Съвременната българска проза и европейските социалистически литератури

II
5513

литер
П 55139

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ НА СССР

ИНСТИТУТ ЗА СЛАВЯНОВЕДЕНИЕ И БАЛКАНИСТИКА

Съвременната българска проза и европейските социалистически литератури

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

София. 1986
Издателство на Българската академия на науките

В487835

Редакционна колегия
Сабина Беляева, Светлозар Игов, Галина Илина, Дмитрий Марков, Боян Ничев, Нина Пономарьова



65727/86

© БАН, Институт за литература
АН СССР, Институт за славяноведение и балканистика
1986
c/o Jusautor, Sofia
82 (05)

Дмитрий Марков

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ — ТРАДИЦИИ И СЪВРЕМЕННОСТ

Социалистическите страни в Европа наскоро отпразнуваха четиридесетгодишнината на освобождението от фашистката агресия и победата на народнодемократическите революции. Те вече преминаха значителен период по пътя на социалистическото строителство, натрупаха немалък опит във всички области на живота, както и в областта на литературата и изкуството.

Развитието на социалистическите литератури е сложен процес, противоречив понякога, отличаващ се с многообразие на специфичните особености и заедно с това единен. Единството му се основава на социалноисторическата общност на социалистическите страни, а това създава възможности за широко сравнително изучаване на всички сфери от духовната култура. Сравнително-типологическите изследвания на социалистическите литератури, като фиксират специфичните различия, са призвани да изявят общите закономерности, да покажат диалектическата връзка на идейно-философското единство на тези литератури с техните поразително многообразни възможности за художествено претворяване на живота.

Социалистическите литератури наследяват всичко прогресивно, всички завоевания на демократическата литература, включително и на революционно-социалистическата, която има своите големи традиции.

Говорим за социалистическите литератури като явление от международен характер, което има повече от стогодишна история в световната литература. Родословието му води началото си от писателите чартисти в Англия, свързано е с революционната поезия на Г. Хервег, Ф. Фрайлиграт, Г. Веерт в Германия, с дейността на Е. Потие, Ж. Валес и др. във Франция. В края на XIX и в първата третина на XX в. това явление беше широко представено в революционната литература на Русия, преди всичко от творчеството на М. Горки и В. Маяковски, от интензивно развиващата се революционна литература на народите от Централна и Югоизточна Европа. Иначе казано, става дума за явление с дълбоки националноисторически корени.

Теченията на социалистическите литератури трябва да се разглеждат преди всичко в националноисторически контекст. Принципно значение имат въпросите: как се съотнасяха тези течения с другите литературни течения, каква е ролята им в националния процес на художественото развитие, органична част от което са. И ако имаме предвид, че представителите на но-

Съвременната българска проза и европейските социалистически литератури. С., БАН, 1986

вите литератури не веднага достигнаха зрелост, преодоляваха трудности на растежа, изключително важно е да се види реалната динамика на явленията и да се направят обективни изводи за това, кои тенденции показаха своята сила и перспективна действеност и кои, обратно, спъваха развитието, отвеждаха социалистическото изкуство встрани от магистралния му път. Именно историческият зрителен ъгъл ще ни доведе до подобни изводи.

И още един аспект бихме искали да отбележим — значението и мястото на социалистическите литератури в световната литература. Новаторството на естетическите идеали, всестранното изобразяване на социалистическия човек, хуманистичният патос на тези литератури несъмнено ги извеждат в авангарда на художествения прогрес на съвременната епоха. Колкото по-значим става натрупаният художествен опит, толкова по-наложително е неговото обобщаване.

Ще разгледаме накратко някои етапи от развитието на социалистическите литератури в страните от Централна и Югоизточна Европа, за да можем след това, подхождайки към оценката на съвременните процеси, да подчертаем жизнеността на принципите на новия творчески метод, многократно потвърдени от литературната практика, от вече наложилата се традиция.

През 20-те и 30-те години във всички страни, за които говорим, социалистическите литератури се формираха като самостоятелни течения. Интензивното им развитие се определяше от влиянието на Великия Октомври, от революционния подем вътре в самите страни. Те се опираха и на традициите на първите пролетарски писатели, изявяващи се още през XIX в.; огромна роля в развитието им изигра традицията на националната и световната класика. Необходимо е също така да се има предвид значението на опита на съветската литература, преди всичко на опита на Горки и Маяковски.

Поради това, че социалистическите литератури още в онези години бяха свързани с най-напредничавите идеали на епохата, те заемаха забележимо, нерядко водещо място в националния литературен процес. Достатъчно е да назовем имената на такива изтъкнати представители на чешката и словашката литература от тези години като И. Волкер и Ст. К. Нойман, Яр. Хашек и П. Илемницки, М. Майерова и Ив. Олбрахт, Ю. Фучик и В. Ванчура; такива като Хр. Смирненски и Г. Милев в българската литература, Вл. Броневски и Л. Кручковски в полската, И. Бехер, Б. Брехт, В. Бредел в немската; да си спомним имената на М. Кърлежа и А. Цесарец и изобщо представителите на „социалния реализъм" в литературите на югославските народи.

Именно социалистическите литератури бяха още тогава авангардни течения. За разлика от модернистичните течения, обрекли на забрава великите хуманистични традиции на миналото, те продължаваха тези традиции, обогатяваха ги, утвърждавайки хуманизма от нов тип — социалистическия, изобразяваха човека с революционно светоусещане; в творчеството на техните представители намери своето правдиво и ярко отражение реалният ход на социалния прогрес на епохата.

В развитието на социалистическите литератури имаше, разбира се, и неуспехи, проявяваха се тесносектантски концепции и възгледи, които понякога довеждаха до известна изолация от общодемократичното литературно движение. С време тези грешки се изживяваха.

През 30-те години техните позиции укрепнаха от прилива на значителна част от художествената интелигенция: военната заплаха предизвика в различните страни широко движение на прогресивните дейци на културата, които неизбежно вървяха към сближаване със социалистическата култура, последователно разобличаваща антихуманния морал на фашизма.

При тези процеси голямо значение изигра интернационалният опит на съветската литература. Първият конгрес на съветските писатели беше всъщност не само всесъюзен, но и международен форум на социалистическите литератури. На него присъствуваха много делегации от чужбина. С идейното единство и многообразие на най-значителните си произведения съветската литература сякаш демонстрираше пред света преимуществото на избрания от нея път. На конгреса с основен доклад излезе М. Горки, признатият в цял свят основоположник на новия тип литература. Широко бе използувано понятието социалистически реализъм като определение на метода на тази литература. В метода Горки видя творческа програма, насочена към художествена реализация на революционните хуманистични идеи.

Усещането за идейната общност на социалистическите литератури беше характерно не само за съветските, но и за чуждестранните писатели, които осъзнаваха себе си като създатели на литератури на един нов свят. В различните страни влязоха в обращение понятия като социалистически реализъм, нов реализъм, социален реализъм и др. Независимо от терминологичните различия навсякъде ставаше дума за сходно съдържание на тези термини и понятия, а именно за реализъм от нов тип. Писатели и критици прибягваха към такива понятия не като към външно заимствуване, не под влияние на модата, а в резултат на осъзнаване реалните историко-литературни процеси в своите страни. С пълно основание С. К. Нойман писа, че понятието социалистически реализъм беше прието „изключително заради принципите, които са много по-стари от самата тази дума, принципи, за които сме се борили със свои опасения и на свой риск, с подбуди от отечествен характер и с отечествени средства далеч преди появата на тази дума"[1].

Социалистическите литератури се намираха в открита конфронтация с реакционно-модернистичните течения, избягващи социално-обществената проблематика, по същество противопоставящи се на хуманизма. Историята произнесе своята обективна оценка — тези течения в общи линии се оказаха извън границите на художествения прогрес.

Интересно и принципно важно е да отбележим, че много и крупни писатели, принадлежащи към модернистични течения, но честно търсещи пътя към художествената правда, се приобщаваха към социалистическата литература, нерядко приемаха нейната художествена програма. Приобщаваха се, като се отказваха от предишните позиции, скъсваха с тях, като действуваха осъзнато, изстрадано. Известен е пътят на Ал. Блок и В. Брюсов, скъсали със символизма и преминали в лагера на революционната литература. Българският писател Л. Стоянов с безпощадна откровеност говореше за символистичния период от творчеството си, той съжаляваше, че е „преживял четвърт век безцелно скитане в страната на химерите и вятърните мелници" [2]. Своя преход към революционното разбиране

---

[1] Neumann, S. K. Umeni a politika. Praha, 1953, p. 114.

[2] Из стихотворението на Л. Стоянов „Изповед".

за света, започнал през 20-те години и отчетливо изявен през 30-те, той наречe „край на тъмницата" и „второ раждане". Ще спомена още и В. Незвал, представящ противоречивото течение на чешкия авангардизъм, в който противоборствуваха субективно-формалистичните и революционни тенденции. С усета на голям художник Незвал улавяше тази противоречивост, тя се проявяваше в неговото собствено творчество. И твърде характерно е как поетът се отдалечаваше от фалша, от всичко онова, което го отклоняваше от художествената правда и все по-твърдо заставаше на позициите на новото социалистическо изкуство.

