отсюда свежесть и новизна мотивов в его романе „Тихий американец“, вызвавшем повсюду, в том числе и у нас[3], большой общественный резонанс. Но можно было заранее предвидеть, что роман не вызовет энтузиазма у определенной части американской буржуазной критики. Слишком много в нем убийственной правды о сущности буржуазного „американизма“, чтобы ее можно было встретить с приятной улыбкой.

Грэхем Грин — увлекательный рассказчик, владеющий мастерством логически развивающегося сюжета. Создавая свои „занимательные истории“, писатель охотно прибегает к приемам авантюрно-детективного жанра. Присущая детективному жанру условность здесь в значительной мере ослаблена.

[1] G. Green. The heart of matter William Henemann. London, 1948. p. 83.

[2] Ibidem.

[3] Роман „Тихий американец“ широко и подробно освещался в нашей печати. См., например, интересные материалы обсуждения романа в ж. „Иностранная литература“, 1956. № 7, с. 198—206.

Подлинный драматизм содержания повлек за собой и трансформацию формы. „Тихий американец“ — своеобразная драматическая композиция: роман увлекает не занимательностью запутанной интриги, а остро, хотя и парадоксально, развертывающимся конфликтом, в процессе которого происходят „превращения“ героев и распознаются и характеры двух главных персонажей романа.

Английский журналист Фаулер, подчеркнуто демонстрирующий свою непричастность к „грязной войне“ и ко всему на свете, оказывается причастным к убийству американца Пайла, к которому он испытывал все возрастающее презрение. Как мог Фаулер отважиться на этот шаг. Романист тонко обрисовывает все побудительные мотивы, все импульсы, приведшие героя к этому решительному шагу.

Фаулер, пожалуй, так же сиротлив и одинок и глубоко несчастен, как и Скоби. Он по-своему любит и ценит изящную Фуонг, как ценит Скоби своего преданного слугу Али, как ценят красивую, изящную вещицу. Но душа Фуонг, как и душа народа, для него за семью печатями, хотя герой романа и способен видеть тонкую и самобытную культуру, которую создал народ Вьетнама. Но в отличие от Скоби, для которого колониальные интриги и будни — лишь фон его унылого существования, Фаулер сталкивается лицом к лицу с грозной действительностью „грязной войны“ в Южном Вьетнаме. И хотя он хочет быть только наблюдателем, только репортером событий войны, но все связанное с ней властно врывается в его мир, требует ответа, побуждает к действию.

Герой романа ненавидит войну, об этом он прямо и не раз говорить,встречаясь лицом к лицу с ее ужасами. И здесь его циническая бравада, циническое безразличие к людям, которую он так афиширует (критика верно здесь отмечала, что в этом герой не оригинален, и обнаруживает „родство“ с героями Хемингуэя, от которого Грин кое в чем зависел), подвергаются серьезному испытанию. Цинический скептик оказывается способным к состраданию.

„Образ рассказчика“ (повествование ведется от лица Фаулера) в сущности очень драматичен: герой не щадит самого себя, тем более он не щадит Пайла, отлично видя контраст между его заученными словами и его равнодушием к человеческой судьбе, и его преступно безответственными делами. По следам Пайла, как он увидел, тянется кровавый след. Так возникает проблема действия, осложняющаяся такими привходящими обстоятельствами, как то, что Пайл случайно спас ему жизнь, а также отнял Фуонг. Но вопрос о личной мести, естественно, исключался, когда заходила речь о бессмысленной гибели людей, в результате безответственной игры „спасителя“ демократии.

Крайне интересно, важно и ново, что Грэхем Грин ставит в своем романе проблему выбора жизненного пути героя. Он ясно дает понять, что человек, если он хочет быть человеком, не может равнодушно взирать на то, что творится вокруг. Он должен встать на ту или иную сторону. Уже сама по себе постановка этой проблемы молчаливо предполагает осуждение той позиции пассивности и нейтральности, на какой хочет удержаться герой его романа. Вмешиваясь в жизнь, Фаулер по существу отвергает путь того Фаулера, который хочет думать лишь о самом себе. Каковы бы ни были предубеждения Фаулера против сил, борющихся за новый Вьетнам, он не может не видеть, что взрывы, влекущие за собой гибель невинных людей, организуются не коммунистами, которых хотят в этом обвинить, а реакционными бандами, сбродом предателей, поддерживаемых щедрой рукой американцев. Очень тихий и очень серьезный Пайл, досадующий на то, что его ботинки оказа-

СОФИЯ

лись в крови, вызывает у него уже не только раздражение, но и отвращение, презрительное негодование. И эти чувства возвышают обычно циинического Фаулера над самим собой. Как бы не воспринимал Фаулер войну как страшное месиво, он не мог не видеть, что партизаны сражаются в этой „грязной войне" с наемниками, и что сражаются они за свою страну — страну высокой древней культуры. Фаулер видит, что партизаны не менее, чем он сам возмущены провокационными инспирациями Пайла, унесшими в могилу не менее пятидесяти человеческих жизней. И как не колебался Фаулер, как не пытался в самую последнюю минуту отговорить Пайла от назначенной роковой встречи и предотвратить его смерть — он все же в конце концов решил быть причастным к борьбе с „обстоятельствами". Как ни как — это выход героя в жизнь.

Грэхем Грин отвергает старый колониализм, бремя белого плантатора, придавившее народ, ужасы и кошмары „грязной войны", — войны напалмовых бомб, сжигающих все живое. С тем большей страстностью он отвергает претензии властвовать над миром страны „чистых рук", творящей грязное дело. Критика старого колониализма в романе, как и его новой американизированной разновидности, остра и остроумна. Писатель развенчивает фарисейство, лицемерие, словоблудие, прикрывающее свои корыстные побуждения. За словами о создании „национальной демократии" он видит безнадежные и каверзные происки — попытки укрепить свое влияние в стране за счет „пятой колонны", вербуемой из всяческого охвостья, из числа предателей, убийц, бандитов и хулиганов. Но в предательстве или в двуличии он не находит ничего „живописного" в зрелище людей, торгующих родиной.

Критика „американизма", уродливых черт американской буржуазной культуры тем более убедительна, что исходит из уст героя, который находит возможным и себя упрекнуть в равнодушии к человеческим судьбам. Фаулер прямо-таки приходит в неистовство от бесцеремонных повадок посланцев из-за океана, покровительственного тона этих „чертовых янки", их самоуверенности и бесцеремонности. Его тошнит от их высокопарных слов, святошества и внешней благопристойности, ибо он отчетливо видит, что за этим кроется. С болезненной обостренностью он подмечает черты безучастности к человеку и человеческим судьбам — в Пайле, стандартизированном Джо, в самодовольных американских девушках, несущих на себе печать „стерильного", „долларового" мира, столь ему ненавистного.

Еще в „занимательной истории", „Оружии для продажи" (1936) Грэхем Грин создал отталкивающие, гротескно-кошмарные образы торговцев оружием (чего стоил образ дряхлого сэра Маркуса, снедаемого жаждой денег и наслаждении), заинтересованных в разжигании войны и сказочном росте прибылей.

Нетрудно видеть, что особенно тревожит Грэхема Грина теперь, когда вдохновители „глобальной стратегии" продолжают плести свои зловещие козни. Смешная и забавная „сказочка" „Наш человек в Гаване", полная веселого юмора, не так уж беззлобна и наивна — она оборачивается злой и ядовитой сатирой. Сохраняя по-прежнему позу скептика и нигилиста, не приемлющего целей и методов социальной борьбы, Грэхем Грин все же не может пройти мимо опасной игры с огнем безответственных людей, бездумно распоряжающихся человеческими жизнями; точно пауки, они плетут свою зловещую паутину в тиши подвалов, вдали от людских глаз.

Сатирическое „начало" заметно играет все большую роль в таких романах Грина, как „Наш человек в Гаване". Поразителен по силе сатирического

обличения созданный писателем гротескный образ начальника британской секретной службы, мечтающего о „героях“ разведки в духе „киплинговских времен“. Фантазия и решения этого человека с невидящим голубеньким стеклянным глазком, прикрытым черным моноклем, могут стоить жизни многих людей. Маленький человек с его жаждой жизни и счастья стоит как бы беззащитным перед коварным действием этих тайных и разрушительных сил. Но ясно, что писатель серьезно озабочен судьбами мира.

Сложны и противоречивы пути идейно-художественных исканий таких видных английских писателей, как Уильям Голдинг, Джон Б. Пристли, Айрис Мердок.

Разочарование в человеке и подчеркивание в нем агрессивных начал у автора аллегорических романов притч Уильяма Голинга („Повелитель мух“, „Воришка Мартин“ и др.) сочетается с надеждой на то, что гуманные начала в человеке все же могут восторжествовать. Неровный путь старейшего писателя-реалиста Джона Бойтона Пристли усложнен идейными заблуждениями и приятием фрейдистских и юнгианских концепций. Сложен облик талантливой романистки Айрис Мердок, автора „Дикой розы“ (1962), испытавшей влияние французского экзистенциализма и нашедшей путь к освещению острой социальной проблематики в романе „Алое и зеленое“ (1963) о пасхальном восстании в Ирландии.

Видное место среди писателей-реалистов принадлежит Чарльзу Перси Сноу, создателю цикла романов „Чужие и братья“, изображающем искания и судьбы английской интеллигенции на протяжении целого ряда десятилетий. Сноу озабочен драматическим разрывом „двух культур“ в буржуазном обществе (научно-технической и художественной). Широко известна его полемика с Ливисом. Сноу объективно и высоко оценивает достижения советской науки и литературы, в частности, творчества Шолохова и Твардовского. Примечательно выступление Сноу в самый разгар антисоветской компании в Англии со статьей на страницах газеты „Таймс“ (в номере от 22 сентября 1971 г.), в которой видный писатель с большой горечью и „с чувством вины и стыда“ заявил о пристрастном подборе в Англии произведений о Советском Союзе, в частности, о вполне тенденциозном использовании сочинений Солженицына в антисоветских целях.

Вокруг Чарльза Сноу группируется целая группа писателей, в той или иной степени разделяющих его идейно-эстетические взгляды (Памела Хенсворд Джонсон, Уильям Купер, Оливия Манинг и др.).

Эпическая широта замысла цикла романов Чарльза Сноу „Чужие и братья“ заставляет нас вспомнить „Барсетширские хроники“ Антони Троллопа или монументальную „Сагу о Форсайтах“, хотя тут же приходит мысль, что горизонт автора „Барсетширских хроник“ сравнительно узок, и что эпопея Чарльза Сноу как художественное явление другой исторической эпохи несет в себе иное содержание, другую систему образов и имеет другую художественную структуру.

Художественная структура эпопеи и отдельных ее частей весьма оригинальна. Каждый из романов цикла сюжетно вполне завершен и относительно самостоятелен и вместе с тем каждый из них — воплощение общего целостного замысла художника, одна из граней в его раскрытии, в стремлении дать широкую картину жизни английского общества, особенно интеллигенции и „верхних“ слоев, начиная с 1914 года и вплоть до наших дней.

Сквозь весь цикл проходит фигура главного героя Льюиса Элиота, ученого и крупного администратора, от лица которого и ведется повествование. В какой-то мере образ рассказчика alter ego самого автора, хотя Чарльз Сноу резонно предупреждал: нельзя всецело отождествлять образ героя с ним самим.

Лирической сердцевиной цикла является та группа романов большого психологического наполнения, в которых наиболее полно раскрыт мир внутренних переживаний главного героя. К числу романов „непосредственного опыта" относятся романы „Пора надежд" и „Возвращение домой".

Сколь скоро главный герой романа так или иначе соприкасается с другими персонажами эпопеи, мы непременно сталкиваемся и с его личными, внутренними переживаниями, но здесь, в группе романов „опыта наблюдения" его внутренние переживания освещены лишь частично и на первый план выступают драматические судьбы других героев. (Вторая группа романов, непосредственно связанная с первой, включает такие книги, как „Чужие и братья", „Совесть богачей", „Свет и тьма", „Наставники", „Новые люди", „Дело", „Коридоры власти", „Разум спит".)

За внешним спокойствием неторопливого рассказчика с такой обстоятельностью и исчерпывающим знанием повествующего о психологических переживаниях, о жизни и быте героев, об изменениях общественной атмосферы эпохи, об изобретении атомной бомбы и ответственности ученых за мир,—за этим внешним спокойствием всегда ощущается нарастание напряженных конфликтов, иногда неотвратимых бед и трагических потрясений. Чарльз Сноу глубоко освещает то, что происходит в английских „коридорах власти"; столкновение различных социальных сил, борьбу здравомыслящих английских ученых против гонки вооружений.

Все эти реалистические черты составляют примечательную особенность цикла „Чужие и братья".

Обращаясь к участникам дискуссии о гуманизме, проводившейся Союзом писателей СССР и Институтом мировой литературы А. М. Горького, Чарльз Сноу подробно изложил свою позицию сторонника активного, действенного гуманизма. Во многих интервью и беседах Сноу дал недвусмысленно понять, что ему близки и дороги реалистические традиции и совершенно ясна бесперспективность и бесплодие формалистического фокусничества. Непреходящую ценность для него имеет наследие таких великанов, как Чарльз Диккенс или Лев Толстой, которого он считает „величайшим из романистов", а „Войну и мир" — „лучшим из написанных по сей день романов".

Чарльз Сноу не раз затрагивал в статьях, в лекциях, в речах, вопросы моральной ответственности ученых и писателей за судьбы мира и человечества. В романе „Новые люди", как и в публицистике, со всей определенностью он писал о том, какими губительными могут быть последствия термоядерной войны. Сноу принадлежит к тем представителям английской интеллигенции, кто активно поддерживает идеи мирного сосуществования, всемирно содействуя установлению дружеских контактов с представителями советской страны.

Энергичная борьба за идеи мирного сосуществования не должна питать иллюзий об ослаблении острой идеологической борьбы двух систем. Нетрудно видеть, какие веяния характерны для духовного климата Англии, где усердно поощряется антисоветизм и антикоммунизм: широко распространяются детективы Флеминга; по телевидению передается серия „Опасный человек",

направленная против социалистических стран, и экранизация злопыхательских антикоммунистических пасквилей Джорджа Оруэлла. Большую поддержку находят выступления буржуазных „советологов“ против концепций социалистического реализма, в частности, против ленинской теории отражения (например, выступления в прошлом году Питера Дельетца в журнале „Сервей“ с клеветнической статей „Марксистская литературная критика“ и т. д.).

Типологической общностью отличается эволюция „левых“ бунтарей, в творчестве которых прорывались критические ноты против буржуазного уклада. Представители „рассерженной молодежи“ анархистско-бунтарского толка, и прежде всего Джон Брейн и Кингсли Эмис резко повернули вправо, заняв место в лоне конформизма и консерватизма. Идейными метаниями отмечен и путь Джона Осборна и Джона Вейна.

Изучая художественные течения в современной английской литературе, советский исследователь не может игнорировать диалектику сложного процесса становления на английской почве передовой реалистической литературы, вдохновляющейся идеями социализма. (Образ революционера Георгия Димитрова в книге Ральфа Фокса „Роман и народ“; образ „страны надежды“ и „стран отчаяния“ в послеоктябрьском творчестве Шоу; национальное и интернациональное в автобиографической эпопее и пьесах Шона О'Кейси; формирование революционного сознания и проблема „поворотного пункта“ в эпопеях Джеймса Олдриджа — романах „Дипломат“ и „Пленник чужой страны“ и др.)

Английская литература критического реализма XX века в своих лучших образцах поставила под сомнение „священные“ права империи — властвовать и управлять судьбами униженных и обездоленных народов колониальных и зависимых стран. Парадоксы Шоу вскрывали весь алогизм, всю несостоятельность возвышения одних за счет бедствий и страданий других, все бесчестье пиратства и разбоя, лицемерно прикрываемого словами о чести и долге. Драматургия Шоу послеоктябрьского периода проникается пророческим пафосом, предвещая, хотя и в утопической форме, неизбежный крах системы паразитизма. Обращаясь к историческому прошлому („Святая Иоанна“), Шоу ищет в народе героическое начало, показывая всю справедливость борьбы против колониального порабощения. Драматургия Шоу, проникнутая сочувствием идеям социализма, идеям Октября, в период всеобщего кризиса расчищала путь для появления произведений социалистического реализма.

Живыми и колоритными, с яркими чертами национального характера, проходят перед читателем образы мятежных ирландцев в комедиях и трагедиях и в прозаических шедеврах ирландского писателя Шона О'Кейси, занявшего одно из видных мест в современной литературе. Это не условные ирландцы, с условным говором, ужимками, мимикой, а полнокровные люди со всеми земными страстями, переживаниями, радостями и печалями. Героям националистических фраз противостоят подлинно народные герои, которые идут на смерть ради будущего своей страны. Поднимая глубоко трагедийные темы народных восстаний, потопленных английскими колонизаторами в крови, Шон О'Кейси на протяжении своего творческого пути все больше и больше проникается сознанием неодолимости народа. Исторический оптимизм художника уходит своими корнями в народную почву, подкрепляется победой Октябрьской революции, ростом лагеря социализма и мира.

Революционные устремления героев ирландского народа рисуются художником на широком общественно-историческом фоне. Так создается монументальная шеститомная эпопея Шона О'Кейси, охватывающая картины народных страданий и борьбы на протяжении многих десятилетий, начиная с восьмидесятых годов прошлого и кончая серединой двадцатого века.

Тема Октябрьской социалистической революции как всемирно исторического поворотного пункта в истории человечества органически вплетается в художественную ткань эпопеи. Способность глубокого постижения национального характера, олицетворение в образе простых людей труда „души социализма", многоголосая, сверкающая всеми красками полифоническая проза — все это заслуженно упрочило за ним славу крупнейшего самобытного художника нашего времени, создавшего свою ярко выраженную манеру письма.

В эстетических суждениях и в творческой практике Шон О'Кейси выступает противником ползучего эмпиризма, натуралистического мелкотравчатого бытописательства. Он стремится к художественным обобщениям большой емкости, содержательности, пластичности. Мрачному, грязному, темному настоящему Шон О'Кейси противопоставляет романтические образы светлого, радостного будущего. О'Кейси искусно использует приемы метафорической символики, которая наполняется у него реальным содержанием. Даже заглавия его пьес „Звезда становится красной", „Красные розы для меня", или романов „Я стучусь в дверь" и „Барабаны под окном" подчеркнуто оттеняют тревожной или многозначительной иносказательной символикой заложенную в них глубокую мысль, большое общественное содержание. Сильная лирическая струя проникает в его комедии и трагедийные драмы, как и в богатую ассоциативными образами „полифоническую прозу", окрашивая их в теплые человеческие тона. И вместе с лирикой и мягким юмором, которыми овеяны народные герои Шона О'Кейси,неизбежно возникает „гневное начало" — страстный протест против угнетения человека человеком, иронические, сатирическое развенчание виновников больших человеческих трагедий.

Героическая эпопея Шона О'Кейси — эпопея народного возмущения, озаренная светом социалистических идей, восходит к ирландскому эпосу. Но это не уход в прошлое, не любование преданиями старины, а действенное воссоздание всего того, что связано с вековой борьбой народа за свободу, с его лучшими чаяниями. Не скупость, а щедрость колорита в описании жизни и быта, исторических реминисценций отличает Шона О'Кейси как вдохновенного поэта народного возмущения, и это неизбежно сказывается на всем строе его авторской речи — поэтическо-романтическом, пронизанном страстной революционной патетикой и вместе с тем чуждом риторике.

Произросшие на народной почве, художественные создания Шона О'Кейси самобытны, ярко национальны и проникнуты духом интернационализма. Борясь против империалистического гнета, писатель в то же время отлично знает и глубоко ценит английскую демократическую культуру. Шон О'Кейси виртуозно использует все возможности, все богатство и экспрессивную силу английского языка, на котором он создал свои произведения.

Стиль Шона О'Кейси поистине ярко индивидуален. Выразитель народных чаяний, Шон О'Кейси с огромной силой таланта говорит от лица народа, идущего к своему светлому будущему путем борьбы и страданий. Крупные художественные победы Шона О'Кейси до основания разрушают создаваемые врагами социализма мифы, согласно которым горячая приверженность художника идеалам коммунизма якобы оказывает губительное воз-

действие на его талант, на его личность. Художественное новаторство Шона О'Кейси — убедительный пример того, какой неограниченный простор для расцвета индивидуальности писателя открывает метод социалистического реализма в искусстве.

Трагикомедии и комедии О'Кейси все больше завоевывают подмостки во многих странах мира. О'Кейси в частности привлек внимание французских театров, и это всерьез встревожило члена французской академии Тьера Мольнье, выступившего против „политизации" современного театра, против засилья изобличений", против Брехта, О'Кейси и их последователей. Член французской академии не может возразить что-либо против значительности художественных свершений этих драматургов, но успех пьес с революционной тенденцией его явно обескураживает, и он хотел бы, чтобы этому потоку противостояло нечто противоположное.

По-иному воспринимал появление пьес О'Кейси Артюр Адамов, порвавший с театром абсурда. Он в частности горячо приветствовал трагедийную пьесу „Красные розы для меня" как одну из современных пьес, которая потрясла его сильнее всего. Артюр Адамов восхищался перекличкой Шона О'Кейси с классикой, в частности с Шекспиром, живостью характеров пьесы, слиянием мира индивидуума и мира политики, проявлением эмоциональной и поэтической стихии.

Передовая английская художественная мысль не страшится постановки серьезных философских проблем и изображения трагического исхода исканий блуждающего английского героя („Герой пустынных горизонтов" Олдриджа). При всем этом произведения подобного рода, описывающие всю страстность и напряженность национально-освободительной борьбы ранее угнетенных народов, проникнуты верой в грядущую победу, овеяны пафосом интернационализма, и они полнее всего воплощают все лучшее в национальной традиции.

Изучая столкновение художественных течений в современной английской литературе, советский исследователь, если он хочет быть объективным и строго научным в своих изысканиях и обобщениях, не может игнорировать диалектики сложного процесса становления на английской почве передовой реалистической литературы, вдохновляющейся идеями социализма. Своеобразие литературной ситуации предшествующих десятилетий, особенно предвоенных, как раз состояло в том, что передовая эстетическая мысль, учитывавшая практику развития не только английской, но и мировой литературы, в том числе и советской литературы, в особенности новаторское значение Горького, как бы опережала творческую практику и предвосхищала ее. Если в тридцатых годах на первое место в Англии выдвинулись такие интересные работы теоретического плана, как „Роман и народ" Ральфа Фокса, то в сороковых — шестидесятых годах одновременно с книгами теоретического характера (я имею в виду книгу Джека Линдсея „После тридцатых годов. Роман в Англии и его будущее") появляются именно те произведения реалистического характера, возникновение которых предугадывал Фокс: на новой основе идет процесс возрождения романа-эпопеи, где судьбы личности и формирование ее революционного сознания неотделимы от судьбы народной, от движения больших социальных пластов, от общественных перемен.

В атмосфере углубляющегося кризиса империи, когда совершается пересмотр традиционных понятий верности имперскому флагу, возрождается английский реалистический роман, в том числе и роман Олдриджа, роман со-

циально-психологического и философского характера, в котором развертывается поединок идей и определяется сложное движение личности дальним, но манящим горизонтам. Теоретические прогнозы Ральфа Фокса оправдываются не потому, что такие передовые английские писатели, как Джеймс Олдридж слепо следуют догме, а потому, что теоретические предвидения блестящего критика-марксиста основывались на тонком и верном понимании литературы и путей ее развития. Его суждения о реалистическом методе близки передовым писателям по своему существу, и они творчески воспринимают и развивают их, стремясь быть верными и близкими жизни.

Олдриджу присуще чувство и понимание истории, и в его творчестве, вероятно, полнее всего раскрываются в настоящее время потенциальные возможности, заложенные в английской литературе, озаренной идеями социализма. Нам интересно погрузиться в его художественный мир, — всегда разнообразный, кипучий и напряженный, — и наблюдать в нем острое столкновение антагонистических сил, медленное вызревание поворотных пунктов в сознании его героев, их страстные поиски больших и увлекательных целей, придающих новый смысл человеческому существованию. От микрокосмоса человеческой души Олдридж неизбежно переходит к художественному осмыслению тонких связей личности с обществом и с тем большим миром, в котором идет напряженная борьба идей.

В освещении исканий человеческой личности писатель уклоняется от стандартных решений и тем самым порой обескураживает своих критиков. Не отходит ли автор „Дипломата“ от избранного пути социально-политического романиста, не покидает ли он поле боя, обратившись к жанру философски-лирического романа, углубляясь в канадские дебри в романе „Охотник“? Движение Мак-Грегора, героя „Дипломата“, от нейтрализма и пассивности к политической злобе дня казалось ясным и вполне оправданным. Но вот неожиданно вырастает метущаяся фигура Гордона в романе „Герои пустынных горизонтов“: он как бы отрицает путь Мак-Грегора, он весь в тенетах своих предубеждений, он умен и честен, но он не может преодолеть яростного индивидуализма и трагически бессмысленно гибнет, будучи не в силах принять торжества новых идей.

Многообразие художественных коллизий в романе Олдриджа, показывающего сложный и трудный путь личности к новым горизонтам, и трагическое одиночество человека, зашедшего в тупик, — многообразие английской действительности, отражение сложности той духовной атмосферы, в которой формируется сознание Мак-Грегора, Гордона или Руперта Ройса. Олдридж не отвлекается от социальных обстоятельств, когда ставит проблемы философско-этического плана: углубляясь в исследование условий, приводящих личность на грань отчаяния или духовной деградации в романе „Охотник“; писатель не теряет ни общей перспективы, ни уважения к простым людям труда, находящим в себе нравственную силу побороть отчаяние.

Большая художественная панорама — диалоги „Пленник чужой страны“ и „Опасная игра“ — возникла из настоятельной потребности писателя рассказать английскому читателю о Советском Союзе, рассеять предубеждения, которые годами складывались под влиянием враждебных выступлений многочисленных „экспертов“ и „знатоков“ Советской России. Задумав создать большое полотно, Олдридж тщательно и долго готовился к воплощению значительной и ответственной темы, требовавшей от художника ясности мысли, разносторонних знаний и художественного такта. Поднимая вопрос о судьбах

мира и мирном сосуществовании двух систем, Олдридж вместе с тем ясно отдавал себе отчет в том, что мирное сосуществование двух различных и враждебных идеологий невозможно. Об этом он прямо писал автору этих строк и в ряде своих публицистических выступлений, подчеркивая тот факт, что идеологическая борьба принимает все более острые формы и что Советский Союз стал большой притягательной силой, системой координат, которая служит ориентиром для мыслящих людей нашего времени. Сторонники социализма, по мысли Олдриджа, видят источник вдохновения не только в том, что мировоззрение советских людей гуманистично и исполнено оптимизма, но и в том, что „социализм оказался жизнеспособен, социалистическое мировоззрение претворяется в дела, социалистическая мораль реально существует — вот, что самое главное. Ведь только коммунизм, его мораль, его идеалы способны вывести человечество из кризиса, только мораль нового мира дает ответ на насущные вопросы современности."[1]

Образы людей нового мира, новой морали давно привлекают Олдриджа, и мы встречаемся с ними во многих его вещах (в „Песне о Кавказе", в пьесе „Сорок девятый штат", в книге „О многих людях", в „Дипломате" и, наконец, в „Пленнике чужой страны"). У них свой духовный облик, свои твердые убеждения — именно в общении с советскими людьми английскому герою Руперту Ройсу удается обнаружить силу их убежденности в своей исторической правоте. Тесное общение с советскими людьми, со складом их мыслей побуждает Ройса, противника коммунизма, предаваться глубоким размышлениям о смысле человеческой жизни, о больших и захватывающих целях, сопоставлять уклад и мораль двух миров, отказываться от навязанной ему роли соглядатая, что ставило его в очень ложное положение: на радушие и гостеприимство советских людей он в силу обстоятельств вынуждался платить черной неблагодарностью. Путь к познанию истины для Руперта Ройса нелегок и драматичен.

„Пленник чужой страны" и „Опасная игра" — яркое свидетельство того, какую остроту приобретают в наши дни идеологические конфликты, и как глубоко они отзываются в сознании людей.

Джеймс Олдридж создал значительную панораму, и она написана зрелым мастером, человеком ясной и определенной политической мысли, глубоко заинтересованном в торжестве революционных идей освобождения человека, идей социалистического гуманизма.

Лауреат международной Ленинской премии „За укрепление мира между народами", Джеймс Олдридж, взыскательный художник, уже несколько лет напряженно работает над второй частью романа „Дипломат". Мне посчастливилось познакомиться с первой редакцией в рукописи. Это очень сильное, драматическое и впечатляющее произведение —об ответственности „людей Запада" перед освободительным движением народов Востока. В отличие от героя „Александрийского квартета" Лоуренса Даррела, погружающегося на Востоке в атмосферу геодонизма и любовных утех, „человек Запада" в изображении Олдриджа близко принимает к сердцу судьбы угнетенных народов.

Ясная идейная устремленность, острота коллизии находит в новом романе адекватное художественное воплощение.

---

[1] Красная звезда, 9 апреля 1967 г.

ВАНДА СМОХОВСКА-ПЕТРОВА

РАБОТНИЧЕСКА И СЕЛСКА ТЕМАТИКА В СЪВРЕМЕННИЯ РОМАН НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ СТРАНИ

Доколкото мога да говоря за съвременната литература в социалистическите страни, а в същност донякъде следя само славянските литератури, едно явление ми прави силно впечатление. През последните години се появиха редица забележителни произведения със селска тематика, докато работническата тематика сякаш изостава. Причините за това са много и разнообразни. Селската тематика до преди последната война притежава в нашите страни, предимно земеделски, стари и богати традиции. Селото има своята древна, пропита с поезията и красотата на селския пейзаж естетика, от която писателите винаги са черпели и напоследък започват да черпят все по-смело. Като казвам „естетика", подразбирам цял комплекс от емоции, впечатления и разсъждения, кристализирали в народното творчество и в светоусещането на селския труженик. Селският труд е протичал всред природата, която винаги е будела у човека възхищение — чувство, което благоприятствува за цялостното възприемане на света и за пълната изява на личността.

За разлика от природната среда фабричната обстановка дълго време е била за човека студена, враждебна и чужда. Романът „Майка" от Горки — образец за онези, които са изобразявали живота на работническата класа — съсредоточава вниманието и патоса си върху борбите на работниците срещу капиталистическата експлоатация. Фабричната действителност е представена в него като кошмарно и непоносимо за човека бреме.

След победата на революцията в нашите страни се появи нов роман-образец — „Цимент" от Гладков. В него, както и в редица родствени нему творби настъпи коренен преврат в изобразяването на работническото всекидневие, защото писателите започнаха да описват живота на работника, освободен от експлоатацията. Но през първите десетилетия след революцията в Съветския съюз и през първите следвоенни години в нашите страни производствено-възстановителната и политико-агитационната проблематика по необходимост взеха превес за сметка на по-цялостното и по-задълбочено изображение на човека-работник в естествената му среда — завода.

В това отношение и „Битка по пътя" от Галина Николаева е само частично постижение, защото главният герой на този роман не е работникът, а техническата интелигенция.

В същност все още не притежаваме голяма творба, която да ни разкрива душевността на работника в нашите страни, душевност, своеобразна със своята специфика, обусловена от новосъздадените условия на живота и труда.

А тъкмо това е най-интересното. За производствените процеси можем да научим и от техническата литература, а пък реакциите на интелигенцията не са чак толкова различни, в зависимост от това, дали тя е свързана с фабриката, бюрото или творческите съюзи, — та да могат в тази област да бъдат открити „нови земи".

Познавам само един творец, който има истински завоевания в областта на работническата тематика, схващана като трудово всекидневие на освободения от експлоатацията труд. Това е, колкото и парадоксално да ни се струва наглед, Никола Вапцаров, поетът, който не доживя победата на социалистическата революция, за която се бори и умря. Но Вапцаров умееше да мечтае — дарба, рядка днес между поетите, на мнозина от които се струва, че вече всичко е постигнато. Освен това той сам беше работник и обичаше работническия труд. Стиховете си нарече „Моторни песни". Обичаше машината, говора и напева ѝ. Възхищаваше се от нейната мъдра красота, от гладката ѝ метална повърхност, в която се оглежда слънцето. Вапцаров създаде елементи на нова „фабрична поетика". В неговите сънища и мечти за бъдещите заводи, просторни, светли, машините не бяха нито роби, нито господари, а приятели на човека.

Не е лесно, разбира се, да притежаваш любовта и оптимизма на Вапцаров. Съвременният човек не може да се освободи от страха и ужаса, който буди у него машината — оръжието с две остриета, което не само облекчава живота, но и отнема живота на стотици, милиони хора. Не може да се почувствува освободен от господството на машината и работникът, осъден да изработва с убийствена монотонност детайлни частици от цяло, което остава за него необхватно. Творческият му порив не намира удовлетворение и простор. Но Вапцаров, този голям новатор, и то не само в тази област, вече е сложил началото. Когато техниката престане да надраства и унищожава човека, когато той успее напълно да я подчини на етиката, ще дойдат творци-хора, за които работническият живот и фабричната обстановка е тяхната съдба и тяхната обич и грижа и ще създадат големи творби, равни по постижения на излезлите напоследък романи със селска тематика. От тях аз ще се спра накратко само на два: „Дяволи" и „А когато бъдеш цар, а когато бъдеш палач" от Новак. Последният от тях е станал вече в Полша задължително училищно четиво.