Подобни примери има много. И ще отбележим, че става дума за най-крупни художници, в чието творческо развитие несъмнено намери отражение логиката на самите исторически процеси. Това е и свидетелство — не декларативно, а непосредно изстрадано — за признаване на авангардността и широките естетически възможности на изкуството на социалистическия реализъм.

И макар социалистическите литератури от 20-те и 30-те години вече да разполагаха с богат фонд от първокласни художествени произведения, по техен адрес имаше упреци за еднообразие, за нивелировка на творческите индивидуалности. Това в много отношения беше съзнателна вулгаризация, свързана с острата идеологическа борба, с неприемане на идейно-философските основания на социалистическите литератури. За съжаление и по-късно отделни критици и литературоведи от социалистическите страни, не вникнали (или не желаейки да вникнат) в истинската същност на новата естетическа система, застъпваха различните вулгаризаторски оценки за нейната същност. Недалновидността на тези критици е очевидна. Във връзка с това особено убедително ми се струва изказването на изтъкнатия съвременен писател на Югославия М. Лалич за „социалния реализъм" на 30-те години. Забележително е, че Лалич ясно вижда в „социалния реализъм" диалектиката на общото и особеното, единството на програмната позиция на революционно световъзприемане и многообразието на изразните средства. Ето неговите думи: „Трябва да се вземе под внимание, че социалната литература не беше тясно и затворено движение, а беше част от революционното брожение... Не съществуваше никаква твърда формула, тя беше само изходна позиция на младото поколение. Всеки от нас търсеше свой път."[3]

Изказванията на Лалич имат обективно значение, защото в неговата оценка за „социалния реализъм" на 30-те години всъщност се съдържа оценка на общите принципи на новата революционна литература. Отчитайки това ново като национално достояние и забележителна традиция, писателят утвърждава необходимостта от приемственост с нея. Такъв исторически подход към художествените явления е особено важен като принцип за разглеждане на съвременния етап от развитието на социалистическите литератури.

След Втората световна война литературите на европейските социалистически страни се развиват в условията на дълбоки революционни преобразования. Протичащите в тях процеси дават възможност ясно да се оценят различните тенденции с оглед историческата перспектива.

Ще подчертаем преди всичко неоднородността на литературния процес в идейно-естетически план. Става дума за различни направления, от-

---

[3] Политика. Белград, 25 март 1973, с. 19.

личаващи се по своята обществена и естетическа позиция. Такива определено изразени различия съществуваха в литературите на всички страни през първите години след революцията в тях, а в някои страни съществуват и днес. В повечето страни основната линия на литературното развитие представят социалистическите литератури. Но те не обхващат (в отделни страни с рязка очевидност) целия литературен процес. Става дума не само за това, че например в Унгария наред с литературата на социалистическия реализъм, образуваща главното русло, съществува също и литература, създавана на общодемократична и общохуманна основа. Ние подчертаваме и това, че по силата на вътрешни противоречия и влияния на буржоазната идеология, на модернистичните възгледи и концепции, в литературите на европейските социалистически страни в различно време се проявиха, в някои се проявяват и в наши дни, такива явления, които по своя характер представляват пряка противоположност на идейно-естетическата платформа на социалистическите литератури. Това са естетските, субективно-формалистични и други тенденции.

По такъв начин литературният процес в европейските социалистически страни представлява съвсем не единен поток, където всичко върви гладко и безметежно. Литературата на социалистическия хуманизъм се сблъсква и в критиката, и в художествената практика с други естетически концепции. Извършва се проверка на ценностите по значимост и перспективност. Кое е мяра за това?

Както е известно, в художествената сфера огромна роля играе субективно-творческото начало, индивидуалната авторска позиция. Съвършено несъстоятелни са версиите за това, че в литературата на социалистическия реализъм творческата субективност се нивелира. Напротив, там последната намира дълбокото си и многостранно изразяване. Защото силата на художествено-индивидуалния фактор се състои не в субективния произвол, а в степента на съответствие на представите на даден автор спрямо реалния ход на историята. Именно такова съответствие изисква комунистическата партийност в изкуството. Тя изисква съединяване на дълбочината на обективното познание за света с патоса на субективната активност. Източникът на истинската творческа свобода тук е в хармонията между обективното и субективното.

Обективният ход на историята в страните, за които става дума — това е новият обществен опит на народите, живата реализация на социалистическите идеали. В хода на войната против фашизма, в резултат от осъществяването на революционните промени, трудещите се маси за пръв път получиха не само пълна национална, но и социална независимост: те станаха стопани на своите страни. И техните страни през изминалите години неузнаваемо се промениха — достигнаха високо равнище икономиката и културата им. Достатъчно е да обърнем, макар и бегъл, поглед към близкото минало, съпоставяйки фактите, за да си представим нагледно този бурен ръст, за да видим ясно как тези страни благодарение преимуществата на социализма станаха днес пълноправни и активни участници в социалния и духовен прогрес на нашата епоха. Ето как говори за това унгарският писател Имре Добози: „Ние избрахме единствено вярната възможност. В нашата история никога не е имало три такива десетилетия, през които нацията би била способна да претвори в живота планове, които така бързо и решаващо я измениха."[4]

[4] Вопр. литературы, 1975, № 4, с. 182.

В редица страни е завършено строителството на основите на социализма, извършва се преходът към развито социалистическо общество. Хората строят живота си и сами се формират — духовно и нравствено — в процеса на съзиданието. Те именно носят чертите на нашия съвременник, чиито изисквания неимоверно пораснаха: той иска да знае и миналото, и днешния ден, да види настоящето в приемствеността и в перспективите на бъдещето.

Най-напредничавите художници никога не са се делили от историческата съдба на своя народ. Тази традиция е жива и в съвремието. Тя е първото условие за създаването на значителни произведения. Кресливата мода е само до време. Роптаенето срещу прогреса допада само на определени кръгове, а ще настъпи времето, когато то ще се разсее като дим, неоставящ диря в художествената култура. Значимостта на произведенията на изкуството може да се измери само на везните на историята. И затова особен интерес предизвиква съвременният етап от развитието на социалистическите литератури — етап на равносметки, на размисли за това, какво издържа проверката на времето и какво не оправда очакванията.

В първите години след революцията в европейските социалистически страни литературите отразиха общите настроения на всенароден подем, свързан с победата над фашизма, с придобитата социална свобода. Навсякъде бяха създадени крупни художествени произведения, правдиво и вълнуващо отразяващи историческото минало, войната и героичната борба против фашизма, а също така началото на коренните социалистически преобразувания. В тази връзка можем да назовем множество известни произведения: „Обикновени хора" на Г. Караславов, „Железният светилник", „Преспанските камбани" и „Илинден" на Д. Талев, „Тютюн" на Д. Димов, „Намиране на родината" на Б. Илеш, „Мъртвите остават млади" на А. Зегерс, трилогията „Роднини и познати" на В. Бредел, „Под фригийската звезда" на И. Неверли, „Септември" на Й. Путрамент, „Домът на Явора" на В. Маха, „Игра с огъня" и „Живот против смъртта" на М. Пуйманова, „Гражданинът Брих" на Я. Отченашек, „Настъпление" на В. Ржезач, „Хроника" на П. Илемницки, „Червено вино" на Ф. Гечко, „Сватба" на М. Лалич и др. Тези произведения влязоха в съвременната класика на националните литератури, несъмнено обогатявайки и световното литературно развитие.

Необходимо е да се подчертае, че в този период имаше и тежки загуби. Стереотипите на догматическото мислене нанесоха сериозни щети в теорията и практиката на социалистическите литератури. Получиха разпространение възгледи, чиито автори тълкуваха социалистическия реализъм като сбор от постулати, от зададени нормативи. Живата и гъвкава естетическа система, на чиято природа е съвършено чужда закостеняността, се представяше от тези автори като сбор от определени канони. Схематизмът, невниманието към психологията на човешката личност намериха израз и в творчеството на редица писатели.

От средата на 50-те години започна бурна реакция срещу догматизма. Тя несъмнено имаше своите основания, тъй като догматизмът сковаваше развитието на творческата мисъл. Но в критиката на догматическите възгледи невинаги беше вярна изходната позиция. Вместо да критикуват от позициите на ленинския принцип за партийността в литературата, даващ възможност да се отхвърлят догматичните наслоения и да се покаже действителната широта на социалистическия реализъм като принципно нова

естетическа система, литературоведи и критици в някои страни изгубиха критериите за класовост и партийност. Характеристиката на догматизма безразборно се пренасяше върху понятието социалистически реализъм. Грубата недиалектичност на подхода към историята на обществените явления доведе до поголовно отричане на предходния период от развоя на социалистическите литератури. Принизяването на посочените критерии стана почва за съживяване на субективно-формалистичните и други възгледи. Тази ситуация беше използувана например в Чехословакия от антисоциалистическите елементи.

Съвременните чехословашки критици и литературоведи задълбочено анализират близкото минало от позициите на марксистките естетически критерии и принципи, проверени и потвърдени от цялата национална история на социалистическото изкуство в Чехословакия. Както пише И. Хайек, става дума за понятия и критерии, служещи за определяне на „реалните художествени ценности", създадени през последните 50 години от развитието на чехословашкото прогресивно изкуство; за обновяване на критериите, свързани с основната историческа насока в развитието на нашето общество през последния четвърт век, критерии, които изхождат от революционните традиции на нашето изкуство от двадесетте и тридесетте години"[5].

Пред литературоведите и критиците от социалистическите страни все по-остро се налагаше задачата задълбочено да се разработи проблемът за естетическата същност на социалистическия реализъм. Стана пределно ясно, че догматизмът е чужд на новия творчески метод, тъй като сковава в калъпа на каноните живия литературен процес. Заедно с това позицията на субективистично-ревизионистичната трактовка на социалистическия реализъм (като „реализъм без брегове") водеше по същество до разрушаване на неговите идейни и хуманистични основи. Животът отхвърли двете крайности. Но е наивно да си представяме, че решението на въпроса е възможно по някакъв среден път, механически уравновесяващ тези крайности.

През последните години марксистката естетическа теория, опирайки се на богатия международен опит на социалистическото изкуство, достигна до важни изводи за неговите изключително широки възможности. Социалистическият реализъм се разглежда като нов тип художествено съзнание, като принципно ново естетическо образувание, в никакъв случай не затворено в рамките на един или даже няколко начина на изображение, а представляващо исторически отворена система за правдиво изобразяване на живота. Неговият естетически критерий е художествената правда, основана на социалистическия хуманизъм. Именно в социалистическия хуманизъм са заложени възможностите за най-многостранно проявление на творческата субективност, а следователно и за стиловото многообразие.

Към тези изводи ние вървим не без усилие. Водят се дискусии, понякога твърде остри. Но можем да кажем, че днес тези изводи са напълно определена тенденция в литературознанието и в критиката на повечето от социалистическите страни. Те се обосновават все по-убедително в най-новите изследвания на много учени в Съветския съюз. В същото направление работят редица видни литературоведи и теоретици на изкуството и в другите социалистически страни.

---

[5] Hě j e k, I. Konfrontace. Praha, 1972, p. 194.

В България това ясно е изразено например в статиите и книгите на П. Зарев, В. Колевски, П. Данчев, Т. Жечев, Ал. Лилов и др. През 1974 г. на страниците на списание „Пламък" се проведе творческа размяна на мнения по съвременните проблеми на социалистическия реализъм. Всички участници в този диалог, рязко обявявайки се, от една страна, против догматичните възгледи, а,от друга — против субективистко-формалистичните и други тенденции, убедено говорят за реалната широта на естетическата платформа на новия художествен метод. Специално засягайки концепцията за исторически отворената система на правдивото изобразяване на живота, Ал. Лилов пише, че „тази идея дава възможност да се разкрие дълбоко и пълно качествената определеност и специфика, богатството и ценността, предимствата и възможностите на социалистическия реализъм, така както те реално са се формирали и съществуват в конкретния исторически процес, и заедно с това да се види, да се осъзнае неговата отвореност за бъдещото му развитие и усъвършенстване"[6].

За социалистическия реализъм като динамична система, гъвкава и многообразна по начините на изобразяване на света, интересно пишат Б. Кьопеци и други унгарски учени. Сходни мисли са развити и в работите на немските естети и литературоведи Г. Кох, В. Митенцвай, В. Нойберт, Е. Симонс, Х. Плавиус и др. Несъмнено е в тази връзка и общометодологическото значение на издадената в Берлин през 1974 г. книга „Към теорията на социалистическия реализъм".

След като преживяха годините на кризиса (1968 — 1969), чехословашките литературоведи твърде интензивно обсъждат проблемите на развитието на социалистическото изкуство и техните обсъждания в основни линии вървят в обща посока с нашите. „Намерихме общ език със страните на социализма", каза за този нов период словашкият литературовед С. Шматлак на конференцията в Банска Бистрица (1974), където участвуваше и съветска делегация. Работата не е само в това, че естетите и литературоведите от Чехословакия се върнаха към термина и понятието социалистически реализъм (което само по себе си не е маловажно), но и в активното осветляване на проблема за новия творчески метод, в отстояването на принципите му, чиято система е строго определена и заедно с това необичайно широка, тъй като самите тези принципи са обусловени от обективната широта на платформата на социалистическия хуманизъм. Освен С. Шматлак над тези проблеми плодотворно работят и С. Шабоук, Д. Дюришин, М. Захрадка и др.

Интересно е да отбележим, че и в другите социалистически страни дискусиите за развойните перспективи на съвременните литератури, протичащи понякога в сложна атмосфера на противоборство между различни тенденции, неизбежно водят видните художници, критици и литературоведи към утвърждаването на принципите на реализма и, разбира се, на реализма от нов тип. Характерни са например изводите на редица литератори от Румъния. Известният драматург П. Еверак пише: „Нашата литературна концепция е построена на основите на социалистическия реализъм, т. е. на реализма, съзвучен с най-новите явления на сложното и специфично развитие на нашето общество. Това е реализъм, напълно съответствуващ на онова място, което социализмът заема в днешния свят — като решаващ фактор на нашата епоха с всички произтичащи от това послед-

---

[6] Л и л о в, Ал., Към природата на художественото творчество. С., 1979, с. 402.

ствия във всички области (психология, нравственост, социални проблеми и пр.)... Социалистическият реализъм не е веднъж завинаги завоюван ценностен връх, това е постоянен методологически призив да се направи литературата възможно по-целеустремена, съзвучна с днешния свят."[7]

Изключително важно е да се подчертае как диалектически гъвкаво се развива литературоведската мисъл: нараства броят на работите, в които липсва безразсъдното, поголовно отричане на литературата от 40-те и 50-те години, прокарва се граница между общата вярна концепция и догматическите грешки, които я изопачаваха. Като свързва перспективата за развите на художествената литература в нашето столетие с великия опит на социализма, Б. Кьопеци пише: „... ако се обърнем четвърт век назад, можем да кажем, че развитието на унгарската литература потвърждава онази истина, съгласно която показател за съвременност в изкуството от втората половина на XX в. се явява следването на метода на социалистическия реализъм. Разбира се, социалистическият реализъм трябва да се разбира като историческа категория, която се изменя и развива заедно с хода на строителството на социализма...

Има хора, които, основавайки се преди всичко на порочния опит на догматизма, утвърждават, че социалистическият реализъм е резултат на груба и праволинейна зависимост от политиката. Такава гледна точка издава пълно неразбиране на историята на изкуството и на особеностите на художествения процес. Литературно-художествените направления не могат да възникнат на празно място без някакви произведения, от които изхождат тези направления."[8]

Характеристика на процеса в неговата историческа перспектива, всестранно осветляване на най-широките възможности на хуманистичната концепция на социалистическата литература, борба за очистването ѝ от различни извращения — такава е насочеността в много работи на българските, унгарските, немските, словашките и чешките критици и литературоведи.

По този начин социалистическият реализъм като нова естетическа система е предмет на внимание и загрижени обсъждания в критиката и литературознанието на много социалистически страни. Разбира се, между нас могат да възникват и спорове, но наличието на „общ език" създава основа за тяхното разрешаване, за интеграция на изследванията в тази област. Към това именно трябва да бъдат насочени нашите съвместни усилия.

Критиката невинаги успява да догони литературата, която по силата на присъщата ѝ специфика е по-дълбоко и непосредствено свързана с историята на своя народ. Както е известно, в отделни страни (Полша, Румъния) има немалко критици и литературоведи, които или предпочитат изобщо да не говорят за социалистическия реализъм, или отрицателно се отнасят към него. Понякога това е резултат от открито неприемане на естетическите принципи на новия творчески метод по силата на други убеждения, свързани със субективистко-модернистични възгледи, друг път — резултат от недоразумения, обясними с това, че в близкото минало бяха разпространени догматични трактовки на социалистическия

---

[7] E v e r a c, P. Rivna de a fi modern. — Contemporanul, 1973, No 48, p. 1.
[8] К ё п е ц и, Б. Современность социалистического реализма. — В: Литература в изменяющемся мире. М., 1975, 68 — 69.

реализъм, които ред критици не могат истински да проумеят. Употребявам думата „недоразумения" условно: става дума за поразителна алогичност, за неправомерно наслагване върху същността на социалистическия реализъм на съзнателни вулгаризаторски и догматични тълкувания, вместо изчистването му от несвойствените за него чужди наслоения. Но важното е да се подчертае, че и в тези страни обективната логика на съвременния литературен процес извежда на преден план явления, типологически близки до литературния процес на другите социалистически страни. Крупните полски и югославски писатели вървят по пътя на реализма в изобразяването както на историческото минало, така и на социалистическите отношения между хората в условията на строителството на новото общество. Именно в тяхното творчество, за разлика от другите, понякога противоположни на тях тенденции, се утвърждава истинската перспектива на литературното развитие. Това се осъзнава и от самите художници. Вече приведохме забележителното изказване на М. Лалич за „социалния реализъм".