Големият полски съвременен поет и прозаик Тадеуш Новак е по произход селянин. Той носи у себе си красотата и поезията на полската земя, на селските предания и легенди, страданията на селянина, потискан до вчера от помещчика, надеждите, събудени от освободеното от експлоатация ново село, пред което се откриват непознати преди перспективи. Всичко това е пречупено в личното светоусещане и личния му интимен мир. Така писателят създава един своеобразен, дълбок и оригинален синтез. С творчеството си той утвърждава често срещаното напоследък явление — най-интересни романи пишат поетите. В неговите романи ярко се изразява поетичното светоусещане. Те по категоричен начин разкриват несъстоятелността на онези литературни критици и съвременни мислители от Запад, които обявиха поезията за фалш и в стремежа си да я изобличат смъкваха със все по-нарастваща настървеност истинските и мнимите маски на живота, докато разкриха „нищото" — оголен и чудовищен призрак на смъртта.

За Новак селянинът не е простак — интересен обект за скучаещите изтънчени интелектуалци, привличащ с жизнената си, биологична, първобитна

сила. Не е и унижен сиромах, беден в материално и душевно отношение и очакващ нашата милост. Той е пълнокръвен човек с богата и своеобразна душевност, от която можем да се поучим и да се възхитим. В „Дяволи“ Новак не се бои да въведе разказ в първо лице, който изисква най-голяма интимност с главния герой и най-дълбоко проникване в неговата душевност, и постига абсолютна естественост и достоверност на ефекта. Това е разказ-дневник, изповед на героинята — проста селянка. Определението „героиня“, което някои вече смятат за остаряло, тук подхожда особено много. Тя наистина е героиня, без да съзнава това и без да разкрасява героизма си с патетични жестове и думи. Нейната храброст, тиха и скромна, се стреми към една цел — да направи живота в селото по-радостен. Преобразованията, които носи социалистическият строй, подкрепят нейните усилия. Но не всичко ново се оказва отведнъж благоприятно за човека. Има трудни, заплетени въпроси и положения, наслоени предразсъдъци, закоравяла злоба, себелюбива инертност. Героинята преживява моменти на отчаяние. Но побеждава с постоянството, издръжливостта и оптимизма си. На тях тя се е научила от всекидневния, търпелив труд. Селянинът, и когато е бил отчаян, е трябвало да намира у себе си сили да нахрани добитъка, да изоре нивата, за да спаси себе си и другите от глад. А раззеленото напролет поле му е връщало сякаш от благодарност нови сили и нови надежди.

Дневникът на селската жена е книга на мъдростта, хуманността и усет към красотата у човека от селото. Селската жена, която се чувствува неделима част от колектива, не може да намери за себе си нито радост, нито спокойствие, докато целият колектив не е постигнал спокойствие и хармония. Бабувала на много селски жени, макар че самата тя е бездетна, всичките деца от селото смята за собствени рожби. И тя е преди всичко майка, както героинята на Горки. Но докато в романа на Горки майката в условията на революционния подем се учи от сина си как да стане революционерка, в мирновременната обстановка „майката“ на Новак учи децата си не как да умират, а как да живеят, което понякога се оказва по-трудно. Тя намира път дори към презряната от селото „вещица“, за да я спаси от гибел и да я приеме в собствения си дом. Не се бои от никакви „дяволи“ в новите им превъплъщения. Влиза в открита борба с тях и побеждава.

Малко са в световната литература творби, които да бъдат такъв остър протест на човека срещу войната и жестоката необходимост да убиваш хората, както е романът „А когато бъдеш цар, а когато бъдеш палач“. Смела селска девойка обещава на любимия си, че ще го обича при всички превратности на съдбата — и когато той бъде цар, и когато бъде палач. Но злочестата орис отрежда на момъка само ролята на палач. Идват войната и окупацията и героят трябва да убива. Наследник на много поколения, които са обработвали земята и са се отказвали от рицарските привилегии само за да не воюват, той е принуден да хване пушката и да стреля срещу врага. Фактът, че този, когото убива, е враг, не го успокоява. Героят страда почти до полудяване, защото е запазил у себе си непокътнато естественото за човека и особено за човека от селото отвращение към убийството, отвращение, напълно изчезнало у тези, които са превърнали войната в свой занаят. И едва когато му вдъхват вярата, че новороденият му син в един по-добър, по-справедлив свят не ще бъде превърнат в палач, той се решава да го вземе на ръце и да му се порадва.

В творбите си Новак е успял да предаде съкровеното, драматичното, великото у човека от село. Такива книги ще очакваме и в областта на работническата тематика.

Не сме ли много строги, като твърдим, че такава книга още не е излязла? В случая напълно съм съгласна с изтъкнатия полски литературен критик Анджей Кийовски, който казва, че най-голямото престъпление на критиката е да бъде снизходителна и да не изисква от писателите да създават шедьоври. Когато критиката си е на мястото, не излизат сиви книги.

НАТАЛИЯ ЯКОВЛЕВА

КОНЦЕПЦИЯ ЛИЧНОСТИ В РОМАНЕ СОЦИАЛИСТИЧЕСКИХ СТРАН

Человек сегодня: эти два слова заключают в себе те основные вопросы, к которым обращены наиболее значительные произведения литературы стран социализма последних лет. Что бы ни было предметом изображения — широкая панорама жизни общества или судьба отдельной личности, к какому бы времени ни обращались писатели — к далекому уже прошлому до 1941 года, к годам освободительной антифашистской борьбы или к сегодняшнему дню, — все они стремятся изобразить сегодняшнего человека, развитие его индивидуальности, особенности его мышления и мировосприятия. Каков он, человек эры атома и космических ракет, человек, переживший две мировые войны и социалистические революции на половине земного шара? Какой новый свет на природу его и моральные качества бросают события последних десятилетий? Ставя такие вопросы и отвечая на них — далеко не однозначно — литература социалистических стран создает свою концепцию человеческой личности (а, следовательно, и литературного героя). К этой концепции, как к фокусу, сходятся многие линии литературного процесса современности.

Развитие романа в литературах социалистических стран в очень большой степени связано со стремлением по-новому поставить и решить проблему человеческой личности, найти созвучные эпохе критерии ее оценки, способы ее раскрытия. Человек и общество — одна из самых традиционных проблем литературы. В то же время это одна из проблем, которые не утрачивают остроты, ибо каждой эпохе свойственна своя диалектика личного и общественного, свои конкретные формы проявления взаимоотношений между обществом и индивидом.

Проблемы гуманизма, отношения к человеку как к высшей ценности мира, вопреки утверждениям идейных противников социализма никогда не исчезали из поля зрения социалистического искусства и социалистической общественной мысли. Напротив, для проблематики социалистического гуманизма нашего времени наряду с вопросами, касающимися будущности широких масс, народов, классов, самого человеческого рода, характерен как раз рост внимания к вопросам о положении личности, о смысле ее активности, о ее сознании.

Для социализма главной ценностью общественного прогресса является личность. Социалистическое общество выдвигает в качестве основной задачи формирование нового человека, личности, всесторонне развитой в идейном, нравственном, культурном отношениях. Соответственно и герой

социалистического искусства — это прежде всего личность: индивидуальность, воплощающая в себе наиболее характерные черты общественного развития в наше время, на нынешнем этапе социального переустройства мира. По ней можно судить о лице социалистического общества, ибо целое, как говорил Маркс, находит свое отражение в сознании каждой отдельной личности.

Исследование проблемы личности в литературе дает возможность увидеть в новом свете диалектику взаимоотношений человека и общества на современном этапе развития социализма. Никто не строит себе иллюзий, что при социализме взаимоотношения личности и общества складываются сами собой, без противоречий и сложностей. Практика истории сложна. Проблема личность и общество существует и при социализме, хотя содержание ее принципиально иное, чем при капитализме. Несомненно, что в обществе, рожденном революцией, существуют наиболее благоприятные условия для развития личности и удовлетворения ее духовных и материальных запросов. Постоянное совершенствование реальных условий бытия человека и создание соответствующей психологической атмосферы в обществе ведет ко все большему сближению и совпадению интересов личности и интересов общественного развития. Советская литература, особенно в последние годы, очень активно исследует и изображает процесс обогащения гуманистической природы социализма и порождаемого им сознания. Этот процесс, естественно, в присущих ему специфических национальных формах, привлекает внимание литератур других социалистических стран.

Говоря об особенностях сегодняшнего решения проблемы личности в литературе, нельзя не заметить, что литература, во-первых, стала более дифференцированно и точно судить о мере ответственности каждого человека перед обществом, а, во-вторых, сильнее и убежденнее акцентировать другую сторону проблемы — ответственность общества за человека.

Суть отношений человека и общества при социализме в советской критике была метко определена как взаимоответственность. Такая связь отвергает как подавление человека обстоятельствами, так и другую крайность — вознесение человека над повседневностью. В этом отношении показательно внимание советской критики к таким произведениям, как роман Д. Гранина „Иду на грозу“, повесть Ч. Айтматова „Прощай, Гюльсары!“, роман С. Залыгина „Соленая Падь“. Айтматовский Танабай жил с мыслью, что жизнь не покатится сама собой, что ее вечно надо подталкивать плечом, и всегда первым подставлял свое плечо — но сразу ли были признаны его самоотверженные усилия? Гранинские Лобанов и Крылов вполне сознают свою ответственность перед обществом и работают с полной отдачей своих незаурядных способностей — но сколько преград приходится им преодолевать; все ли эти преграды неизбежны?

В этих и многих других произведениях отражен процесс движения жизни советского общества 50—60-х годов, распознается природа противоречий и конфликтов в их специфическом для тех лет преодолении. Эти произведения, как справедливо отмечают советские исследователи, выражают новый уровень развития наших общественных сил, новые формы связи между личностью и обществом. Они представляют иного, по сравнению со многими прежними литературными героями, человека. „Он сложен, этот человек, он широко смотрит на жизнь, близко принимает к сердцу все проблемы времени, он

сознательно несет груз ответственности за прошлое и будущее“[1] — писал Ч. Айтматов в связи со своей повестью „Прощай, Гюльсары!“, называя ее подступом к самой важной для себя теме, к созданию образа нашего современника.

Нельзя не заметить и того, что сегодняшняя литература полнее и всесторонне решает вопросы, относящиеся к самоопределению и становлению личности, — например, такой важный для литератур европейских социалистических стран, связанных с опытом антифашистского Сопротивления, вопрос, как выбор человеком своего жизненного пути. Если раньше акцент делался на объективных факторах, то теперь литература, не упуская из виду объективных условий, исследует субъективные факторы — побуждение, волю, причины действий отдельного человека. Романы Я. Ивашкевича, М. Лалича, В. Минача, показывающие героев в чрезвычайно острых ситуациях, предлагают широкое и диалектическое понимание вопросов об общественной и моральной ответственности, о внутренней свободе личности. Понимание свободы как осознанной и целенаправленной практической реализации необходимости в той ее форме, которая отвечает интересам и потребностям человека, соотнесение внешней необходимости с внутренними убеждениями человека-индивида и представителя общественного коллектива открывает перед социалистическими писателями большие возможности в исследовании многообразия человеческих характеров.

На протяжении многих лет тема второй мировой войны и антифашистского Сопротивления в литературах социалистических стран является неисчерпаемым источником драматических конфликтов, решающим поворотным пунктом в судьбах многих людей, исходной ситуацией, позволяющей показать человека во всей его сложности и неоднозначности. Какой открылась сущность человека на этом историческом переломе? Какие изменения вызвала борьба с фашизмом в сознании ее рядового участника? На эти вопросы, может быть, с наибольшей полнотой в литературах социалистических стран отвечает творчество югославского прозаика Михаила Лалича.

Все, написанное Лаличем после войны, — романы „Свадьба“, „Ненастная весна“, „Разлом“, „Лелейская гора“, „Облава“, „Клок тьмы“, новый незаконченный еще роман „Военное счастье“, несколько сборников рассказов — связано с темой народно-освободительной антифашистской борьбы в Черногории. На этом конкретном историческом материале писателем ставятся основные вопросы, связанные с концепцией личности — о сущности человеческой природы и общественной сущности человека, об исторической обусловленности и личной ответственности каждого человека за свои решения и поступки. И что особенно важно — ответы на эти вопросы, как и во многих других случаях обращены к теме борьбы с фашизмом, предназначены для современника, человека наших дней.

М. Лалича, посвятившего все свое творчество рассмотрению возможностей человека, его поведения в период важнейших общественных событий, ряд общих проблем связывает с экзистенциализмом. Проблем, но не решений. Решения же, которые он предлагает, по существу, являются художественной полемикой с экзистенциализмом.

---

[1] Ч. Айтматов. Ответственность перед будущим. — Вопросы литературы, 1967, № 9, с. 82.

То, что история входит в жизнь каждого человека, определяя, а порой ломая судьбы, сейчас не является предметом споров. И для Лалича это несомненно. Но так же несомненна для него и обратная зависимость: историю делает каждый; человек ответственен перед собой и перед историей за свои поступки — и за бездействие тоже. Признавая безусловный характер зависимости — человеческой личности от истории, ее законов, М. Лалич в то же время далек от ощущения фатальности, от утверждения, будто человек — всего лишь песчинка, что им безраздельно управляют обстоятельства. Он подчеркивает ответственность человека не только перед собой, но и перед всеми.

Этот момент очень важен в творчестве М. Лалича. Его произведения при всех сюжетных и тематических различиях объединяет идея коллективизма, товарищества, человеческой солидарности как условия победы в борьбе и одиночества как источника поражения и гибели. Особенность идеи коллективизма у Лалича в том, что корни ее выводятся им из норм народной черногорской морали и этики, из понятия патриархального, родового братства. „Не срами братство и свою Партию", — говорит ожидающий расстрела в четнической тюрьме старый крестьянин своему слабому духом племяннику („Свадьба"). Нравственный кодекс народа, сложившийся в вековой борьбе за независимость, его мера ценности человека, считает Лалич, находит продолжение в коллективистской морали революционной борьбы.

Здесь в особом, национальном преломлении проявилась у югославского писателя очень существенная общая особенность социалистической литературы, ее концепции человека. Выросшая из опыта второй мировой войны и Сопротивления буржуазная западная литература выдвинула как итог осмысления трагических событий истории идею личной ответственности человека. В этом ее главное достижение. В этом же проявилась ее ограниченность. Социалистическая литература сделала из того же опыта более широкий вывод. Концепция личности, выдвинутая этой литературой, не ограничивается только идеей личной ответственности. Она утверждает ответственность человека не только перед собой или перед неким абстрактным нравственным законом, но перед обществом, перед историей.

Герой М. Лалича — человек социальный, человек исторический, проявляющий себя в сознательном действии во имя исторического прогресса. Это важнейший итог творчества писателя. По существу же, его произведения, связанные с местом действия и некоторыми общими для всех книг героями, — это продолжающийся рассказ о сложном, долгом, часто непрямом пути человека к осознанному действию исторического значения.

Таковы романы, где главным героем является молодой коммунист, вчерашний студент Ладо Тайович („Ненастная весна", „Лелейская гора"). Даже в самом развернутом полотне об антифашистской борьбе, романе „Облава" (1960), рассказывающем о подвиге группы партизан, этот подвиг, этот взлет человеческого духа, предстает как результат того процесса становления и развития личности, который пройден каждым из членов партизанской группы.

В романе показан один, последний день маленького партизанского отряда, скрывавшегося в горах после отступления из Черногории Народно-освободительной армии. Как можно понять, партизаны незадолго до того совершили диверсию, тем самым обнаружив себя и вызвав облаву. В неравном бою, окруженный врагами, почти весь отряд погибает.

День, когда это произошло, точно назван — 16 февраля 1943 года. Сейчас, когда события той поры стали историей, известно, что менее чем через

два месяца после этого Пролетарские бригады Народно-освободительной армии, вступив в Черногорию, нанесли сокрушительные удары четникам и взяли под свой контроль значительную территорию. Но в феврале ситуация для партизан была крайне неблагоприятной. Надо ли было в таких условиях, когда все — и люди, и природа, даже снег, может быть, последний в ту зиму снег, предательски выдававший следы, — объединилось против партизан, предпринимать диверсию, которая обнаружила их присутствие? Не было ли это безрассудной выходкой молодых горячих голов (как думает один из членов группы)? Не разумнее ли было переждать тяжелое время, сохранить себя?

Да, показывает роман, эта акция не принесла и не могла в тех условиях принести победы, она стоила многих жизней. И все же она была оправдана. Маленький отряд Ивана Видрича, не желавший бездействовать в то время, когда „наши воюют под Сталинградом и Бихачем", своей диверсией сорвал планы четнического командования, задержал намечавшееся выступление четнических частей в Боснию для борьбы с Народной армией. Большего сделать в тех условиях было нельзя. За этот маленький успех, о котором их товарищи в Боснии, может быть, и не узнают, партизаны жертвуют жизнью. Таков ближайший, практический смысл их действия. Но оно имеет и другой более высокий, философский смысл. В борьбе против темных сил истории „человек должен сделать все, что может", говорится в „Облаве". Эта формула, утверждающая активность действия во имя достижения общей цели, во имя борьбы с фашизмом, которая шла и на берегах Волги, и в Югославии, и во всей порабощенной Европе, заключает в себе основной смысл романа.