А ето какво пише известният съвременен полски писател С. Р. Доброволски: „За да изпълни своята роля, художествената литература трябва да бъде дълбоко ангажирана със съвременния й живот. И ще добавим веднага — ангажирана на страната на социализма."[9]

Изобщо писателите, като не дочакват изказванията на критиката, нерядко активно участвуват в осмислянето на мисията на изкуството в съвременното общество. И не само със своите публицистични изказвания (те също са много), не само с обективната художествена логика на произведенията си, но и с прякото създаване на образи на хора от средата на творческата интелигенция, утвърждаващи високото предназначение на реализма. Един от основните персонажи в романа на унгарския писател Й. Дарваш „Пияният дъжд" (1967), художникът Геза Бала, в своите творчески търсения върви по сложен път към изкуството на големите жизнени идеали. Неговият последен неосъществен замисъл (след смъртта на художника остават ескизи) свидетелствува за стремежа към реалистично изобразяване на новата, социалистическа действителност. Художникът в романа на А. Гуляшки „Седемте дни от нашия живот" (1964) търси характерните черти на своя съвременник и постепенно ги открива в образа на човека, активно участвуващ в социалистическите преобразувания, в действителността, озарена от високите идеали на хуманизма. Проблемите на изкуството се разработват и в произведенията на съвременните писатели на ГДР. Поставят ги например Ервин Щритматер в сборника разкази „Синият славей или така се започва . . ." (1972), Криста Волф в есето си „За четенето и художественото творчество" (1972), Гюнтер де Бройн в романа „Присъждане на награда" (1972). И навсякъде се подчертава отговорността на художника пред своя народ, необходимостта да се следва реалният ход на историята, верността към социалистическите идеали. Разгърнато и ясно отстоява принципите на социалистическия реализъм А. Зегерс. Известни са нейните многобройни изказвания, в които писателката, като пази идейната чистота на метода на социалистическия реализъм, рязко се изказва против стесненото му тълкуване, говори за неговите най-широки естетически възможности. Зегерс често подчертава действено-възпитателната функция на изкуството. Да си припом-

---

[9] Tygodnik demokratyczny, 1964, No 43.

ним в тази връзка онези страници от романа „Доверие", където се разказва за писателя Херберт Мелцер и неговата книга, посветена на борбата за републиканска Испания. Тази книга, сякаш действуващо лице в романа, има свой живот: нея я четат с интерес, за нея говорят, разменят впечатления, тя помага по-дълбоко да се разбере смисълът на революционната борба в миналото и настоящето.

Остро и убедено защитават принципите на социалистическия реализъм чешките и словашките писатели. Като анализират собствения си творчески опит, за обществения дълг на художника в своите книги размишляват Й. Рибат („Вълшебната пръчица"), А. Плавка („Влюбен в живота"). На учредителния конгрес на Съюза на чешките писатели Ян Козак каза: „Марксистко-ленинската концепция за художественото творчество ние приемаме като своя концепция. Социалистическият реализъм за нас е начин, по който литературата откликва на постоянно развиващия се живот в социалистическото общество, обогатява го. При това сам социалистическият реализъм с развитието на живота се изменя, обогатява и развива."[10]

По такъв начин концепцията за социалистическата художествена култура се характеризира днес от много чехословашки учени и писатели като исторически отворена към всичко прогресивно система на правдиво изобразяване на живота. Ще приведа и неотдавнашното изказване на известния словашки писател П. Ярош: „Едно от най-важните постижения според мен е трактовката на социалистическия реализъм като нов тип художествено съзнание, като принципно нова естетическа система, исторически отворена за всестранно познание и правдиво изображение на живота; аз високо ценя факта, че и у нас има теоретици на социалистическия реализъм, решително противостоящи на възгледите, чиито привърженици отричат широките критерии на художествената правдивост и се опитват да интерпретират социалистическия реализъм така, че стесняват неоправдано неговите възможности."[11]

Както вече беше отбелязано, литературният живот в социалистическите страни съвсем не тече идилично спокоен, само в едно направление. Тук има писатели, застъпващи позиции, различни от тези, на които спряхме вниманието си в нашето изложение. Но ние говорим преди всичко за исторически водещите тенденции, несъмнено определящи реалните перспективи на художествения прогрес.

В съвременните литератури на европейските социалистически страни се извършват важни процеси, чийто основен смисъл се съдържа в стремежа на художниците към възможно по-широко утвърждаване хуманистичните идеи на социализма. Ще кажем няколко думи за най-новата художествена проза.

Главната особеност на най-добрите ѝ произведения е техният историзъм, основаващ се върху разбирането на социално развойната логика. И именно той е надеждна основа за многообразното и правдиво разкриване на най-сложния проблем за взаимоотношенията на човека и обществото. В разрез с драмата на самотата и безизходицата, така присъща на съвременната буржоазна личност на Запад, личността в творчеството на социалистическите писатели намира своето място в колектива. В тази хармо-

---

[10] Иностранная литература, 1972, № 9, с. 203.
[11] „Ромбоид", 1981, № 3, с. 10.

ния на личността с колектива е източникът на моралната сила на човека, на усещането му за историческа перспектива. Творчеството на писателите се отличава с богатство на тематичния диапазон, то обхваща най-значителните периоди от историята на нациите и народите — войната и окупацията, съпротивата и социалистическото строителство. Но работата не е само в тематичната широта, а в дълбочината на анализа на обществените събития, противоречия и конфликти.

Фашистката окупация е една от големите и постоянни теми в полската литература. И това е разбираемо. Нападната през септември 1939 година, Полша веднага и за дълго стана обект на нечувани злодеяния на хитлеристите. Загинаха повече от шест милиона души — всеки пети. На територията на страната бяха създадени чудовищните фабрики на смъртта Майданек и Освиенцим. Това бе период на национална трагедия за Полша и литературата прие за свой дълг да го осмисли художествено.

Още в 1946 г. се появи повестта на З. Налковска „Медальони", предаваща с документална достоверност кошмара на „епохата на пещите". Писателката разказва за непосредствено видяното (тя е участник в Главната комисия по разследване на хитлеристките престъпления). В повестта и конкретните факти не само са назовани и описани, но и пронизани от лично отношение и оценка. Изследвайки хладната методичност, с която са се вършели убийствата, Налковска показва античовешката природа на фашизма. Тези мотиви са представени в полската литература и днес. Заедно с това писателите рисуват героичната борба против фашистките окупатори (произведенията на Й. Путрамент, Т. Холуй, В. Жукровски и др.).

Широкият размах на антифашистката освободителна борба на югославските народи намира отражението си в творчеството на М. Кранец, М. Лалич, Б. Чопич и други художници. Героизмът на участниците в Словашкото въстание, изобразен през предходните години в творчеството на П. Илемницки, В. Минач, Р. Яшик, продължава да привлича вниманието на чехословашките писатели (романът на Я. Пап „Обичай времето, което ще дойде", 1974, романът на В. Швенкова „Кедровата горичка", 1974, и др.).

Социалистическите литератури се придвижват към всестранно изображение на човека, към създаване на най-различни типове герои, въплътяващи *многомерността* на общественото битие на личността. И това без съмнение е една от най-важните особености на тяхното развитие.

Ние виждаме хората в различни сфери на обществения живот, съдбата им се формира по различен начин. Героят от романа на М. Лалич „Лелейска гора" Ладо Тайович изминава сложен и мъчителен път на изпитания след поражението на антифашисткото въстание в Черна гора. За него е ясен основният конфликт между народа и фашизма. Но борбата се усложнява от вътрешни противоречия и героят губи вяра, изпада в съмнения. Надживял всичко, той остава в лагера на борците за народно освобождение.

Формирането на характера наблюдаваме в редица произведения на съвременната проза (такива са например: Роман Лютак в романа на Т. Холуй „Дървото дава плодове", Бела Солат от романа на Й. Дарвиш „Пиян дъжд", Роберт Лозе от романа на А. Зегерс „Решение" и много други.) Същевременно писателите създадоха ярки образи на цялостни, изградени характери на убедени комунисти (Спас Илков, Вакрил Воденичаров и други в романа-епопея на Г. Караславов „Обикновени хора",

Улшнергер в романа на А. Зегерс „Доверие", Иван Видрич в „Хайка" на М. Лалич и т. н.).

Като назоваваме различните типове герои, ние виждаме у всеки от тях индивидуалното своеобразие, неповторимите черти, в които се отразяват особеностите и на художественото виждане, и на проблематиката, и на системата от изобразителни средства на един или друг художник. Тъкмо различията подчертават значителността на образите и важността на тяхната типология, а следователно и многомерността при изображението на човека.