Роман М. Лалича выдвигает еще один существенный аспект проблематики личности в социалистической литературе. В общих масштабах борьбы действия одного человека или группы людей, скорее всего, не имеют решающего значения. Вопрос, как соотносится моральная и общественная ценность поступка, решается не просто. Человек не всегда имеет возможность реально повлиять на ход событий. И все же, говорит литература социалистических стран, отказ от ответственности за происходящее, даже в том случае, когда человек не в состоянии его предотвратить, равносилен моральной капитуляции. И наоборот, человек, который „за все в ответе", не просто утверждает собственную личность, он создает иногда социальный образец, влияние которого распространяется очень широко. Общественное значение личного поступка — это утверждает и М. Лалич рассказом о героической гибели партизан — измеряется не непосредственными результатами, а его высоким, проецированным в будущее смыслом. В таком поступке торжествуют и нравственные, и духовные, и общественные начала личности.

Литература социалистических стран (не только проза о борьбе с фашизмом) выдвинула героя активного, героя действующего, и это естественно. При этом социалистическая литература в своей концепции человека и, следовательно, героя, исходит из целенаправленного и осознанного общественного действия. Этим определяется принципиально особое решение проблемы человеческого деяния в произведениях писателей социалистических стран. В книгах писателей-гуманистов Запада самым существенным критерием оценки человека служит обычно соответствие (или несоответствие) поступка внутреннему убеждению личности. Это важный критерий. Однако он обнимает далеко не все причины и следствия человеческого поведения. Марксистский гуманизм ставит вопрос принципиально иначе: „Человек ответственен

не только перед своим убеждениями, но и за свои убеждения, за само их содержание. Личность, которая по условиям своей жизни имела возможность для интеллектуального развития. . . обязана знать то, что возможно знать, что теоретически доступно для ее времени"[1]. Герой современной литературы социализма — человек, побуждаемый к действию осознанной ответственностью не только перед собой, но и перед людьми, перед человеческим коллективом. В решении вопроса о человеческой активности и ее содержании полнее всего на современном этапе выявляется близость литератур социалистических стран.

Мысль о том, что полноценный человек и гражданин не существует без таких социальных принципов, которые стали личными, положена в основу последней повести советского писателя В. Быкова „Сотников" (1970).

Автор изымает из привычной инерции существования и ставит на черту жизни и смерти двух вчерашних товарищей по оружию. В чем мотивы их поведения на этой решающей черте, — поведения, резко противоположного?

Рыбак, который стал предателем, вовсе не патологический тип. В обычных условиях он был „полноценным партизанским бойцом, во всяком случае, не хуже других". Но по мере того, как безнадежность положения становится все более очевидной, страх за собственную жизнь заслоняет в нем все остальные чувства. Его поведение в описанной ситуации диктуется только тем, как „обойти судьбу и спастись", как „выкарабкаться самому". Рыбак, правда, успокаивает себя тем, что, вывернувшись, еще сумеет посчитаться с фашистами; но логика сделок с совестью беспощадна. Начав с полупризнаний, полууступок на допросе, он дает согласие служить в полиции и становится соучастником казни Сотникова. На какой-то момент его потрясает содеянное — настолько, что он готов даже покончить с собой, но и это у него не получается, а услужливая совесть и тут подсказывает оправдание: „Наверно, ничего уже не поделаешь — такова судьба. Коварная судьба заплутавшего на войне человека"[2].

Фигура Рыбака — это аргумент в споре, который ведется советской литературой с опасными и живучими западными „теориями", оправдывающими фашистских убийц, перекладывающими их вину на других, на обстоятельства, на время. Каждый полностью и до конца ответственен за свои поступки. Но смысл повести В. Быкова глубже только этого утверждения. Ему важны причины распада — или величия — личности.

Почему Рыбак не выдержал трагического испытания? Ответ, который дает В. Быков, очень показателен для современного уровня советской литературы, в которой нравственное, духовное, идейное выстраивается в один ряд человеческих ценностей. Не давление обстоятельств — ведь смог же противостоять им другой, Сотников; не „биологическая сущность" Рыбака стала причиной предательства. Она в другом. За свою жизнь Рыбак не сумел выработать убеждений, собственного отношения к действительности, достичь того уровня духовного развития, „который давал бы право расценивать его поступки по высшему кодексу человечности", как верно замечает Сотников, передумывая перед казнью прожитую жизнь.

Поведение Сотникова, напротив, определяется твердыми жизненными принципами. Из этих принципов, воспитанных в нем семьей, армией, учебой,

[1] Э. Ю. Соловьев. Личность и ситуация в социально-политическом анализе Маркса. — Вопросы философии, 1968, № 5, с. 25.

[2] В. Быков. Сотников. — Новый мир, 1970, № 5, с. 161.

героическими примерами книг, вытекает его этический максимализм. Путь, на который скатывается Рыбак, воспринимается Сотниковым как противоречащий всей его, Сотникова, „человеческой сущности, его вере, его морали".

В то время, как Рыбак, изворачиваясь на допросах, готов подставить под удар одного за другим, Сотников берет всю ответственность на себя. „По существу он жертвовал собой ради спасения других, но не менее, чем другим, это пожертвование было необходимо и ему самому. И дело тут не в наивных иллюзиях — Сотников не мог согласиться с мыслью, что его смерть явится нелепой случайностью по воле этих пьяных прислужников. Как и каждая смерть в борьбе, она должна что-то утверждать, что-то отрицать и по возможности завершить то, что не успела осуществить жизнь. Иначе зачем тогда жизнь?"[1] Повесть В. Быкова принципиально отвергает взгляд на личность как на пассивную жертву обстоятельств. Больше того, она утверждает, что только общественная сущность человека определяет истинную цену его индивидуальности.

Утверждение мировоззрения как доминанты поведения человека в повести В. Быкова очень созвучно решению проблемы личности в литературах социалистических стран. Вопрос о жизненной философии, об убеждениях человека выдвинулся на первый план во многих произведениях последних лет.

Постижение духовного мира человека, его идейных и нравственных основ невозможно без анализа самосознания личности. Человек перестал быть только „продуктом эпохи" или только индивидуумом, „избравшим свой путь". Все это уже не кажется исчерпывающим проблему личности. Многие книги, выходящие в странах социализма, показывают, как необходимы человеку умственная и духовная самостоятельность, умение ориентироваться в сложных ситуациях, самому отвечать на вопросы, выдвигаемые жизнью. В противовес культивируемому в буржуазном обществе стереотипному мышлению социалистическая культура апеллирует к развитому сознанию, инициативе, способности самостоятельно принимать решения.

Значение самосознания личности югославский писатель М. Селимович обоснованно выделяет как условие, необходимое для развития не только самой личности, но всего общества. „Быть одним из многих, плыть по течению, жить общепринятым мнением и не иметь своего, быть каплей в море, без собственного пути и позиции — значит не использовать возможностей, которые даны человеку именно как человеку, — пишет он. Это не личное несчастье, ибо неразвитая личность не способна его осознать, но общее, ибо унижает человечество".[2]

В романе „Дервиш и смерть" (1966), по поводу которого сказаны приведенные выше слова, сознание личности становится предметом особого рассмотрения. Селимович последовательно и обстоятельно рассказывает о трагически закончившемся бунте своего героя против несправедливости и насилия. Но это не традиционная эпопея о бунтаре-одиночке прошлого. Выявляя внутреннее содержание рассказанной истории, причину поражения своего героя, М. Селимович приходит к выводу о значении личной позиции, убеждения.

Ценность и цельность личности как субъекта истории находится в прямой зависимости от ее миропонимания, хочет сказать Селимович. В проверках, которым жизнь часто подвергает людей, сохранение человеческого на-

---

[1] В. Быков. Цит. ст., с. 145.
[2] M. Selimovic. Pisci, mišljewja, razqovori. Sarajevo, 1970. p. 279.

чала зависит от нашего мыслящего „я“. Показанный Селимовичем человек такой проверки не выдержал. Ибо в число факторов, детерминирующих поведение личности, входит мировоззрение, которое либо оправдывает приспособленчество, либо зовет на борьбу с ним. Сознание же героя Селимовича находится во внутренней зависимости от тех самых отношений, которые он морально отвергает.

Глубокая связь социальных и нравственных закономерностей жизни человека еще резче подчеркнута в последнем романе М. Селимовича „Крепость“ (1970). Сюжет „Крепости“ также взят из истории Боснии (Селимович, впрочем, не скрывает, что история для него — „отправная точка“, что его произведения тяготеют к жанру параболы). В обоих романах существует определенная близость исходной ситуации и сходство героев. Герой „Крепости“, молодой учитель Ахмет, поэт и мечтатель по натуре, вернувшийся в Сараево после разгрома турецкой армии под Хотином, бунтует против бессмысленности и жестокости войны, против убогой участи простого народа в родном краю. При этом он — в этом его отличие от героя „Дервиша“ — не идет на компромиссы с собственной совестью.

Герой „Крепости“ выдерживает все испытания, выпавшие на его долю: надругательства, избиения, нищету, на которую он обрекает и себя, и жену, единственного не изменившего ему человека. Даже когда возникает угроза его жизни, он не покоряется и отвергает предложение купить жизнь и благополучие ценой предательства. В литературе Югославии последних десятилетий трудно назвать произведение, герой которого в такой высокой степени воплощал бы моральную чистоту и порядочность.

И одновременно нет более убедительного свидетельства бессилия благородства и порядочности, если эти качества только личные, только субъективные. Это особенно подчеркивают заключительные страницы книги. Ахмет, в конце концов, получает возможность заняться единственно приемлемым для него делом: обучает детей чтению и письму, пытаясь, как он говорит, „научить их доброте и надеясь, что у них что-нибудь останется от моих наивных слов“[1]. Но из той комнаты, где он учит детей добру, ему видно, как ведут в крепость закованных крестьян, отказавшихся участвовать в войне, как по другой дороге уходит в очередной поход отряд сараевских жителей. Глядя на этих людей, которым предстоит бесславно погибнуть в дунайских болотах или бессарабских степях, как погибли его товарищи под Хотином, Ахмет снова возвращается к прежним мыслям о жестокости войны и бесцельности ее для простого человека (антивоенная тема очень сильна в романе), о жестокости и насилии, которые царят в мире. Роман заканчивается на щемящей ноте:

„Пойдут ли и эти дети тем же печальным путем, когда вырастут?
Будут ли они жить так же глупо, как их отцы?
Вероятно, да, но я не хочу в это верить.
Не хочу верить, но и не могу освободиться от страха перед этим“[2].

Этот невеселый финал истории человека, по-своему сильного и независимого, сумевшего сохранить незамутненной моральную чистоту в очень тяжелой ситуации, в сущности, фиксирует поражение „пассивного добра“, только личной, индивидуальной морали и нравственности.

В литературах социалистических стран сознательно и последовательно раздвигается сфера моральной ответственности. Анализ личности не завер-

[1] М. Селимовић. Тврђава. Сарајево, 1970. с. 413.
[2] Там же.

шается выводом о ее нравственной самостоятельности, каким нередко заканчиваются произведения, и лучшие, писателей-гуманистов Запада, для которых развитие индивида — предел возможного. В литературах стран социализма от нравственных обязательств личности путь ведет к нравственной солидарности и моральному единству человеческого коллектива. Отъединение человека от коллектива во всех случаях осмысляется как трагедия. С этим связано и скептическое отношение к возможности для человека укрыться от бурь своего времени, далекого или близкого, в крепости личной порядочности и добра. Да и сама заведомо обреченная на неуспех попытка остаться в стороне — не противоречит ли она представлению о нравственности? Такой вопрос возникает, например, в романе советского писателя Й. Авижюса „Потерянный кров"(1971).

„Человек бессилен что-либо изменить. Все, что мы можем сделать, это стараться остаться честным. Человек безоружен, но у него есть крепость — он сам и, закрывшись в этой крепости один на один со своей совестью, он может обороняться"[1]. „Чтобы быть человеком, не надо вставать на чью-то сторону"[2] — эти слова, почти буквально повторяющие размышления героя „Крепости" М. Селимовича, взяты из другой книги. Так думает герой романа советского писателя Й. Авижюса „Потерянный кров". А весь роман шаг за шагом последовательно раскрывает иллюзорность этих положений.

Роман литовского прозаика рассказывает о сложнейшем периоде в судьбе нации — периоде острой классовой борьбы, развернувшейся в республике после восстановления советской власти, о ломке старых представлений, крахе буржуазно-националистических иллюзий, о сложнейшем этапе духовной жизни народа, когда в муках и крови рождалось новое социалистическое сознание. На страницах книги развиваются, сталкиваются, проходят проверку самые различные идеологические концепции. Темы родины, земли, истории, ответственности человека за происходящее, взятые в движении, в сложном переплетении, образуют многоплановую философскую основу романа.

Среди многих проблем, с центральным персонажем, учителем Гедиминасом, в роман входит вопрос, имеющий принципиальное значение для развития морально-этической проблематики в литературах социалистических стран. Это вопрос о возможности найти между враждующими силами „третий путь", оставшись „один на один со своей совестью", о возможности не становиться в расколотом мире ни на чью сторону (это Гедиминасу принадлежат приведенные выше слова о крепости, которой является для человека он сам). Й. Авижюс с большой глубиной и убедительностью раскрывает иллюзорность заманчивой для литовского интеллигента тех лет (а может быть, и не только для него) „идеи без идеологии", пагубность ее для личности в годы тяжелых испытаний. Учитель гимназии Гедиминас во время оккупации бросает работу и уезжает на хутор, к отцу, руководствуясь высокими представлениями о честности, справедливости, национальной гордости. Жизнь на хуторе, надеется он, избавит его от невольного пособничества оккупантам. Попытка укрыться от действительности, как и следовало ожидать, не удалась. Только преодолев долгий и нелегкий путь нравственных исканий и физических страданий, осознает он жестокую, но целительную истину: нельзя уйти от кровавых событий эпохи и нельзя противостоять им в одиночку.

---

[1] Й. Авижюс. Потерянный кров. — Дружба народов, 1971, № 8, с. 143—144.
[2] Там же, № 9, с. 54.

Й. Авижюс не ограничивается тем, что подводит своего героя (и читателя) к такому выводу. Показывая этапы заблуждений Гедиминаса, он предостерегает против того, чтобы слишком доверчиво принимать его честность и благородство. Эта честность половинчата — во всяком случае, глуха, так как направлена на собственное „самоустройство". Ведь учитель и поэт всякому, кто пытается привлечь его под свои знамена, твердит о своей верности самому себе, о своем желании и человеческом праве остаться самим собою. Однако интеллигент, сознательно отвергающий любые идеологические воззрения и рвущийся к плугу („обратно в грязь", как говорит его отец-крестьянин), вовсе не возвращается к себе, а наоборот, бежит от себя.

Осуждение попытки отгородиться от мира и борьбы многократно высказывается в романе самыми различными людьми. Над Гедиминасом издеваются его товарищи по профессии, для которых правда — в националистической идеологии. Ему, учителю (в романе не раз подчеркивается весомость и авторитет мнения учителя для населения маленькой крестьянской страны) суждено прочесть осуждение и разочарование в глазах своих учеников. Даже отец Гедиминаса, старый Джюгас, у которого стремление уберечь последнего оставшегося в живых сына от опасности сталкивается с накопленной народом мудростью, пониманием жизни, с горечью думает о нем: „Вернуться в деревню надумал, лягушонок. А люди его за умного считают. Немцам служить не хочет. А тут, в деревне, скажешь, не служение? Скажешь, брат ты мой, не германского змея своим хлебом кормим?... Зачем притворяться-то? Ведь если бы все уговорились, не дали бы ни зернышка, ни жиринки, в несколько дней лопнула бы ихняя сила". В свете этой обжигающей правды особенно жалкой предстает попытка Гедиминаса замкнуться в себе. И аморальной — потому что непозволительно заботиться о собственном покое, когда рядом гибнут люди.

Эволюция идейных исканий Гедиминаса, сопровождающаяся преодолением многих иллюзий и мифов, очень важна. Рушатся стены выдуманной крепости нейтрализма, и герой оказывается лицом к лицу с ужасающей правдой действительности военных лет. Где найдет он свое место теперь? Может быть, прав коммунист Марюс Нямунис, командир партизанского отряда, который говорит ему: „Твой путь ведет только к нам". На страницах книги этот путь не пройден до конца. Но и оставшаяся позади часть дороги значительна и ответственна. Опыт героя Й. Авижюса показывает, как важно для каждого человека и народа в целом уловить глубинное течение истории, чтобы избрать свое место в жизни, не метаться и не гибнуть бессмысленно в ее водоворотах.