В множество романи и повести са предадени патосът на строителството на новото, суровата атмосфера на класовата борба. Изобразени са редица представители на реакцията, тяхната яростна съпротива и историческа обреченост. Нарисувани са картини на подема на народните маси в града и селото в процеса на социалистическите преобразувания.

Създадени са забележителни образи на трудови хора в условията на новите производствени отношения. Романът на А. Зегерс „Доверие" (1968) всъщност е роман за трудовите хора в социалистическото производство. Именно за хората, а не за производството като такова. В подобен замисъл се долавя и противопоставянето спрямо прословутия „производствен роман" и в същото време несъгласие с онези, които изобщо се отдалечават от изображението на всекидневния труд, ограничавайки задачите на изкуството единствено в сферата на „вечните" нравствени проблеми. Хората в романа на Зегерс са свързани със своя заводски колектив с всичко, което става в завода. Интересите на колектива се сливат с интересите на държавата. И това определя мащабността и дълбочината на помислите и преживяванията на героите.

Интересно явление в съвременните социалистически литератури е „селската проза". Терминът, разбира се, е условен. И критиците пишат с право, че върху селски материал се решават общочовешки проблеми. Но едва ли трябва да се абстрахираме от самия този „материал" — в него е заложена определена, често рязко изразена конкретно-историческа проблематика, свързана със социалната структура на селото в миналото и с новите, социалистически промени. Пътищата на движение на селячеството към социализма, понякога сложни, противоречиви, разчупването на собствеността психология, формирането на социалистическото съзнание — за всичко това разказват редица писатели.

На живота в новото кооперативно село е посветен романът на чешкия писател Ян Козак „Свети Михай" (1971). Конфликтът в романа е между бившия председател на кооператива, комуниста Вилем Хубик, и новия председател, също комунист, Михал Янак. Конфликтът се изостря, защото в неговата основа не са само личните взаимоотношения, а сблъсъкът между различни методи на ръководство. Хубик е прекалено праволинеен, липсва му връзка с хората. Други качества на ръководител притежава Михай — далновиден, гъвкав, проникнат от внимание към всеки човек. Под неговото ръководство кооперативът процъфтява, хората са доволни. И доколкото Вилем Хубик е искрено предан на социалистическите идеали, въпреки че се е оказал неспособен да ги осъществи, възникналият конфликт се разрешава със средствата на комизма чрез здравия смях над несъстоятелните претенции на героя. Романът е написан в мажорни тонове. Пред нас е възходът на социалистическото село с неговите забележителни перспективи.

Българска литература
БИБЛИОТЕКА

В България са добре известни хумористичните разкази на Й. Радичков. Героите на писателя са селяни със закостенели навици, които по разному, понякога причудливо се проявяват в съвременните условия. Основа за разказите обикновено става удивително точното разкриване на житейските противоречия между старото и новото в психиката на съвременния човек. Смехът на писателя, по думите на един от критиците, е „карнавален смях на селото, което се прощава с миналото си"[12]. В разказите съществуват гротескната деформация и дълбокият лиризъм. Радичков се смее, но и тъжи, когато техническият прогрес осквернява морално-етичните ценности на народа, разрушавайки естествените връзки на човека с природата.

За селячеството в условията на социализма пишат и други писатели. Значителни завоевания в тази област има съвременната художествена проза в Полша. Много характерна е проблематиката за романа на Ю. Кавалц „Да преплуваш реката" (1973). Авторът ярко и вълнуващо разказва за хората от селото, за превъзпитаването на съзнанието и морала им в условията на големия социалистически строеж, за постепенното им освобождаване от частнособственическата психология и формирането на колективистични чувства. Всичко това поражда асоциации например с романа на А. Малишкин „Хора от провинцията". Навремето съветската литература, както е известно, създаде немалко произведения на тази тема. Подобна тематична близост се обяснява със сходството на историческия път в развитието на народите, с общността на самата жизнена логика, предадена обаче в най-добрите произведения самобитно и индивидуално неповторимо.

Най-важна особеност на съвременния литературен процес в социалистическите страни е стремежът към задълбочено разкриване на вътрешния свят на човека, на неговия духовно-нравствен облик. Тази линия, характерна и за съвременната съветска проза, е ясно изразена през 60-те и 70-те години, тя продължава и днес, придобивайки все нови и нови черти. Ние ясно виждаме в творчеството на най-значителните писатели разширяване на сферата на нравствено-етичната проблематика: остро се осъзнава ограничеността на замисъла в онези произведения, които са затворени в изобразяването на бита, на интимните преживявания; нравствената проблематика носи в себе си философско-обществен заряд, предава напрегнатото търсене на смисъла на живота, на мястото на човека в борбата за социален и духовен прогрес.

В центъра на много повести и романи са размислите на личността в потока на събитията. При това се обхващат огромни периоди. Такъв е посмъртно издаденият роман на М. Домбровска „Приключенията на мислещия човек" (1970). Героят в дилогията на Е. Брошкевич „Десетте заповеди" преминава пътя от Първата световна война до народна Полша, утвърждавайки историческата правда за социалистическата революция. Българският писател Ив. Петров нарече своята повест „Преди да се родя и след това". Романът на унгарския писател Й. Дарваш „Пияният дъжд" представлява в много отношения своеобразна автобиография на интелигента, извървял дълъг път. Показателен е също така и романът на Х. Кант „Спирка по пътя" (1978), в центъра на който стои личността, анализира-

---

[12] К у ю м д ж и е в, К. Критика и литературен живот. С., 1977, с. 78.

ща своя живот. Героят достига до революционната правда, преодолявайки тежкия товар на заблужденията.

Авторите съсредоточават вниманието си върху остри ситуации, изискващи от героите избор на позиция, вземане на решения и това придава на отбелязаните романи проблемна насоченост. Литературата подчертава значението на „човешкия документ". Личните изпитания създават атмосфера на психологическа убедителност. Героите в произведенията на основата на собствения си опит, в резултат на дълбоки, понякога драматични преживявания стигат до утвърждаването на високите идеали на социализма.

Ние говорим тук за характерна обща черта — за начина на разкриване същността на историческия процес в изповедна форма, чрез личните възприятия на героя разказвач (повествованието често се води от първо лице). Но всяко произведение, разбира се, е особено и по материал, и по проблематика, и по изобразителни средства. Ще отбележим например това, че в едни случаи изложението възпроизвежда хронологическата последователност на събитията, а в други, както в романа на Й. Дарваш „Пиящият дъжд", сюжетът се развива в различни временни плоскости: съпоставянето между миналото и настоящето на героите е предадено чрез бързи преходи, напомнящи кинематографична смяна на кадрите.

По силата на посочената проблематика структурата на произведенията е твърде подвижна, в тях нерядко отсъствува плавна фабула, пресичат се различни жанрови линии. Повествованието в романа на румънския писател А. Ивасюк „Птици" (1970) се води като разказ на героя за себе си. След това авторът въвежда нови герои, в резултат на което романът-монолог прераства в широко, епическо платно. В съвременната художествена проза са разпространени малките жанрове — разказът, есето, повестта, „микроромането", както го наричат полските критици. Отделните разкази могат да бъдат свързани помежду си чрез общността на героите и проблематиката (в България пишат за „цикъл разкази" като за жанрова разновидност).

Тези жанрови особености са резултат на интензивните търсения на разнообразни изразни средства и съвсем не означават отрицание на другите жанрови структури. Съвременната литературна практика демонстрира развитие и на мащабните жанрове — многоплановите социално-психологически и исторически романи, романа-епопея. Изобщо жанровите съотношения не са веднъж завинаги зададена йерархия, важен е преди всичко проблемът за функциите на жанра в решаването на определена художествена задача. Всъщност такава позиция засяга цялото многообразие на формите в съвременните социалистически литератури. Наред с предметно-аналитичното, конкретно-историческото изображение, характерно например за творчеството на Г. Караславов, М. Лалич, А. Зегерс, ние се срещаме с условни форми, с използуването на притчата и фолклорните мотиви, гротеската (Т. Новак и Й. Радичков); стремежът към достоверност, към пределна точност доведе до развитието на „социографския жанр", разпространен в съвременната унгарска литература. Пътят към по-нататъшно разнообразие на формите също е широко открит.

Постоянното, а и необичайно разширяване на диапазона на художественото многообразие е характерна особеност на времето. То се обяснява с особеностите на съвременния етап от развитието на нашето общество като строящо се общество на реалния социализъм; със задачите на по-нататъшния подем на културата, с нарастването ролята ѝ в живота на хората,

с високото духовно равнище на съвременния човек с неговата неутолима жажда и реални възможности за познание на света и, разбира се, с това, че художниците осъзнават мястото си в този велик процес на съзидание на новото.

Писателите се стремят да изследват най-различни страни от живота, поставят различни проблеми, като непрекъснато обогатяват и безкрайно разнообразяват системата от изразни средства. Те се стремят правдиво и ярко да покажат нашия съвременник — строител на развитото социалистическо общество, човек на труда и на активната жизнена позиция. Тази задача е сред най-важните. Нерядко нейното решение е свързано с проблемите на научно-техническата революция (например в романите на П. Вежинов „Нощем с белите коне", 1975, и на Д. Фучеджиев „Реката",1974, и „Зелената трева на пустинята", 1978). Този аспект спомага за широката постановка на въпросите за хуманистичните принципи на социализма.

Изобщо високите, все по-нарастващи изисквания на съвременния етап на хуманизма в нашето общество стават всеобхватен патос на социалистическите литератури. Те утвърждават творческото начало у човека, неговата духовна сила и нравствена красота и затова носят в себе си общочовешки идеи.

Процесите в литературите, за които става дума по-горе, са типологически сходни с процесите в съветската литература. И това е разбираемо: всички литератури, включително и близките им революционни литератури в редица други страни, формират всъщност световната социалистическа литература — система, чието единство от общофилософски и общохуманнни принципи се съчетава с изключително широките възможности за образно претворяване на света. С други думи, общността се проявява чрез ярко изразената национална специфика, чрез многообразието на творческите индивидуалности, форми и стилове.

Именно от това изхождаме ние при изучаване опита на посочените литератури, върху това е основано сътрудничеството на учените от социалистическите страни. Ние работим съвместно по различни теми и проблеми, представляващи взаимен интерес и имащи обективно, важно значение. Нас ни обединяват единните методологически принципи и ни отличават индивидуалните подходи към обектите на изследване, конкретният анализ на фактите и явленията. Тук всеки учен се „самоизразява" — има свой облик. Възниква взаимодопълване: различните изследвания спомагат за многостранното осветляване на определени литературни процеси и това нерядко води до принципно важни изводи.

Общата задача виждаме в това, без да подминаваме сложностите и противоречията, дълбоко да изследваме и обобщаваме богатия опит на социалистическите литератури, на социалистическото изкуство изобщо, заемащо без съмнение авангардно място в световния художествен прогрес на съвременната епоха.

Тончо Жечев

РЕГИОНАЛНО — НАЦИОНАЛНО — ОБЩОЧОВЕШКО В ЛИТЕРАТУРАТА

Към средата на 60-те години тази тема беше в центъра на едни от най-острите дискусии у нас. Десетина години след това Георги Джагаров и Любомир Тенев си спомняха, че конференцията за националното своеобразие на литературата през есента на 1965 г. е била една от най-бурните, интересни и плодотворни наши дискусии, че сборникът, излязъл след това с материалите от конференцията, е един от най-търсените у нас и в чужбина.

Спомням си и разговора в тогавашното партийно бюро на Съюза с колко съмнение беше приета темата на моя доклад за това разискване. Тогава ми предлагаха да направя доклад за традицията и новаторството или за наблюденията на писателя. Моето предложение да разискваме върху националните особености в литературния развой дойде неочаквано, завари мнозина неподготвени, а и темата им се виждаше съмнителна, тъй като беше съвсем близо до един период от нашия живот, в който бяхме на път да насаждаме такава „самобитност" и своеобразие, които заплашваха да ни изолират от световния опит и световния литературен процес.

По-нататък историята е известна. Аз излязох с един доклад, който беше остро критикуван от почти всички участници в дискусията. Издигнатите в него тези бяха оспорени от Димитър Димов до Георги Джагаров, от Богомил Райнов до Драгомир Асенов, от Людмил Стоянов до Пантелей Зарев и т. н., почти от всички. По същото време и със същия жар се дискутираха такива важни и интересни статии, като „Национална традиция и новаторство" на Кръстьо Куюмджиев, „Българско, наистина българско" на покойния наш незабравим приятел Цветан Стоянов.

Много вода изтече оттогава. Но аз ще избързам още сега да предвардя много от изложението си по-нататък, за да кажа, че тя ни вълнува и днес, защото е самопознавателна. Това не е тема, която идва отвън и по повод на която можем просто да увеличим знанията си в една или друга посока. Тя е продиктувана отвътре, от нашия екзистенциален и творчески опит, тя засяга смисъла и съдържанието на нашия живот като български писатели, най-после тя ни дава повод да видим и кажем как разбираме собственото си призвание, да осъзнаем днешното си положение на писатели на тоя народ, на пазители на неговите предания и носители на спомена за неговия днешен и исторически живот!

Широкото и всестранно разглеждане на тази тема опира до самата сърцевина на писателската работа и призвание, до преодоляването на она-

зи доза двусмислие и духовен авантюризъм, заложени в природата на писателския риск, до прекрачването на заветната черта между личното и свръхличното, към невидимия връх, където те се събират, за да доведат до победа или поражение с по-общ смисъл и значение. Победа или поражение, в които най-интимното и дълбокото, свързано с майка, родно място, близък човек, район, изведнъж придобиват преносен смисъл, опират до това, което засяга човешкото във всичките му географски, расови, национални, класови ширини.

Не, наистина много вода е изтекла от онова десетилетие. Като чета изказванията в сп. „Хоризонт", още веднъж се убеждавам в това. Славчо Чамов уверено пише сега: „Големите национални писатели са били винаги и регионални", а подобна мисъл — „Художественият талант е не само национален, той даже е регионален, свързан с духа на мястото, със собствената си котловина" — Кръстьо Куюмджиев трябваше да отстоява. В изказванията си Коста Странджев и Атанас Мочуров по свой начин интерпретират някои от тезите в моя доклад, които на времето бяха посрещнати на нож, но сега тези изказвания не предизвикват недоумение и смях.

В светлината на изминалите години съм склонен да преразгледам и доразвия някои становища от онова време, да разсея някои недоразумения и особено терминологическата бъркотия, онова вавилонско смешение от езици в нашата критика, което ни пречи да се разбираме един друг или поне да говорим от определена степен на разбиране, без да принизяваме разговорите с елементарност. В случая имам предвид и целия барут, който Николай Хайтов е изхабил напразно в статията си в сп. „Хоризонт", за да ни докаже нещо очевидно: че няма истинска художествена литература, която да е регионална по своето въздействие, по обсега си на влияние и интереса, който предизвиква. Въпросите никога не са били поставяни чак толкова примитивно и елементарно, но тъкмо поради терминологическия си хаос са били свеждани до недопустимо ниско равнище на разговор. Откъде и защо дойдоха недоразуменията? Ние въведохме понятията „регионалност", „котловина", „дух на мястото", „гений на мястото" и т. н. със съвършено определена цел, с конкретно-исторически смисъл. Ставаше дума за това, че с неизбежната и могъщо настъпваща научно-техническа революция у нас, с неизбежната урбанизация и масовата миграция от селата към града, стандартизацията и механизацията, които заплашват човека с обезличаване и лишаване от ярки местни и национални краски, при въздействието върху човешката психика от страна на новите комуникации и т. н. , се създава реална опасност от потапянето на изкуството в една нездрава и неплодовита атмосфера, опасност от прибързани заключения, че пред нас имаме някакъв абстрактен човек, неопределен от своя род, от майка си и баща си, от родовия си спомен и предания, от майчиния си език, от свойствата на родното си място, от особеностите на региона си, от националната си принадлежност, от историческия опит на своя народ.

Тази опасност не беше за подценяване по много причини и на първо място затова, че всяка национална литература е летопис на националния живот, а писателите са най-дълбоките и дълготрайните носители на родовия и национален спомен. Прибързването по пътя към всечовечеството и общочовешкото, непросмукано от националния спомен и живот, е равносилно на предателство към паметта на нашите деди, бащи и майки, към мъртвите и живите от нашия род, защото няма нищо по-величествено и благородно от синовния дълг в нас, от нашите дела и творения да въз-

кръсне доброто, което ни е породило и дава някакви сили да се живее и действува в тоя свят.

От друга страна — ние сме сравнително млад народ, развивал се винаги ускорено, защото поради исторически причини е закъснял в своето развитие. Ние поначало сме податливи и склонни към безразборни заемки от напредналите, не ценим всякога онова, което имаме, дистанцията между поколенията у нас е винаги болезнено голяма и нишката на приемствеността твърде тънка, няма стабилна семейна и родова традиция. Спомнете си как силно го каза Орлин Василев в предговора на една от книгите си през 1938 г.: „Безимен и безславен е родът ми. . . Родословието ни се губи към третото коляно: Вълко роди Васила, Васил роди Вълко, Вълко роди Васила — нататък не се знае — не е имало дори Библия, по чиито корици да се споменат имената на всичките Вълковци и Василовци от изпокон века. . . Аз съм първият, чието име ще остане записано не само в кръщелното свидетелство." Ние често сме заемали готови решения на собствените си проблеми отвън. Подобно принизено самочувствие може би има някакво оправдание в техниката и точните науки, но в областта на културата е майка на недоносчета и мъртви рожби. В предишната дискусия аз си послужих с примера на Иво Андрич и това предизвика раздразнение, но и сега смятам, че ставаше дума тъкмо за подобно ценене на регионалния материал, на Травнишката и Вишеградската история, което по думите на Константинос Кавафис идва „след много знания и опит", идва най-после, когато си разбрал „итаките що значат".