Исследование страниц недавнего прошлого подводит писателей разных стран к выводу, что активность человека может приобретать при определенных обстоятельствах трагически противоречивый характер. Это происходит, когда действия человека лишены ясности цели и оказываются в разладе с прогрессивным направлением истории. Даже субъективная честность и самоотверженность не может в этом случае гарантировать человека от роковых заблуждений. В послевоенной польской литературе и кинематографии трагическая коллизия субъективной самоотверженности и политической слепоты решается в произведениях, тематически связанных с Варшавским восстанием. В ставших классикой фильмах А. Вайды и А. Мунка, в романе Я. Ивашкевича „Хвала и слава", во многих других произведениях по-разному преломляется драма молодого поколения, чья ненависть к фашизму и патриотизм

были использованы в авантюристических и по существу антинациональных целях безответственными политиканами. В повести Е. Ставинского „В погоне за Адамом“ (1963) среди многих других проблем в очень характерной постановке возникает вопрос о героизме — о героизме, совершаемом во имя безжизненной идеи, и о героизме преодоления собственных заблуждений. Герой повести, писатель и режиссер Завада трезво оценивает свою юность, пять лет подпольной борьбы и два месяца Варшавского восстания. Героический ореол вокруг этих лет не мешает ему признать, что исходным пунктом самоотверженной борьбы за свободу Польши его и его товарищей были „идеалы, взращенные непосредственно на традициях Храбрых, Ходкевичей, Жулкевских, князя Юзефа Понятовского, „чуда на Висле“ и ксендза Скорупки“[1], идеалы безнадежно обветшавшие. Мужество само по себе ничего не решает. Об этом говорит герой другого выдающегося произведения польского искусства коммунист Щука: „когда произносятся такие громкие слова, как героизм, солидарность и братство, то мы, прошедшие через годы самых страшных преступлений, сейчас же спрашиваем: во имя чего ты являешься героем? С кем ты солидарен и какой смысл вкладываешь в братство?“ (Е. Анджеевский „Пепел и алмаз“). И к Заваде в результате долгих и мучительных размышлений приходит сознание того, что лозунги, за которыми он, не раздумывая, шел в юности, не могут „помочь решить многие политические и социальные проблемы действительности 1944 года“[2]. Завада находит в себе силы преодолеть предубеждения, предрассудки и принять новую социалистическую Польшу. Подвиг его юности, таким образом, приобретает смысл и в свою очередь придает смысл его дальнейшей жизни и работе. Как контраст к этой судьбе проходит судьба Адама Витецкого, вместе с которым Завада защищал когда-то варшавский дом-баррикаду. Человек, проливавший кровь за родину, оказывается вне родины и физически, и духовно. И происходит это потому, что он не смог преодолеть инерции мышления, обветшавших идеалов, пришедших в противоречие с социальной правдой эпохи. Повесть Е. Ставинского говорит не просто о жизненном поражении отдельных людей, но о гибельности сознания, обращенного в прошлое.

„Наибольшее сражение, которое может вести человек, — это битва с устоявшимися догмами, с предрассудками прошлого“, — считает польский писатель Ежи Брошкевич. Его последний роман „Долго и счастливо“ (1970) рассказывает о жизни необыкновенной и вместе с тем типичной для целого поколения поляков. Эта долгая и трудная жизнь — поначалу цепь разочарований, крушение веры. В первую очередь веры в бога — роман ведет полемику с католической моралью, этикой, бессильными изменить человека, сделать его лучше. Потом — такой же слепой веры в Коменданта, в возможность свободной и независимой Польши Пилсудского; в этом случае отрезвление было еще более жестоким. Но долгая жизнь героя Е. Брошкевича и счастлива, потому что взамен фальшивых идеалов он выстрадал истинные, стал верить не в идолов, а в разум, здравый смысл трудового народа и вместе с этой новой верой обрел подлинных товарищей и единомышленников.

Проблема личности в литературе социалистических стран — это проблема нашего современника, это его судьба в период величайшей революционной ломки старого и строительства нового мира. Поэтому литература сосредо-

[1] Е. Ст. Ставинский. В погоне за Адамом. — Иностранная литература, 1964, № 4, с. 81.

[2] Там же, с. 138

точена на новой концепции мира и человека, мира социального равенства и справедливости, созидаемого для человека и самим человеком, преобразующимся в процессе этого созидания, на становлении и развитии новых связей между человеком и обществом, на рождении нового самосознания личности.

Новые явления, которые возникают сегодня в жизни, выдвигают перед литературой обширный круг непростых вопросов. Современный роман нельзя представить вне существования различных — приемлемых или неприемлемых — вариантов художественно-философских ответов на эти вопросы. Это касается и генеральной темы и проблемы литературы социалистических стран — нового общественного человека.

О противоречиях в творческом процессе свидетельствуют, например, некоторые произведения о современности, созданные в русле так называемого нового критического реализма в литературе Югославии. Неравномерность экономического и технического развития, несовершенство системы управления — явления, известные по печати[1], по решениям партийных и государственных органов — восприняты некоторыми писателями как источник трудностей и ограничений, на которые сегодня наталкивается человек, которые стесняют его развитие как личности. Рассмотрение в литературе проявлений догматизма, бюрократизма, собственническо-мещанских настроений, несомненно, отвечающее потребности в анализе современного общественного развития, заняло в югославском романе о современности большое, может быть, непропорционально большое место, заслонив интерес к другим сторонам и явлениям действительности. Но дело даже не в этом. Глубокие, принципиально важные для литературы книги могут быть созданы на любой тематической основе. Дело в том, какую концепцию человека, какую концепцию современного развития общества предлагает книга, насколько уловлена в ней взаимосвязь явлений, не утрачена ли в ней за правдой частного факта общая перспектива развития. Такое господство факта свойственно романам, объединенным героем-„аутсайдером“; в них была предпринята попытка доказать обратное движение человека — от общественной личности к индивидуализму скептического равнодушия или агрессивного самоутверждения, а действительность изображалась, по выражению одного югославского критика, „с ужасающими натуралистическими преувеличениями“[2]. Злободневность этих произведений, как теперь уже очевидно, оказалась преходящей.

*

Буржуазное искусство и литература многие вопросы современной жизни заключает, по выражению Д. Олдриджа, „в золотую сверкающую, переливающуюся оболочку личности“[3]. Но, повторяя на все лады слова об абсолютной свободе развития человеческого „я“, „свободе суждения“ и пр., оно не идет в действительности далее самоутверждения индивидуума.

Перед литературой социализма, ставящей и рассматривающей проблему личности в соизмерении с общественным движением, открывается возмож-

---

[1] См., например, Г. Альтман. Югославия сегодня. — Правда, 29. XI. 1972 г.

[2] М. Бандић. Роман и романсијери 1971: Живи и мртви углови живота. — Летопис матице српске, 1972, кн. 410, св. I, с. 169.

[3] Иностранная литература, 1969, № 2, с. 210.

ность показать человека во всей сложности его проявлений. Эта литература обращается к любым, в том числе драматическим человеческим судьбам, к различным проявлениям сознания и психики, чувства и воображения, показывая их как следствие определенных исторических причин.

Понимание человека как общественно детерминированной личности помогает писателям выработать более острую, более точную реакцию на все сферы духовной жизни человека, включая и те, которые неправомерно стали считаться монополией модернистских течений. Чувство исторической перспективы, если оно не изменяет писателю, является залогом раскрытия внутренней жизни человека во всем ее богатстве и цельности.

АНГЕЛ ТОДОРОВ

НОВИ ЯВЛЕНИЯ В НАШАТА СЪВРЕМЕННА ПОЕЗИЯ

Определянето на моята тема ни насочва не към обобщителен преглед на съвременното състояние на българската лирическа поезия, не към всичко онова, което тя внася в нашия литературен процес, не към обхващането и изтъкването на всички по-значителни наши съвременни поети, а към новите явления в поезията ни на нейния сегашен етап. Всички познавачи на тая област, пък изобщо и широкият кръг читатели знаят много добре, че за особени художествени открития през последните години в българската поезия не може да се говори, тъй като е ясно, че днес нямаме сред живите поети творчески личности от ранга на Ботев, Вазов или Яворов — в литературата не всяка петилетка допринася за нови високи проценти на развитие — и все пак съвременният поетичен български етап има значително развитие, особено в областта на идейно-художествените дирения и в насочването на поезията и на цялата ни литература по правилен път, в духа на изискванията, които епохата и партията поставят пред нас.

Повторението, както се казва, е майка на знанието, но не и в областта на художественото творчество, в което всяка епоха дири нещо ново и без да се отказва от традицията, все пак с едни или други свои прояви влиза в борба с вече заварения литературен период. Новото, както още Хегел пишеше, взема елементи от старото и едновременно с това е негово отрицание. Когато през 1925 г. Гео Милев съставя своята бележита „Антология на българската поезия", в предговорната студия тоя поет-ерудит, като прави оценка на нашата поезия до Христо Смирненски, пише: „Тук спира развитието на българската поезия. Нужен е един спасителен поврат към нови мотиви, нови емоции, които да влеят нови живителни сокове в жилите на поезията." Макар и с някои съществени уговорки, що се отнася до стихотворната форма на Смирненски, именно у тоя наш поет Гео Милев вижда „спасителния поврат". Разбира се, развитието на българската поезия никога не е спирало, но съвсем вярно е, че още в началото на 20-те години, когато продължаваха своя живот в нашата поезия (и го продължаваха дълго след това) критическият реализъм, романтизмът и символизмът, наред с тях в недрата на самото буржоазно общество трябваше да се яви Смирненски като начало на новия тип реализъм — социалистическия. Тоя тип реализъм, изявен особено силно у Никола Вапцаров, беше само едно направление в литературата ни до Девети септември, за да стане след това насока на нашето цялостно литературно развитие.

Отбелязваме тия по-общи установки като встъпление и изяснение на нашата тема, без да се спираме на развитието на поезията ни през изтеклите

три свободни десетилетия. Ще споменем само това, че докато по едно време, до Априлския пленум, поезията дори на такъв крупен и оригинален революционен поет като Никола Фурнаджиев претърпя отклонения към външната плакатност и декларативност (в стихосбирката му „Велики дни", 1950), неправилното разбиране на размразяването след Априлския пленум и желанието за преодоляване на догматизма откъснаха някои поети от класово-партийната основа и ги насочиха към късна, анахронична реставрация на модернизма в нашата литература. Всички си спомняте колко нерви, време и страници се губеха в продължение на десетина години за критиката на поети с такова упадъчно влияние като Стефан Цанев, Константин Павлов, Николай Кънчев и др. Но не само модернизмът, който претърпя своето идейно-художествено поражение у нас още през 20-те години и с късна дата търсеше своя нова проява в съвсем неподходящите за такова направление условия на социализма, а и изобщо аполитичното писане, откъснато от обществения живот, станаха до преди няколко години безспорна опасност за правилното развитие на нашата поезия, пък и на цялата ни литература. Почувствува се остра нужда от активна партийна намеса, от партийно насочване на литературата. Така се стигна до забележителната реч на др. Тодор Живков от 14 март 1969 г. пред 16-ата отчетно-изборна конференция на столичната комсомолска организация. В тая реч голяма част беше отделена на въпросите на литературата и изкуството с остра критика на посочените отклонения и с изтъкване на два основни принципа, които имат и идеен, и безспорен естетически характер — работническата класа като основа на целия ни народен живот и на литературата и изкуството и класово-партийния, комунистически критерий и в самото творчество, и в литературната критика и литературознанието.

Речта на др. Тодор Живков и последвалите я литературни събрания, обсъждания и дискусии оказаха силно влияние върху нашата поезия от последните няколко години. И работническата класа като вдъхновителка на поетите със своя живот, борби и със строителството на социализма, и класово-партийният критерий с острия публицистичен патос на поета са били винаги в една или друга степен присъщи на прогресивните поети — още в пролетарските стихове на Георг Веерт от времето на Маркс, — но, както отбелязахме, имаше известно забравяне и изоставяне у нас до преди няколко години на тия така ясни неща, рецидивите на аполитичната поезия доста много наводниха нашите литературни издания — така че новото подемане на тия важни и основни естетически постулати създаде ново оживление в нашата поезия. Не става дума за свеждане на поезията ни само до чисто политическата тема и до строителството на социализма, макар че те трябва да бъдат в основата на литературния и поетичния ни живот. Чужди сме на вулгаризаторското гледище, което отрича пейзажната, любовната, интимната лирика. Въпросът е в това — дори в тия прояви на лириката да се чувствува човекът от нов тип, комунистът, творецът на новото в живота, демиургът по израза на Маркс на историята.

Именно такова е днес творчеството на мнозина от нашите съвременни поети. Достатъчно е да споменем само някои от тях, като Орлин Орлинов, Анастас Стоянов, Любомир Левчев, Павел Матев, Евтим Евтимов, Блага Димитрова, Станка Пенчева, Андрей Германов и др.

Характерно е например това, че Иван Давидков, автор доскоро главно на общоимпресионистична поезия с богата образност и с много реминисцен-

ции от нашето селско минало, написа силно политическо стихотворение „Разстреляните поети“. И в това стихотворение и в много от творбите в последната стихосбирка „Каменоломна“ на тоя наш поет, който не се отказва от мекия рисунък на едно или друго жизнено или природно явление, от известна носталгия и от своите общи размисли за света и живота, чувствуваме настъплението на новата обществена тема, кълновете на политическия патос.

Подобно е развитието и на поетесата Станка Пенчева. Тя все повече именно през последните години в атмосферата на политическо оживяване на нашата поезия преминава от своите по-раншни общочовешки теми и общи настроения към философското осмисляне на българската национална съдба. В стиховете ѝ запламтяха хайдушките огньове на родния ѝ Сливенски край, зашумя червеното знаме на комунизма.

Все повече израства като поет с обществена насока Слав Хр. Караславов. И в миналото тоя поет се вълнуваше от съдбата на българския селски труженик и никога не е идеализирал някогашния селски живот, винаги е свързвал българската селска съдба с успехите на социализма. Тая негова основна тенденция получи ново развитие, бихме казали, нов разцвет в последната му стихосбирка „Предсказания“. И тук, като при Станка Пенчева и други поети от това поколение, пластичната изразителност на стиха се стреми да надмогне обичайната строфична форма и да получи по-голяма широта. Ясно е съзнанието на поета за отминаването на старото и за появата на новото, ознаменувано с победите на социализма.

Отива си, отива си, отива си
романтиката стара на селата ни . . .
От новата романтика примамен,
[човекът] преоткрива себе си в ония,
които от полетата ни сламени
като орли във Космоса се вият.

Всички помним, че още Вапцаров споменаваше романтиката, за да противопостави старото на новото — тук с това противопоставяне Слав Караславов не е много оригинален и донякъде става декларативен, цитираните стихове не са най-хубавото в неговата нова поезия, която изобщо е много богата с метафори, сравнения и образност, но точно тия стихове изразяват пределно ясно неговото отношение към обществената действителност, към борбата на старото с новото.

Интересно е, че почти няма нова стихосбирка от наш поет, в която той да не се стреми да изрази пряко и ясно своето верую, своята и поетична, и политическа платформа. Това говори, че у нашите поети все повече заживява общественото, комунистическото съзнание и затова не е чудно, че някои поети, като Георги Свежин, Матей Шопкин, Янко Димов и др., се очертават като предимно политически поети, политическата тема те изразяват емоционално и образно, по високия пример на Юго, Пушкин и Ботев.

Когато се говори за работническата тема, обикновено се има пред вид главно белетристиката, както показа и дискусията по тоя въпрос сред съветските писатели. Нужно е да отбележим, че тая тема намира все повече място и в поезията — и в съветската, и в българската. По примера на Вапцаров и на Пеньо Пенев все повече съвременни български поети посвещават своето вдъхновение на работническата класа, на нейния съзидателен труд. И за Кремиковци, и за Девня, и за Козлодуйската атомна централа, и за други български работнически подвизи често срещаме стихотворения и в печата, и в отделни

стихотворни сбирки. Като призив и завет към нашите поети остават стиховете на силно талантливия поет Владимир Башев:

Вън, в рамка от небе и глина,
в размер на цяла равнина,
остават щрихи от картина
на нов завод за светлина.
О светлина! Благословени
да бъдат младите ръце,
които търсят вдъхновени
поети с нови стихове. . .

Нови стихове за новия наш живот, за строителството на социализма, за дружбата със Съветския съюз, за борбата на народите против империализма — това искаха читателите, това иска партията от нашите поети. В борбата за осъществяване на тая насока нашата поезия не е изолирана и върви в първата редица на световната поезия начело със съветската.

МАРИН ЖЕЧЕВ

РЕВОЛЮЦИОННИТЕ ТРАДИЦИИ В СЪВРЕМЕННАТА ГРЪЦКА ПОЕЗИЯ

Сложността на въпроса за съвременното състояние на гръцката литература се състои в това, че в нея се борят, живеят, развиват се и действуват различните тенденции в самата традиция на тази литература. Но несъмнено една от най-силните и плодотворни тенденции е революционната, която и днес трябва да си проправя път в противоречивите и сложни условия за развитие на гръцката култура.

Разглеждането на проблемата за развитието на съвременната гръцка поезия, на нейните революционни завоевания би било невъзможно без връщане към изворите на традицията, сложила се в продължение на векове. Новите писатели, без да се изключват дори техните залитания към различните стилове и направления, опират в корените си към някоя страна на новогръцката литературна традиция, създала се главно в борбата за национално освобождение и изграждане на гръцката нация. В своето творчество поетите не пренебрегнаха, а критически усвояваха и усвояват елементи на традицията, които са близки до техните вълнения и мисли, традицията, завещана от народната песен, от Дионисиос Соломос, Андреос Калвос, Янис Макриянис, Костис Паламас, Костас Варналис, Константинос Кавафис. Откъснати от традицията, не биха могли да се обяснят много от явленията, да се видят в тяхната дълбочина и взаимовръзка, да се направят що-годе верни оценки за нейното сегашно положение.

Особено сложен път трябваше да извърви поколението от 30-те години, за да открие истинската си същност, да намери онова, в което литературният критик Фотис Политис вижда спасителния бряг: „Единственото спасение е връщането ни към собственото ние, осъзнаването на националната традиция.[1]“ Израснали върху несигурната почва след Първата световна война и всеобщата икономическа криза, преживели краха на идеалите за „велика Гърция“, потопени заедно с корабите край Смирна по време на „малоазийската катастрофа“, дълго време мнозина творци се криеха в кулите си от слонова кост, бягаха от обществените въпроси на своето време, с пренебрежение гледаха на народа си, на неговите борби и падения. Очите им често бяха насочени към Запад, към творци с подобно усещане за света. От тях те градяха своите кумири, намираха готови естетически платформи.

Вдъхновител и идеал за това поколение става поезията на Костас Кариотакис, подпечатал със самоубийството си искреността на безизходните чув-

[1] *Γ. Γρυπάρης.* — *περ. Νέα ἑστία*, 1937, *σελ.* 205.

ства, които владеят цялото му творчество. Меланхолична, наситена с примирение и самотност, поезията му става символ на епохата, отглас на покрусените души. В нея сякаш са събрани болката по неизживяното, плачът без отглас, усещаме закритите ѝ хоризонти. Самият автор ни се представя в лицето на нов Едип, който е завладян от страстното желание да разбере кой е, да разтълкува душевните си съмнения, да надникне в бъдещето, когато допирът с истината го подлудява. И какво спечелва, научавайки всичко? Стига до извода, че друго спасение освен смъртта не съществува, и се хвърля двадесет и осем годишен във водите край гр. Превеза. Завладяна от същите чувства, за известно време гръцката поезия не прави нищо, освен да подражава на погребалните песни на Кариотакис; те най-ярко хармонизират на това време, бяха адекватният му израз, преди да изгрее съзвездието на борбата. Онова, с което поезията на Кариотакис дълго време държи в плен поетите, са неговото свръхчувствително въображение, стремежът за разкриване вътрешния живот на човека, поетическата одареност и сатиричната сила, от стрелите на която са поразени много от недъзите на буржоазното общество. През последните години гръцката критика отново се връща към Кариотакис и изследвайки корените на влиянието му върху неговите съвременници, посочва, че творчеството му дава вярна картина от времето на икономическата криза и крушението на идеалите. Това е нова и своеобразна крачка и ляга в основата на развитието на традицията в гръцката литература.

Поезията на това поколение беше незряла рожба на болно време, укор към обществото, което преждевременно лиши поетите от идеали. В есето си „Свободният дух“ Георгиос Теотокас рисува тъжния литературен ландшафт на това време: „Всички говорят, че Гърция изживява криза. Духовните кризи биват няколко вида. И на Запад след войната всички говорят за духовна криза, но не разбират същото, както ние. Европа след 1918 г. откри изведнъж, че не е Европа от 1914 г. Войната обърна с главата надолу привичките, извади ги от спокойствието и ги накара да почувствуват живота по-дълбоко от всякога. У писателите се събудиха стремежи, които спяха; те обхванаха нови страни на човешката душа, поставиха си нови задачи, вълнуваха се от нови безпокойства, защото по нов начин се мислеше и се усещаше. Европа изведнъж видя, че не може да си възвърне предвоенните духовни ценности. Новият живот, който започваше, по-сложен и по-силен от стария, не се побираше в осветените системи. Границите, рамките трябваше да се разчупят. Веднага след войната се създаде мания срещу всяка духовна дисциплина, мания за бягство.

Но епохата на отрицание не можеше да продължи много. Започна период на строителство. И ние водихме война, и то не четири, а десет години. Животът ни се измени из основи. Всичко около нас е различно. Но все пак духовната ни криза не прилича никак на кризата в Европа. Докато другите страдат от излишък на духовен живот, ние страдаме от липсата на живот.“[1]

Картината, обрисувана от младия Теотокас, наистина е мрачна, но отговаря на действителността. Той обаче не беше прав в предвижданията си, които бяха също така крайно песимистични и с насочването към образците на Запад, които едва ли можеха с нещо да помогнат на гръцката поезия за излизането ѝ от дебрите на отчаянието и самотността. Теотокас вижда в мълчанието само зловещите признаци на робско търпение, а не и момента на

[1] *Γ. Θεοτοκάς. Ἐλευυδέρο πνεύμα. Ἀθήνα*, 1929. *σελ.* 97—98.

преоценка, на търсене естетическите стойности и критерии, който се оказа плодотворен. Защото често се случва така, че когато един народ с дълбок и силен дух стигне до ръба на бездната, до безнадежността, когато надникне в пропастта, изведнъж да намери сили да противостои на изкушенията, да противодействува по нов начин. Теотокас искаше да види новото поколение по-зряло от предишното, по-силно, защото израсна в епоха на война, анархия и катастрофи и от младежките си години мисли за най-горещите проблеми на века и на гърба си разбра, че животът и борбата не са лека история. Цената на това поколение можеше да се състои в това да върне на огорчена Гърция чувството за самоуважение, надеждите за ново устройство на живота, да осмисли борбата на предшествуващите поколения, да разпали тлеещите сили на поети и писатели в името на някакъв идеал.

Само някакво голямо събитие можеше да ги извади от летаргията и преклонението, да ги накара да оставят зад себе си плача за „старите мраморни дворци", оплакванията за неизживяното, болката по крушението на идеалите. Това събитие, разтърсило цялата новогръцка литература, беше Втората световна война и борбата против фашистките завоеватели. Както и по време на борбата за национално освобождение, така и сега обект на литературата стана борецът за свобода, народът като цяло. „Окупацията и съпротивата — писа литературният критик Тасос Вурнас — насочиха проблемите на изкуството към истинските извори." Поезията вече търси човека, навлиза в съвременността, която вълнува мислите на литературния герой, на поета и писателя. Това е времето на най-острия завой на гръцката литература към съвременността. А обръщането към съвременността и човека, към окръжаващата действителност съдействува за опростяване на формите на изкуството, търсят се мостове за свързване на традиционната революционна поезия с новата, засилват се връзките на писателите с читателската аудитория, писатели и читатели се чувствуват бойци от един фронт. Гражданският мотив заема водещо място в литературата, подпомага борбата за демокрация на художествените средства, а идеята за ново преустройство на света завладява умовете.

Покрай огнището на националната съпротива творците отново се превръщат в поети-граждани. Съдбата и творчеството на гръцките писатели потвърждават прастарата истина, завещана от боеца при Саламин — Есхил, — че писателят е неразривно свързан с народа, че големите събития раждат и великите личности. Наистина какви поетични цветя разцъфтяват, когато поетът, счупвайки замръзналия кръг на егоцентричността се отъждествява и се съединява с бурята на епохата или, както пише Пол Елюар, надскача хоризонта на единия и достига хоризонта на всички. Сякаш като ехо на тази мисъл се появява известното стихотворение на националния поет на Гърция Костас Варналис „Един — всички", където той прокарва мисълта, че не съществува спасение за отделния човек освен като предпоставка за общото спасение.

Сам не ще избегнеш собствената смърт,
другите пред тебе щом не се спасят!

В борбата против фашисткото иго гръцкият народ видя естественото продължение на борбата за свобода, започната през 1821 г., а новият герой на творбите от времето на съпротивата има много общи черти, тя доразви и обогати героите на певеца на националноосвободителната борба Дионисиос Соломос. Поезията придобива нова сила, става опора на народа, който се бори и побеждава. Революционната традиция от 1821 г. заживява нов живот.

Съпротивата стана очистителният вятър за изкуството в Гърция, откри му нови простори. Едва в борбата народът се представи в истинския си образ и поетите отново трябваше да го откриват. Вярата в народа и в неговата велика мисия откъсна Сикелианос от древното витийство, от делфийските видения и тържества и той ще я възвеличи в „Смъртта на Дигенис". На пиедестала на старите божества поетът поставя борещия се народ. Епичната борба му вдъхна безгранична вяра в човека, стопли с оптимизъм иначе студената му поезия.

Сикелианос още в лирическата си драма „Сибила", появила се малко преди Гръцко-италианската война, предусеща неизбежността от военното сблъскване, разкрива стремежа на съвременните римски тирани с оръжие да подавят свободолюбивия дух на народа. Новото в драмата е, че с развитието на действието все по-ясно в поетическото му въображение узрява мисълта за непокорността на гордите, за съпротивата срещу насилниците. Оттук извират патриотичните чувства и призивът за извоюване на загубената свобода и независимост, а духът на борбата с тиранията приема обобщителен характер. Естествено по-късно тази драма се възприема като боеви призив против всеки деспотизъм, против фашизма като цяло. Този мотив ще прозвучи още по-страстно в стиховете, посветени на смъртта на класика на гръцката литература Костис Паламас, чието погребение се превръща в първата общонародна манифестация срещу фашистките окупатори. Завършващите акорди на стихотворението са проникнати от дълбок епически дух, поезията се нарежда като редови под „грозните знамена", където ще се роди новата свобода. Дори във все още неизбистрените символи в поезията на Сикелианос вече се чувствува дъхът на обновлението, чертаят се нови хоризонти, които естествено свързват миналото величие със сегашната борба, търсят се паралелите и превъплъщенията на идеята за свобода.

Магнетичната сила на съпротивата може най-добре да се почувствува в преображението на двама от най-изтъкнатите поети от поколението от 30-те години — Георгиос Сеферис и Одисеас Елитис. Свързан дълбоко с традицията на гръцката литература, Сеферис по свой начин ще разкрие кошмарите на войната. Той не обича пряко да говори за нея, тя е табу. Но я преживява в собствената си душа. Цялата му поезия е едно противопоставяне на войната. То е в страшните откровения на „Стратис, морякът, сред цветята", в сърцераздирателния вик на „Сред костите тук", в потресаващата картина на нивата, узряла за жътва, през която минава страшното животно и поваля класовете и овършава сноповете, обрисувана в „Последната спирка". Тази борба ще го доведе от сюрреализма и подражанието на Елиът до собствен път. Всичко това засяга и най-тънките стилистични пластове при изграждане на неговите творби, неговата нова естетика:

„Не искам нищо друго, освен да говоря просто. . ."

По-късното творчество на Сеферис свидетелствува за огромното значение на борбата на гръцкия народ в творческото и идейното израстване на поета. Поетическата му антена все по-често се настройва на вълната на народните вълнения. В решителните моменти от борбата на Кипър за независимост той създаде стиховете „Кипър, който ме плени" и вдигна глас за защита на справедливостта и човечността. Възвеличавайки прекрасния и свободолюбив остров, той разкри и оправда дълбоките подбуди на народното вълнение и стремеж,

предаде им епическа сила и широта. А в „Котките на свети Никола“ по нов начин разработи мотива за саможертвата, като на места достигна ботевско проникновение. Сеферис издига в символ старата кипърска легенда, според която котките спасили острова от нашествието на змиите. Животните се борят „с упорство диво, не сещайки ни рани, нито смърт“ и побеждават, но и те умират, без да могат да понесат смъртоносната доза отрова, поета в борбата срещу змиите. И все пак на тяхното себеотрицание островът дължи свободата си. Тази картина навява толкова реминисценции от новата история на Гърция, че подтекстът ѝ веднага намира отзвук.

Колко ли още Одисеас Елитис щеше да остане при своята Гърция, окъпана от морето, осветена от ослепяващото слънце, ако вихърът на войната не бе го хвърлил в снеговете на Албания! Тук сред глада, студа и кръвта го обзема вълнението на честния гражданин и той ще изтиска от окървавеното от раните на другите сърце прекрасната си поема „Песен героична и траурна за мъртвия лейтенант в Албания“, която с метафоричната си сила ни отпраща към народната песен. Тази поема носи белезите на неподправен патриотизъм, в нея откриваме истинския син на Крит, на острова, където чувството за свобода е богът, който изпълва и владее въображението и делата. Смъртта в поемата е възвисяване на живота, защото само с такава смърт временният живот се превръща в безсмъртие. Не случайно в критиката тази поема на Елитис се смята за етап както в неговата, така и в цялата гръцка поезия.

От революционната традиция на Соломос, обогатена и разработена от Костас Варналис, ще изкласи творчеството на Янис Рицос, донесъл в гръцката литература духа на обновлението, на идеите, въоръжаващи нацията с оптимизъм, с вяра в бъдещето. Гражданската лирика на Рицос продължава и развива най-напредничавите, жизнените традиции на изтъкнатите поети на Гърция. В творчеството му се чувствува дълбоката приемственост и връзка с прогресивното минало, изковаването на новите поетически и човешки идеали става въз основа на цялото наследено литературно богатство.

Янис Рицос, както и близкия до него Никифорис Вретакос са вкоренени дълбоко в гръцката земя. Тяхната най-голяма грижа е да видят човека като обществено същество, да го разкрият в борбите и страданията, в победите и паденията, когато изповядва пред себе си скритите мечти и неосъществените желания.

С нови очи гледа на поезията Рицос. При него тя не нашепва приспивни песни и не се крие в тихите дебри на омагьосани лесове. Макар и да излиза от Кариотакис, още в първата си стихосбирка той решително скъсва с „меланхолията на мъртвите сенки“ и тръгва по нов път, проправен със „Светлина, която изгаря“ от Варналис — пътя на политическата поезия. Рицос като Маяковски дава отчет пред армията на своите стихове:

Едно истинско стихотворение никога не остава
задрямало в тихия кът.
То винаги се явява в своя час като съзнателен
и предан работник.
То е готов войник, който казва „Тук“ на повика
на своята епоха.

Идеята при Рицос е винаги ясно и точно изразена. Поезията му е ярко насочена, без това да намалява нейната стойност. Напротив, спасява я човешката ѝ цена. В нея има думи за борбата и е „енциклопедия от умалителни“ за дъщеря му. Неговите стихове са разпънати на кръст, както е разпъната

страната му, но са силни, самобитни и вълнуващи, събрали в себе си мъжеството на народа, който не се прекланя пред тиранията. Гражданският патос на творчеството на Рицос, ярък политически поет, носи белезите на дълбоко изживяно чувство, което придава на стиховете му лична развълнуваност. Свободният му стих е пълен с движение, неговата мисъл е остра и своеобразна. Вътрешната сила в произведенията на Рицос извира от това, че те са подпечатани с примера на живота му. За поета концлагерът Ай Стратис не е измислена тема. Той е един от хилядите затворници, хвърлен тук за единединствен грях — обича свободата и мира. Затова неговото „Писмо до Жолио-Кюри" е епическа поема за разпятието и възкресението на неговата страна, манифест на борбата за мир в целия свят. Само дълбоката му връзка с народната поезия, осмислянето на народните предания и легенди в новата обстановка ще му позволят да извая образа на баба Ваица. Сякаш от народната песен идва тя, отиваща на разстрел, пременена като хайдутите, с лъснати чепици, и ще заиграе хорото „Сбогом ручейчета", прощавайки се с всичко скъпо на земята.

Мисълта за творческите извори на поезията на Рицос, които опират до народната песен и най-прогресивното в историята на гръцката литература, се потвърждава и от по-новите му произведения и особено от цикъла „Златното руно", свидетелстващ не само за дълбокото усвояване на революционната традиция, но и за нейното постоянно развитие. Така Рицос става не само едно звено в революционната традиция, но и нов неин етап.

Колкото и противоречиви да са гледищата, когато се говори за литературата на гръцката съпротива и гражданската война, в едно гръцката критика е единодушна — този период ярко говори за възможностите, за силата на демократичната традиция, въз основа на която израснаха певците на съпротивата. Дълго след освобождението от фашизма гръцката литература ще живее под знака на тази борба, писателите с носталгия ще си спомнят за живия отклик на техните произведения сред широката читателска публика, действената и възпитаващата роля на литературата и изкуството. Ще мине известно време и всичко ще тръгне в улегналото корито, теченията отново ще се разграничат, ще се обособят отделните, понякога непримирими една към друга писателски групировки. Но войната ще остави своя белег, ще се чувствува като ехо в творчеството, а пролятата кръв ще лиши от цъфтеж абстрактното изкуство, ще държи творците по-близо до земята. „Трагедията, която преживяхме — писа прогресивният литературен критик и поет Маркос Авгерис, — чувството на опиянение, което преживяхме по време на тази борба, вярата, които ни внушиха несравнимите достойнства на нашия народ, не могат да не укрепват и обогатяват нашия духовен живот и нашето изкуство . . . народът даде ново съдържание и нов тласък на нашия живот."[1]

Своеобразен продължител на революционните традиции в гръцката литература е Тасос Ливадитис, който в произведенията си я разширява, прави я по-величествена. Сарказмът и отрицанието на Варналис, революционният устрем на Рицос са обогатени с революционния оптимизъм, който извира от стиховете на Ливадитис. Вярата на поета в борбата е ярко подчертана и не свършва със смъртта на героите. Техният пример ражда подвига на последователите им — ето дълбокия подтекст на неговите произведения. Това го свързва вече типологически с Горки, със Смирненски и Вапцаров.