Всички тези опасности пред нивелиращата и обезличаваща сила на съвременния живот продиктуваха онези акценти, които тогава сложихме главно върху „котловината", върху „региона", върху рода и националната традиция, което мнозина използуваха, за да докажат, че едва ли не става въпрос за ново славянофилство, за дърпане към една назадничава и ретроградна самобитност, против новаторството и т. н. Сега вече разбирам — трябвало е още навремето по-ясно и определено да се подчертае, че става дума само за изходната точка на изкуството, че става дума откъде да се търси излаз към национално значимото и общочовешки валидното, че става дума и за едно дълбоко разбиране на класовия характер на литературната еволюция и това, че литературата на зрялото социалистическо общество има и ще намери много пътища, за да избегне грозящите ни опасности. Сега вече имаме възможност в по-спокойна и улегнала обстановка, с повече опит и литературен материал да разглеждаме същите въпроси, като отчитаме цялата сложност и на проблема и с повече увереност да търсим тъкмо излаз към нови и значителни обобщения и постижения на националната ни социалистическа литература.

Още повече историята и съвременното състояние на българската литература ни дават класически примери не за някаква самозадоволяваща се, затворена регионалност и котловинност, а тъкмо за отворена навън към нацията, към общочовешката регионалност, на регионалността към сок и почва за постигането на общонационалното и общочовешкото.

Изглежда, съдбата на една истина зависи много и от това, как ще бъде изговорена, къде ще падне ударението. Аз обясних защо навремето ударението се сложи върху „котловината", върху „региона", тъй като виждахме главно опасностите пред цялото модерно изкуство да се лиши от почва и сокове. При това въпросът не беше технически, въпрос на писателско майсторство, а въпрос за съдбата на литературата в съвременния свят, за нейната близост и продължение на определена традиция, за

нейната кръвна връзка с народната съдба и история, за нейното съхраняване като памет на народа за исторически и нравствени преживелици.

Но никога и никъде не е ставало дума за ограничаването на литературата в рамките на определен регион както по въздействие, така и по значение, проблематика, по форма и съдържание. Напротив, навсякъде и във всичко се подразбираше извънредно прозрачно, че става дума на каква почва да израсне тя до общонационално и общочовешко значение. Ако използуваме пример от органичната природа, трябва да кажем, че дървото не може да надрасне във висина собствената си коренна система, неговите разклонения и издигане във височина са изцяло обусловени от разклоненията, обхвата и дълбочината на неговата коренна система . Този условен паралел дори може да се продължи с примера, че колкото на по-неблагоприятна и трудна почва израства едно растение, толкова по-дълбока и здрава трябва да е неговата коренна система, толкова по-надълбоко трябва да отива тя, за да се закрепи и развие разкошната му корона. Но да оставим цялата тази елементарна символика.

Става дума за това, че историята на нашата литература ни дава многозначителни примери за такова задълбочаване в регионалното, локалното като език, типове, проблематика, че тъкмо по силата на това задълбочаване тя придобива общонационално значение и смисъл. А в това преодоляване на регионалното в зародишна форма е даден пътят за достигане на общочовешкото вече на основата на задълбочаването в националното. Всъщност съотношението между национално и общочовешко съществува в по-низша форма в съотношението между регионално и национално, пътищата за преминаването от едното към другото принципно не се различават, макар при второто те да се усложняват и да изискват могъща творческа сила.

У нас колкото по-надълбоко в историята се вглеждаме, толкова по-ярко обособени в етнографско, географско, езиково отношение области намираме — Мизия, Тракия, Македония, Шопско — и всичко това в рамките на една малка страна, с отдавна кристализирали общонационални черти, които обединяват тези региони, с единен в основата си език, история, обичаи, верска принадлежност, тежнения. Засега оставям настрана очевидното иначе обособяване вътре в рамките на тези региони, техните котловини или равнини като Родопската област, Добруджа, Делиормана, Странджанско, Северозападна България и т. н. Аз и сега продължавам да смятам, че написването на една „географска история" на българската литература би било нещо много интересно и поучително, ще се види какво едни или други писатели дължат на своето родно място, на своя регион, на неговите предания и език, на фолклора и манталитета, на непосредствено народното начало, макар и само като основа за градеж.

Ще се види и нещо много по-важно и интересно — как въпреки тези регионални различия тъкмо писателите, които най-ярко въплъщават особеностите на дадени села, градове, родове, региони и котловини, тъкмо те най-ярко и неповторимо въплъщават българския национален дух и характер, достигат до образи и обобщения, валидни за цялата нация. Любен Каравелов е копривщенец до мозъка на костите си, от старата Копривщица са всичките сладостни краски, типове, характери, езикът на неговата проза. Помъчете се да си представите Иван Вазов без Сопот! Този могъщ дъб, най-пълно въплътил българския национален характер, българските стремежи, целия български космос, който и сега е най-популярният български писател в чужбина, а за света е синоним на българското, е извля-

към всичките си проблеми и характери от подбалканската котловина, чрез нея и задълбочавайки се в нея е постигнал общонационалната история и общонационалните тежнения. Някога у нас бяха на път да се оформят две литературни партии, по време на „Развигор" и по-късно на „Литературен глас" се деляха на „за" и „против" Елин Пелин и Йовков. Това са отдавна отшумели епизоди, днес и двамата заемат достойно своето място в националната класика, между впрочем защото и двамата с огромна творческа сила проникнаха в две толкова различни области и на тази основа достигнаха общонационално и общочовешко съдържание в творбите си.

Има ли нещо по-различно от Шопско и Добруджа! От лукавия присмех и погълнатата в себе си сериозност и вглъбеност, от разнообразието и жизнерадостната пъстрота на планините, сравнени с меланхолията и белите миражи на степта! При това Елин Пелин излизаше отвътре, сам шоп и дори обершоп, както са му казвали, а Йовков навлезе в своята област отвън, но напълно традиционно и закономерно, сякаш да продължи знаменитата котленска и жеравненска традиция, да засели Добруджа с поетичните си видения. Примерите могат да се продължат, а и ние сме вече изкушени и знаем, че една от особеностите на литературата, пълнокръвна и богата като живота, е, че в нея има примери за всяка теория.

Аз искам да обърна внимание върху една многозначителна тенденция в процеса на формиране на националната литература на основата на сюблимирането на регионалните черти. Нейното единство, хомогенност, жизненост се създават и укрепват на основата на вътрешното богатство и разнообразие и включването на всички потенциални сили на общността, съдържащи се в нейните области, котловини, региони. Всяко друго обединяване без това вътрешно разнообразие би било стандартизация, обезличаване, унифициране, бягство от пълнотата и богатството на живота, което е равносилно на смърт за вечно зеленото дърво на изкуството. При това формирането на националния облик, смисъл и съдържание на литературата става тъкмо по времето, когато протичат най-интензивните процеси на вътрешна интеграция между областите и регионите, когато общото между тях все повече започва да доминира в националния политически и духовен живот, когато на мястото на феодалната обособеност и разпокъсаност се формира общ национален живот и език и все повече се развиват всеобщите връзки от икономически и съобщителен характер, когато най-после за мнозина се създава възможност да витаят в безвъздушното пространство на всечовечеството и космополитизма.

В случая е важно да се подчертае това, че на общонационалния празничен пир областите, регионите, котловините и т. н. се явяват не с трохите от своята трапеза, а с медените си пити, с целия блясък на празничната си премяна, с най-силните си и отворени за общуване индивидуалности, с мъдростта и преживелиците на цялата си история, с правата си и добра дума, която отваря всички сърца.

В съвременната литература всички тези пътища за постигане национално и общочовешко значение и смисъл се модифицираха — има и повторение на стария път в нови форми, и съвсем нови съдържателни и формални трансформации. Цялата близост на прозата на Димитър Талев до вазовската традиция произлиза от близостта на пътя за достигане на общонационално звучене чрез дълбокото навлизане в темата за една обособена област, за националната трагика на нейното „пиянство и възторг", на

нейните поражения и съдба, страданията и болките от разпокъсването, тежненията към общността и безпощадното осъзнаване на своята обособеност сред един заварен ред на нещата, страшен и пресметлив.

Талев с нова и почти вазовска сила издигна проблематиката и човешката участ в един регион до общонационално, междунационално и общочовешко значение.

От друг род е локализацията и вкоренеността на „Диви разкази" на Хайтов в Родопския регион. Това има някакъв двойствен и по-съвременен смисъл. Преди всичко не може да не направи впечатление, че в случая имаме работа с регион в региона, т. е. една сравнително по-малка област в друга област на страната, но рязко обособена с някои важни моменти от историята си, с някои езикови особености, с фолклорната традиция, с особения живот на цветовете и звуците в цялостната ни народна култура, с манталитета и житейската мъдрост на населението и т. н. И нещо повече — твърде късният и в много отношения костелив Ренесанс на тази област, нейната девственост, събуждането ѝ за интензивно общуване и грандиозни обществени промени едва в условията на социалистическа България.