---

[1] *М. Αὐγέρης.* — *περ.* *Ἐπιθεώρηση Τέχνης,* М—А, 1962, *σελ.* 433.

На поезията Ливадитис гледа като на прост разговор с работника и селянина, като на сила, устремена напред. Обяснявайки своята поетика, той пише: „Поезията е призвана да отразява движението на историята, подготвяйки читателя за прехода към следващия, по-висок стадий, поставяйки пред него нови задачи и проблеми. Крайните резултати от истинското изкуство според мене са толкова революционни, както и резултатите от научните търсения, които от века на пàрата ни доведоха до атомния век.“[1] Поетическо превъплъщение на тези мисли можем да намерим в „Симфония номер едно“, „Жената с конските очи“, „Двадесет и пета песен на Одисея“ и особено в „Кантата за три милиарда гласа“. Ливадитис изобразява различните страни от гнетящата действителност и всяко стихотворение е търсене на път, на изход от безнадеждността. Този изход той вижда — и в това се състои силата му — в започналата борба, която според поета не спира, а се разгаря в различните краища на страната му, в целия свят.

Пътят на развитието и обогатяването на революционната традиция в гръцката литература крие в себе си много неизвестни, той е криволичещ и често преминава през яростната съпротива на различни упадъчни идеи, утвърждава се в борбата, но е набелязан от имената на творци като Никифорос Вретакос, Костас Тракиотис, София Мавроиди-Пападаки, Рита Буми Папа, Костас Янопулос, Йоргос Кодзиулас, Менелаос Лудемис и др., допринесли всеки по свой особен начин за разгръщане на могъщата сила на революционната поезия. Характеризирайки този период, литературният критик Янис Мочос пише: „Новогръцката литература, както и изобщо новогръцкото изкуство от време на съпротивата, става най-демократична за цялото нейно съществуване. За първи път от многовековната история на Гърция се установява такъв пълен и здрав контакт между широките народни маси и изкуството. Най-пълно и всестранно този контакт е изразен в жанра на масовата революционна песен, която по това време достига невиждан разцвет. При това демократизацията на изкуството върви по всички главни линии — по линията на пълнотата на отражението и лирическите настроения, а също така и по линията на използуването на художествените изразни средства, стила, литературния език.“[2]

За известно време след победата над фашизма гръцката поезия отново потъна в летаргията, сякаш борбата беше изстискала нейните живителни сили. На дневен ред след всенародния възторг отново дойдоха делничните въпроси и поетите за определен период се затвориха в себе си, отвърнаха очи от народа, който доскоро ги вдъхновяваше. В литературната нива отново избуяха различни плевели.

През последните години обаче творчеството на мнозина поети ни насочва към плодотворната почва на гръцката литературна традиция, която откърми нови дарования.

Говорейки за най-новото поколение, което навлезе в литературата и по своеобразен начин развива революционната литературна традиция, трябва да споменем Титос Патрикиос. В неговото творчество отново на пръв план излиза борческото начало, всичко е подчинено на голямата цел, която поетът си е поставил. Той ще изповядва своето верую в „Отчет“:

На барикадите на революцията
не ме е прашал никой,

[1] Т. Ливадитис. Кантата для трех милиардов голосов. М., 1968. с. 9.
[2] Я. Мочос. Костас Варналис и литература греческого сопротивления. М., 1965. с. 56.

затова от тях да ме отлъчи
не ще успее никой!

Все по-близо до човешките грижи е поезията на Критон Атанасулис, който отхвърля обществената несправедливост, бори се срещу силите на злото и копнее за по-добър живот. Вяра в хората лъха от героичния ритъм на стиховете на Сарандис Павлеас, от разгърнатите поетически композиции на Насос Никопулос, където работническата стъпка звучи по булевардите на революционната борба.

Най-младото поколение е известно повече с манифестите, отколкото с творчеството си. В тези манифести то най-често декларира верността си към гражданската, революционната традиция в гръцката литература. Доколко това ще се изпълни, ще съдим вече от тяхното творчество, а не от манифестите им. Все пак трябва да се посочи, че в част от тях има революционен заряд, който поради специфичната обстановка в Гърция може да се характеризира като бомба със закъснител. В полза на нейното избухване говорят досегашните постижения на прогресивната гръцка литература, която чрез Варналис, Рицос, Вретакос, Ливадитис укрепи своите революционни завоевания.

СТОЯН ИЛИЕВ

ЗА ЛИРИЧЕСКИЯ АНСАМБЪЛ И „МОЗЪКА ВЪРХОВЕН“

1.

След Априлския пленум на Българската комунистическа партия, когато националните ни усилия за създаване на социалистическа култура придобиха по-смел замах, възникнаха и много нови проблеми на съвременната ни литература. Тук ние ще се спрем на някои от тези проблеми, свързани с творчеството на поетите, които се формираха най-вече през 60-те години.

Естествено на първо място възниква въпросът, дали техните творби отбелязват крачка напред в развитието на нашата национална поезия. Както и да отговорим на този въпрос, не можем да отречем, че в най-добрите стихотворения на поети като Пеньо Пенев, Владимир Башев, Любомир Левчев, Първан Стефанов, Петър Караангов, Дамян П. Дамянов, Атанас Стоянов, Слав Хр. Караславов, Андрей Германов, Михаил Берберов и др. се съдържат действително нови черти, върху които се говори и се спори повече от десетилетие.

Бихме могли да приемем като сигнал за дръзкото навлизане на това поколение в литературата стихотворението на Вл. Башев „Размисъл“, в което той се пита: „Ако няма какво да дадем на света, за какво сме родени?“ Ние, подчертава той, „не щем нито славата, ни участта на големите гении! Нас ни стига признателността на едно поколение.“

Тогава тези поети, които сега се намират в зряла възраст, не отхвърляха старите авторитети, в тяхната поезия често се мяркаха имената на Байрон и Лорка, на Пушкин и Уитман, на Ботев, Маяковски и Вапцаров, но същевременно се питаха: а ние — „за какво сме родени?“, и намираме, че е необходимо да спечелят „признателността на едно поколение“. Не без известна младежка самоувереност те се противопоставиха на робската зависимост от миналите завети и потърсиха своето място в съвременната социалистическа действителност.

Това „свое място“ всеки от тях се стремеше да открие по своему. Така Пеньо Пенев в знаменитата си поема „Дни на проверка“ се обяви за „глас и съвест на епохата“, който е призван да изнесе тежестта на „един брутален век“, срутил се върху него. Този „брутален век“, казва поетът, „навързва над челото ми на възели корави“ стотици въпроси, „търсещи разрешение“.

От друга страна, Любомир Левчев откриваше своето място в правото си да бъде нов; Петър Караангов — в „участието си“ в преоткриването на стари ценности; Първан Стефанов — в преодоляването на „страха ни за мало-

ценност"; Слав Хр. Караславов — в „новите орбити" на „своя земен селски род"; Стефан Цанев — в правото си да нарушава правилата. Така тези поети се бореха да утвърдят нова концепция за поезията и считаха, че поетът трябва да отрази новите преживявания, които изпитва човекът, станал господар на съдбата си. Те бяха убедени, че създаването на едно общество като социалистическото поражда необходимостта от пълно обновление на всички морални и естетически ценности. Пред тях се откриваха свободни пътища на търсения и експерименти, необвързани с традиционни схеми.

„Свободния стих" — ето магическата формула, която се носеше във въздуха по това време. Римата трябва да се заостря, да се прекъсва неочаквано строфата и тя да се разпада, защото поетите не искаха да ограничават своите вълнения „във четвъртитите килии на кла-си-ческия стих". Ще подчертаем между другото, че всички останали поети от предишните поколения не устояха на подобни изкушения; започнаха да се отричат от старите си кумири и да се кланят на нови богове.

Когато четем стиховете на поколението, за което става дума, усещаме високото самочувствие на младите хора, посрещнали в детска възраст победата на деветосептемврийската революция у нас. На първо място прави впечатление, че те искат да ни поразят с острото си чувство за избраност, с чувството на историческа привилегированост. „О, самочувствие! Благодаря ти!" —възкликва Любомир Левчев. „Моя свят има нужда от самочувствие. Той има нужда да повярва в себе си" — подчертава и Първан Стефанов. Тези поети разказват за своето детство като за нещо безкрайно далечно, като за нещо странно, като за друга „геологическа епоха". За тях дори „Споменът звучи като ирония" (Л. Левчев). В техните стихове ясно се долавя един основен мотив: ние сме съвсем други, не сме такива, каквито са били другите преди нас; ние сме по-особени; на нас се падна щастието да живеем в епоха, когато „желязото се учи да лети"; Ботев, Смирненски, Вапцаров — всички те са живели, борили са се и са умирали, за да дойдем ние и да осъществим това, до което не са доживели. Тези поети живеят с високото самочувствие, че са деца на победилата революция, със съзнанието, че им е отсъдено правото и отговорността да утвърждават на земята царството на свободата и справедливостта.

По такъв начин ние се сблъскваме с едно чувство на необикновеност. В началото на 60-те години всички определено съзнавахме, че започва нещо съвсем ново, необикновено в живота. Това беше епоха на необикновени надежди, които намираха място и в поезията.

2.

Справедливо се отхвърля противопоставянето на поетите от различните поколения, обаче не бива да забравяме, че жизненият опит на всяко поколение е исторически неповторим и че в тази неповторимост се съдържа и зародишът на някакво ново отношение към света. Поетите, за които става дума, непрекъснато ни внушават: трябва да се учим да мислим исторически, да мислим с нови мащаби — с мащабите на епохата. Ние трябва да се опитаме да дадем отговор на „стоте въпроса, търсещи решение" — по израза на Пеньо Пенев. Да превърнем поезията в лаборатория за съвременно мислене, защото съвременността се осъществява чрез непосредственото ни участие в строителството на социалистическото общество. Нашите произведения не

бива да бъдат лишени от дързост, характерна за всяка голяма поезия. Важното в тях е да се чувствуват нашите неуморни търсения и нашата социална активност, или с други думи, ние трябва да „подгоним времето", както ни учи Маяковски. В епохата на общуването на земята със звездите ние не можем да стоим със скръстени ръце.

Според нас заслугата на тези поети се състои в това, че те вляха една нова струя в поезията и главното — започнаха да формират ново отношение към света. Те взеха да се учат да проникват във великия смисъл на историческите промени, които преживяваме. Не случайно почувствуваха необходимостта от създаването на една нова интелектуална и философска поезия. И въпреки увлеченията „философската лирика" за тях не е самоцел. Работата не е във формата, не е в жанра, въпреки че изборът на жанра характеризира пътя към някакво ново състояние на поезията. В нуждата от философска поезия се отрази един от най-важните резултати от изграждане на гражданското съзнание на социалистическия човек. Така възникна необходимостта от преход към по-високи социални, нравствени и художествени завоевания. В нашата поезия все по-настойчиво зазвуча изискването за социална значимост и интелектуална дълбочина. Този процес завладя все повече и повече поети, като се започне от Никола Фурнаджиев и се стигне с Павел Матев, Димитър Методиев, Георги Джагаров и др. Затова ние не мислим, че може да се очертае някакъв магически кръг и в него да се сложат поетите „философи" и „интелектуалци", а извън него — останалите. Стремежът към философско осмисляне на живота е обща тенденция, която всеки поет осъществява по своему. Картезианското „аз мисля" възвърна своите права в нашата поезия. Владимир Башев в стихотворението „Януарско послание до Владимир Илич" подчертава: „Аз се уча да мисля. След като знам да чета и пиша, след като знам да обичам и вярвам. След като времето ме попита: — Мислиш ли? — Аз се уча да мисля." Преди за него е мислил „друг". Той е слушал „умуването му властно" и на него му е било „лесно и страшно". Сега се „учи да мисли", проникайки в смисъла на големите исторически събития, характерни за нашата епоха. Така поетите се оказаха пред лицето на целия живот, с всичките богатства на човешките преживявания, „разрешавайки" си много от онова, което по-рано не си позволяваха. „Днес даже с риск да сгреша аз трябва да разнищя и всичко сам да разреша" — продължава Вл. Башев. Защото „революцията се решава не само вън. Революцията се решава и вътре в нас".

Това решаване на революцията „и вътре в нас" различните поети разбират различно. За Първан Стефанов „революцията е работа, много честна и много искрена"; за Любомир Левчев революцията се изразява във „взривяването" на привичните определения, в откриването на нови значения; за Стефан Цанев — в разрушаването на авторитетните предразсъдъци, в поставянето на читателя пред непознати по-рано за него проблеми, в обезпокояването на неговата съвест, в изострянето на ума му. Така всеки поет търси да открие своето място в революционния процес и сам да помага за изграждането на социалистическото общество.

В тази лична ангажираност към промените в света откриваме и истинската продуктивна, активна позиция на съвременния поет, който живее и твори в новото социалистическо общество. Той чувствува лична отговорност за това, което изграждат милионите трудещи се, задълбочава връзките си със социалистическата действителност, защото непознаването на действията,

на законите на новото общество води до опасни заблуждения. Изясняването на тази ангажирана, продуктивна и активна позиция на поета придобива особено значение в периода на разгърнатото социалистическо строителство, когато специфичното значение на поезията особено израства, когато нейната обществена функция се разширява и се задълбочава, когато тя придобива нови качествени моменти. Защото поезията се създава не от самата себе си, а в тясно взаимодействие с целия духовен и материален живот на обществото.

Според нас именно чрез присъствието на всички споменати поети, чрез тяхното споявane в един лирически ансамбъл може да се осъществи пълнотата на съвременната поезия, изпъстрена с много шарки и цветове, без които картината не би била цялостна. На всеки поет е отреден определен отрязък от нашата съвременност — по-голям или по-малък.

3.

За да илюстрираме колко различни гласове има в този полифоничен ансамбъл, ще се спрем на двама талантливи поети от това поколение, в чието творчество се разкриват твърде противоположни тенденции — Любомир Левчев и Слав Хр. Караславов.

Докато Левчев, който е един от най-търсещите поети в съвременната ни литература, заявява:

И времето не беше оправдание,
а наше право —
правото да сме нови . . .

Сл. Хр. Караславов от своя страна провъзгласява:

Старомоден за някои поети?
Старомоден?. . .
Оставам такъв!

Може да се каже, че Любомир Левчев и Слав Хр. Караславов, появили се почти едновременно в съвременната ни поезия, са поети-антиподи. Левчев обича смелия образ и умее да се ползува от него. Той добре отчита за себе си тази своя особеност и е склонен да злоупотребява с нея. Събира дръзки и ефектни образи и ненаситно поглъща всичко ново, ярко, което ни предлага днешната техническа цивилизация. Тази поетическа жажда към новото говори за вкус към съвременния живот, от който поетът иска да вземе всичко, което в момента той му предлага. Може да се каже, че поезията на Левчев е интересна с артистичната индивидуалност на нейния автор, с неговата своеобразна художествена мисъл, която се пречупва под рязък, деформиращ ъгъл. Затова някои от стиховете му имат шоково въздействие.

Поетическите търсения на Слав Хр. Караславов не са така предизвикателни и дръзки, както у Левчев. Преди повече от десетина години, когато младите поети започнаха да използуват модерните форми, мнозина считаха, че който не ги приеме, не може да се нарече съвременен поет. А най-съвременни се считаха онези, които се включваха в изобретяването на модерната техника. Именно тогава Слав Хр. Караславов беше наречен „старомоден“, както впрочем и самият той се нарича. Така в лирическия ансамбъл на поколението се очертаха два противоположни типа поети — като Любомир Левчев, който, така да се каже, оглави новаторските търсения, и Слав Хр. Караславов, който възприе една по-традиционна линия в своята поезия. Първият от тях е типично градски поет, усещаш остро сложните противоречия на живота, а вторият —

типично селски поет, който „в много прости неща“ търси „проста утеха“. Понякога, когато четем двамата поети, ни се струва, че те са написали дадено стихотворение, защото не могат да приемат отношението към света на другия поет и за да докажат превъзходството на своето светоусещане и метод.

Още в първите си стихове Левчев възпява „дръзките мечтатели“ и „лудите глави“, които отговарят на настроенията на неговата младост. А в стихотворението си „В припадък на ярост“ направо казва, че тези, „които не пишат спорни хипотези“, са мъртви. В програмното стихотворение към стихосбирката „Звездите са мои“ той заявява, че ако няма хора с „безумни желания“, „ако не съществуваха утопии. . . как би се вяло днеска знамето, червеното, със сърпа и чука?“, и с това иска да подчертае, че няма да се съобразява с изискванията на традицията, защото епохата, в която живеем, е безумно дръзка и новаторска. Така за него дързостта се превърна в естетическа програма. И вместо да създава „добродетелна“ поезия, Левчев бързаше да докаже, че е „спорен“ поет, че е „луда глава“, че може да мисли, както си иска, да предпочита, каквото желае, и дори да си позволи дързостта да покани лорд Байрон на новогодишна наздравица. Поетът като че ли бе с наострени уши в очакване на нещо тревожно: „тревожен октомврийски дъжд“ — шепне той в „Октомврийски стихове“. Бяга от спокойните идилични описания и стиховете му изразяват безпокойството на патрула, готов всеки момент за атака.

Тази дързост на Левчев лесно е обяснима. В поезията ни през време на култа се забелязваше едно „самоограничение“, което осъждаше интимната откровеност и налагаше традиционната рутина. И като реакция на подобни настроения поетът изповядва, че негово е правото да бъде нов и че обича „да се увлича“, както казва в „Интелигентска поема“.

Подобно на него и Стефан Цанев изповядва:

Колко хубаво е, че съществуват правила,
които имаме възможност да нарушаваме!
Ние рушим законите със свобода,
а свободата превръщаме в закон,
който пак
ще трябва
да нарушаваме. . .

(„Медисон“)

И Стефан Цанев като Левчев се втурна в страната на „старите господари“, за да катурне техните идоли. Неговата критика на класическия стих се превърна в същински кръстоносен поход. Той не иска да се доверява на традицията, пази се от нея, страхува се от нейното влияние. Поетът се бои, че поезията, която създава или иска да създаде, може да бъде убита от поезията, която вече е станала традиция. Отхвърля „четвъртитите килии на кла-сическия стих“, защото, както казва, не може да брои „въпросите на своята тревога“. Той ненавижда всякакви „музейни церемонии“ и метафизически „признаци“ и жадува за героични подвизи. Поетът се обръща към миналите революционери с дръзкото предизвикателство: „не аз при вас — вие елате при мене“. Той не иска да „въздиша“ по тях „в книгите за впечатления“, а да ги следва с готовността си за саможертва.

Като че ли в противоположност на тези манифести Слав Хр. Караславов от своя страна заявява: „Стари истини казвам пак, но за песните смърт няма.“ В онова време, когато всеки, който бе хванал перото, искаше още с първите думи да слиса света с нещо ново и нечувано, да кажеш за себе си, че си „старомоден“ и че говориш „стари истини“, за такава откровеност се

изискваше голяма увереност в това, което създаваш. В своите стихове Слав Хр. Караславов не иска да се представя за дързък пророк, нито в ролята на жрец, а се стреми да създава поезия на простите чувства. Щастливо „старомоден“ и „правоверен“, поетът не се старае да изглежда модерен. В „Балада за мен“ той пише:

Има стара мълва,
че човек се преражда.
Аз не зная това.
Спомен в мен се обажда
за прабългарски смях,
за прабългарска плитка.
Аз ли някога бях
с Аспарух на битка?

В душата на поета все още „тътнат тежки копита“, в очите му нощем „гневен конник прелита“ и със своята „прабългарска“ кръв той се чувствува добре. Приема „прабългарското“ наследство, без да се съпротивява. Не се вълнува, че може да мине за остарял, защото за него предишното далеч не е изчерпано и защото за поезията невинаги са ценни най-новите открития. Слав Хр. Караславов не теоретизира, не се зачислява към никоя модерна школа, а просто пише стихове, както и доколкото може.

Неговата простота и „проста утеха“ са реакция на интелектуалната усложненост, която се забелязва в творчеството на много поети. Той не се бои от старите, установени ценности на света, не се стеснява да възпява това, което вече е възпято от много чужди уста. „В много прости неща търсих проста утеха /и сред простите цветя прости песнички пях“ — изповядва поетът. Земята, родната стряха, старата майка, старият дом, брястът сред двора, кукувицата, хлябът, който ни храни, всичко това, което изглежда изчерпано от неговите предшественици, го е дочакало и той му се радва и се докосва до него с нежна любов. Но стиховете на Слав Хр. Караславов не са плач над онова, което вече няма да се върне. Всичко е отминало, животът е невъзвратим. За него телевизор е било едно „биволско око“, а сега техниката е навлязла в модерния му дом в града, а „старият дом“, който като „старо гнездо е прокапал“, е само спомен. Но все пак онова, което си отива и отмира, събужда скръбни чувства и мисли.

Чрез сина му неговото детство не умира, защото е скрито в бащиното му чувство, спотаява се под бръчките на челото му, в побеляващите коси. Ние, казва поетът, в същност никога не ставаме възрастни и най-главното, най-истинското у нас е детското. То се чувствува във всичко, което правим и мислим, и заедно с него се изразява и вечната младост на човешкото битие. И все пак, „когато се роди момче“, в нашия живот нещо си отива. Неговият син прохожда с космически кораби, а детството на поета преминава „със торба кенарлия на рамо“ и „във браздите след ралото“.

Сега ще бъде абсурден въпросът, коя поезия има по-голямо право на съществуване. Дали поезията на дръзките и новаторските търсения на Левчев, Башев, Стефан Цанев или тази, в която тече „прабългарската“ кръв на Слав Хр. Караславов, Андрей Германов, Анастас Стоянов, Дамян П. Дамянов, Евтим Евтимов, Марко Ганчев, Георги Струмски. Това са надарени поети с различни творчески индивидуалности, всеки от които отразява определени страни от нашия съвременен живот. Тези поети са доказателство за многообразните търсения в съвременната ни поезия, където има място за

всички. Всеки от тях по своему се бори да получи признателността на едно поколение.

4.

Но какво значи един поет да получи такава признателност? Това ще рече да се мисли и за бъдещите поколения. Всичко, което създаваме и творим, трябва да бъде свързано и с тях. Всяко поколение може да бъде неоспоримо по отношение на това, което създава, ако изпълни своите задължения както към миналото и съвременността, така и към бъдещето. Неговото собствено дело никога няма да бъде изпълнено добре, ако то е ограничено в рамките на една епоха. Тази необходимост да се „прекрачи" епохата се чувствува от самите поети и те виждат изхода в раждането на голямата поетическа личност. Самият Владимир Башев се изповядва в този смисъл:

Търсете всички варианти,
гладът е вече нетърпим —
светът е пълен със таланти,
но гений е необходим!

Ковете оня ден съдбовен,
създайте шеметния час,
във който мозъкът върховен
ще проговори между нас.

Защото всичко се прощава
или забравя се, освен
от нас да чакат тази слава,
а ние лесно да умрем!

Поетите започнаха ревниво да се оглеждат около себе си, за да открият „мозъка върховен", който най-после може да се появи. От своя страна Павел Матев заявява:

Ще се яви една комета —
голям поет ще се роди.
И той от днешните поети
ще вземе по един мотив.
Ще ги вплете във пъстра гама
с необичайна простота.
И ще узнаем удивени,
че тук, където сме родени,
светът е много по-богат. . .

Подобни изказвания се срещат и сред съветски писатели. Василий Аксьонов казва, че днес в съветската поезия има много хора, които пишат добре, но на фона на новите качествени изменения „все още не се е явил гений". Той може би съществува, може би вече твори? „Така или иначе — подчертава Аксьонов, — аз съм убеден, че нашата литература ще роди гения. Тя е може би в първия месец на своята бременност и ако не злоупотребява с използуването на средствата против зачатие, ако не предизвикаме аборт, геният скоро ще се роди, аз съм убеден в това."

По такъв начин в утвърдените лирически ансамбли се дочуват и по-особени гласове, а именно за необходимостта от „мозък върховен", за раждането на една „комета", която да ни покаже, че светът е много по-богат от света, който познаваме. Според нас това е все още неизживяна мечта за раждането на поет-„пророк", поет-„месия", поет-„жрец", призван да създава нови форми на живот и творчество. Ние обаче живеем в епоха на демистифи-

кация на поетическата личност, когато от нея се снема ореолът на изключителността и ѝ се възлагат по-обикновени човешки задачи за изпълнение. Този процес на демистификация у нас започва още при Яворов, който бе готов всеки миг да се отрече от поезията и да поеме пътя на революционната борба, а после се продължи и от Вапцаров, който никога не гледа на себе си като на по-особена личност, а като най-обикновен и скромен борец в редиците на комунистите.

Демистифицирането на съвременната поезия има и по-друг смисъл. Поетите-романтици много често ни напомнят, че няма нищо общо между поезията и живота. В най-добрия случай те възпяват това, което им е най-близко, но пак в границите на непроходимото различие между царството на прекрасните видения и грубата практика на реалния живот. Поетите, настойчиво и неуморно натрапвайки тази непреодолима граница, представят поезията като „свят в себе си", принципно противоположен на непосредствената реална практика. Така по думите на Гьоте поезията се утвърждава като „земно евангелие", което ни „освобождава от тежестта на земното бреме". Като „въздушен балон тя ни издига заедно с целия ни баласт във висшите сфери и ни показва забърканите земни пътища от височината на птичи полет. Както и най-веселите, така и най-илюзорните произведения имат една и съща цел: да отразяват както радостта, така и тъгата със сполучливи и остроумни изображения."

Именно тази традиция на поезията като „земно евангелие", призвано да утешава бедните и угнетените, бе преодоляна от метода на социалистическия реализъм на съвременен етап. За марксическата естетика поезията запазва своята художествена специфика, но навлиза в друг обществен контекст. В социалистическото общество се създава нов тип естетическа реалност, която се утвърждава като жизнена среда на поета. В този процес на навлизане на поезията в живота не тя се снижава до грубия материален живот, а самият живот се извисява до поетическия идеал. Възвисява се именно дотолкова, доколкото всяка проява на реалния живот на новия социалистически човек се напълва с голямо обществено съдържание, което изразява радостта на свободната личност, станала господар на своята съдба.

Романтикът се чувствува добре само в „надземни висоти" или в царството на „утопиите", които „само дават цел". Поетите са херувими на едно непонятно вдъхновение" — казва Шели. Само когато поетът попадне в „космическо състояние", в един „вечен мир" или „вечен ден" или като утвърди своя краен субективизъм, той се чувствува добре. В това царство на „надземни висоти", в което се отхвърля съществуващият обществен ред, се е родила оригинална поезия, обогатяваща до ден-днешен нашия душевен свят. Но ще подчертаем, че сега една такава поезия е историческо минало. В съвременната поезия се забелязва процес на демистификация, при който се преодолява илюзорното съдържание на миналата поезия. Това преодоляване става в смисъл на най-конкретно отношение на съвременния социалистически поет към новата действителност, която той възпроизвежда. От поезията се снимат мистифициращите илюзорни покрови и тя се връща към конкретната действителност. Защото социализмът възвърна значението на човека в обществото, като подчини всички негови материални и духовни цели в служба на личността. По думите на Маркс „истинското царство на свободата започва там, където развитието на творческите сили на човека се превръща в самоцел на жизнената дейност на обществото".

Този процес на демистификация на поезията доведе до снемане на ореола от главата на поета, който ореол му придаваше осанката на нещо „надземно", „вечно", „изключително". Поетите престанаха да бъдат митични същества и придобиха земен облик. Те не се раждат по един на едно десетилетие, не идват с претенцията, че са призвани да откриват нови истини за човечеството, а нахлуват в литературата на цели ята. У нас дори се говори за „ято" от край Марица, „ято" от край Тунджа, „ято" от край Дунава. . .

Разбира се, в лирическите ансамбли не може да няма поети, свирещи, така да се каже, първа цигулка. Но на въпроса, кой измежду поетите в момента изпълнява тази почетна роля, е много трудно да се отговори. Понякога поетите, които се считат за най-добри, се оказват с твърде преходна слава. В това отношение твърде голяма роля играе фейлетонната критика във вестниците, радиото, телевизията; тя създава нови звезди, които мимолетно блясват и изчезват като ракети. Един ден разбираме, че много труд и усилия са били прахосани за евтини илюзии.

А има случаи, когато изглежда, че на поета не само че не е отредена ролята да изпълнява първа цигулка, но не е включен дори и в лирическия ансамбъл; след време обаче се оказва, че той е играл много важна роля в съвременния литературен процес.

Така че, повтаряме, много е трудно да се определи кой е „мозъкът върховен" в съвременната ни поезия. Едно е ясно: че днес в поезията и във възприемането ѝ се извършват сложни процеси, сблъскват се трудно доловими тенденции. Налага се да се изменят и привичните критерии, които се прилагат към отделните поети, защото не са изключени и за в бъдеще изненади, каквато ни поднесе Пеньо Пенев. Така поети като Андрей Германов, Петър Караангов, Михаил Берберов, Нино Николов, някои от които бяха слагани във втората редица, все по-уверено заемат предни позиции в съвременния литературен процес. У други поети ние забелязваме снижаване на литературната вълна, която преди десетина години напираше стремително и неудържимо. Започнаха да заглъхват битките, да затихват нападките, изчезнаха споровете. Утвърди се литературната репутация, която сама работи за някои от поетите. Те вече започнаха да правят отчет за изминатия си творчески път, издават своите избрани произведения и нови открития от тях почти не се очакват. Всичко, което до неотдавна така шумеше, като че ли вече е история. Цикълът се е завършил и сега очакваме да започне нещо ново. Разбира се, несправедливо ще бъде да се твърди, че поетите, за които става дума, не са внесли нещо ново, което здраво се е утвърдило. Историческият процес би бил твърде безсмислен, ако усилията на едно поколение биха изчезнали безследно. Но съвсем очевидно е, че в нашата съвременна поезия се очаква вече нещо ново — било то като излизане на сцената на нов лирически ансамбъл, било то като израстване на нови поетически индивидуалности, в чието творчество да се поставят назрелите проблеми на съвременността. На нашата поезия ѝ предстои още небивало развитие. То ще бъде в дълбочина, в разкриване на богатия духовен живот на строителите на социалистическото общество. Защото времето, в което сега живеем, не може да се сравни с никоя друга епоха от миналото. В нашия съвременен живот има всичко необходимо за създаването на голяма поезия — национален разцвет във всички области на духовната и материалната култура на народа. Затова можем да очакваме богати плодове и в областта на поезията.

СЪДЪРЖАНИЕ

Стойко Божков — Единство по пътя към общата цел. 5
Георгий Ломидзе — Историческата памет на народа и съвременността 9
Стойко Божков — Утвърждаващата сила на социалистическата литература (Българският опит във възприемането на съветската литература) 19
Юрий Барабаш — Художественное творчество и критерий повторяемости. К вопросу о структурно-семиотических методах в литературоведении 31
Ефрем Каранфилов — Партийност и хуманизъм в съвременната ни литература 48
Александр Овчаренко — Вопросы социалистического реализма сегодня 57
Емил Георгиев — Съвременното литературознание и общият литературен процес 87
Владимир Щербина — Литература и культура 95
Васил Колевски — Проблеми на съвременното съветско литературознание . 127
Георги Димов — Литературна критика и съвременен литературен процес 143
Наталия Ржевская — Критика и литературный процесс в современной Франции 153
Александър Атанасов — Екзистенциализъм и литература. Размисли и бележки 165
Александр Николюкин — Американский критический реализм на современном этапе и его соотношение с другими творческими направлениями 177
Атанас Натев — Методологическият спор за литературната наука и изкуствознанието 183
Петр Балашов — Идейно-художественные течения в современной английской литературе (концепция мира и человека) 203
Ванда Смоховска-Петрова — Работническа и селска тематика в съвременния роман на социалистическите страни 219
Наталия Яковлева — Концепция личности в романе социалистических стран . . 223
Ангел Тодоров — Нови явления в нашата съвременна поезия 237
Марин Жечев — Революционните традиции в съвременната гръцка поезия 241
Стоян Илиев — За лирическия ансамбъл и „мозъка върховен“ 249

ИДЕЙНО-ХУДОЖЕСТВЕНИ ОСОБЕНОСТИ
НА СЪВРЕМЕННИЯ ЛИТЕРАТУРЕН ПРОЦЕС

Редактори М. Иванова, Бл. Старирадева
Художник Ал. Хачатурян
Худ. редактор Д. Донков
Техн. редактор М. Банкова
Коректор Е. Чухова

Изд. индекс 5705
Дадена за набор на 19. V. 1975 г.
Подписана за печат на 13. VIII. 1975 г.
Формат 70/100/16 Тираж 1500 ЛГШ-8
Печ. коли 16,13 Изд. коли 19,03
Цена 2,73 лв.

Набрана и отпечатана в Печатницата на Издателството на БАН
София 13, ул. „Акад. Г. Бончев“
Поръчка № 274

LT 843