Хайтов има един разказ, наречен „Когато светът си събуваше потурите", но тук той всъщност е уловил един особен миг през призмата на Родопския космос, когато става мъчителното пробуждане от пребиваването в родовото и колективното лоно и преминаването в модерния живот, възкресението за живот в един друг и много непонятен за родопчанина в класическия му вид живот и свят. При това оръжията за приспособяването на Хайтовите герои към модерния свят са все стари, опитът им е почерпан изцяло от друг живот с други морални максими — всъщност героите са взети в момент на върховна преоценка на всички стойности, когато в някаква героична самота теглят чертата под досегашния си живот и правят горчива равносметка, кое колко струва и защо. От ярко обособения и твърдо локализиран свят на Хайтовите герои произтичат много особености на тези разкази — и не само в багрите, езика, манталитета, а дори и в специфично художествените страни. В тях се използува главно арсеналът на фолклора и простонародната мъдрост, тъй като героите (всички разкази са в „аз" форма) живеят съвременен живот, но владеят само езика на миналия, а целият нов опит е преведен на стария език на героите. Поради специфично регионалния материал авторът се е изправил пред една трудност, позната от древността — известно е например как някога християнската митология се е строяла по класическите езически образци на Овидий.

Следователно тук става дума тъкмо за „превеждане" на регионалния материал и опит на универсалния език на изкуството и морала. Ако се вгледаме внимателно в техниката на разказа „Когато светът си събуваше потурите", ще открием живеца на занимаващата ни в теоретически план регионална, национална и общочовешка тема. Абсолютно всеки елемент на разказа е зает от родопската област — историята на героя, въплътена в сюжета, „папуците" като елемент от регионалната етнография, нюансите в езика. Но на тази основа мотивът бавно и сигурно започва да се издига, прави рязък и обоснован завой към съвременността, към модернизацията на региона, към неговото възраждане, събуждане за живот в съвременния свят, вглеждане в него и неговите стойности; така се стига до съвременната национална проблематика за последствията от стандартизацията и отчуждения индустриален труд, за да се направи последната извивка към

общочовешкия и вечен проблем за красотата и нейната съдба в модерните времена.

В случая всичко това предопределя и формалните особености на разказа — той е вече не само сюжетен разказ, но и есе, размишление върху опита, върху темата, напрежението се постига не от сюжетната острота, а от заострянето на моралната проблема: как човекът с този опит и тази нравственост ще преживее случилото се, как ще го изтълкува и преведе на своя език и с понятията, които може да му даде само един късно възраждащ се свят.

Сега се проявява по-голямо разбиране по всички тия въпроси. Имам предвид изказването на Костадин Крайнов на страниците на сп. „Простори": „Така например Лудогорието, където живея аз — пише той, — е една цєлина от неразработени теми, в които къде по-скрито, къде по-явно прозират големи житейски истини, годни да се превъплътят в значителни художествени идеи. Неповторима тема тук са капанците с тяхната особена душевност като етническа група, като минало на настояще. А турското население, в което се кръстосват много ветрове, много подмолни и явни течения?. . . Или да вземем сложните отношения между българското и турското население в този край."

Разбира се, по-точно би било, ако всичко това се види не като „теми", а като писателска съдба, ако всичко това органично стане смисъл и съдържание на един талантлив и чувствителен живот. Тогава бихме могли да се надяваме, че и Лудогорието ще има своя Хайтов, ще навлезе мащабно и внушително в съвременната българска литература, и не само в нея, стига художественото равнище, на което се издигат тези теми — сами по себе си съдържащи много общочовешки материал, макар и на регионална основа — да може да надрасне не само регионалните, но и националните предели. В това отношение опитът на Хайтов може да има и по-общо значение. Например това, че той започна и продължава с документалистиката, с основното проучване историята и характера на областта, с продължение на добрите традиции на нашето краеведение. „Диви разкази" са органично свързани с всичко това, те са най-зрелият и завършен плод на цяла линия в живота и творчеството на един писател.

Моето изложение има общотеоретически характер и аз няма да изреждам различни примери от нашата съвременна литература, а ще подчертая някои съществени страни на литературния процес. В тази връзка например представлява интерес между многото други и опитът на Георги Мишев да събере целия свой свят, герои, размисли по течението на Осъма, дори в едно село Югла, или пък съсредоточаването на цялата гротескно изкривена, абсурдна, разкъсана от живи лирични изблици митология на Радичков в северозападното село Черказки. В случая е важно, че дори при толкова различното използуване на регионалния материал той е налице със същото обилие, върху него се е стъпило здраво, той е дълбоко автобиографичен, изживян и премислен, върху него се гради къде по-успешно, къде не, цяла вселена, една многозначна символика за постигане изобщо на човешките проблеми, родени в условията на модернизиране и миграция, цялата съвременна „суматоха" в бит, нрави, морал, езикови шаблони и т. н. Във всеки случай, необходимостта от такова творческо съсредоточаване се чувствува и от писатели като Андрей Гуляшки, имам предвид неговите добруджански романи, иначе толкова чужд на всяка „регионалност".

Може би това непреодолимо центростремително движение на литера-

турата към малка събирателна точка за всичките и линии и посоки идва от нейния характер изобщо, защото тя е такава област на човешкия дух и познание, където общото не може да живее без единичното, по-точно общото живее само чрез силата на единичното, на яркия човешки образ и тип и където единичното с нагледност и лекота носи общочовешки, дори трансцедентални проблеми.

При това тъкмо центростремителното движение на литературата, търсенето на някаква малка и до краен предел наситена точка води към неведоми глъбини, към решителни качествени постижения. По неведомите закони на диалектиката колкото по-вътрешно съсредоточено, самовглъбено „затворено" е изкуството, на колкото по-определен и ясен връх се събира вселената в него, толкова по-широко и необгледно е оттам, толкова по-високо национален и общочовешки интерес представлява. С други думи — колкото по-дълбоко и основателно то е преорало и преодоляло регионалните и националните бариери, колкото повече е загребало от духа на мястото, толкова повече можем да се надяваме на неговия живот в системата на общочовешките ценности.

Разбира се, тъкмо дълбоката вкорененост на тази литература и изкуство в духа на мястото понякога е пречка бързо да се схване общото им значение. Но това може да плаши само суетните и лекомислени артисти, които чакат поредната порция ръкопляскания всяка вечер. Хемингуей с целия си парижки блясък, с цялата мода на „изгубеното поколение много по-рано доби световно име от един Фокнър, но ние сме свидетели как с всяка измината година светът все по-ясно открива универсалното значение на „регионалния" писател на американския Юг, неговата дълбока и сложна символика и, надявам се, ние ще бъдем още живи, за да видим как някогашният „провинциален" американски автор посмъртно ще възтържествува над световния.

Фокнър е, разбира се, по-труден. Когато го попитали защо е така усложнена неговата фраза и композиция, той със свойствената си провинциална вглъбеност и сериозност казал: „Защото искам да събера цялата история на човешкото сърце на върха на перото". Неслучайно тъкмо в модерна и все повече стандартизираща се Америка, станала първообраз на много буржоазни страни, се явява този дълбок и сериозен „провинциал", този „регионалист", който тъкмо на основата на острата регионална проблематика на американския Юг постигна неизказаните глъбини на всечовешкото, постигна силата и могъществото на съвременния реализъм.

При това Фокнъровата „регионалност" има и специфичен художествен смисъл, тя е, така да се каже, и композиционен, и сюжетен, и езиков принцип за организиране на неговите сложни романи, на връзката между тях. Известно е, че действието на тези романи се развива само в създадената от въображението на писателя митическа област Йокнапатофа с централен град Джеферсон, със свои реки, села, градчета, аеродруми, пътища, родословни дървета на няколко поколения герои и т. н. Казват, че Фокнър е имал саморъчно направена карта на тази област, както Стивънсън на Острова на съкровищата, а американският критик Джон Крик е издал пътеводител из областта. Казват също, че името на областта е заето от нещо още по-обособено и местно, от племенния език на индианците и означава „тихо тече водата по плоската равнина". Не без основание един съветски критик (Петър Палиевски) прави паралели с „Тихият Дон" на друг „регионален", „казашки" автор като Михаил Шолохов, който пресъздаде епоса на най-голямото събитие на нашия век, на Великата ок-

томврийска социалистическа революция. също гледайки на историята „регионално" — през бурите и вихрите, които станаха сред неговото казашко племе, край невъзмутимия тих Дон. Не мога да издържа на изкушението да цитирам вглъбените и родени в огъня на неповторимия душевен опит думи на Уилям Фокнър: „След като написах „Войнишка награда", аз видях, че писателството е твърде приятно занятие. Но по-късно разбрах, че във всяка книга трябва да има определена тема, че такава тема трябва да има в цялото творчество на художника. „Войнишка награда" и „Комари" написах просто за забавление. Започвайки от „Сартирос", аз открих, че моята собствена, по-малка и от най-малката пощенска марка родна земя струва да се пише за нея, че животът няма да ми стигне, за да изчерпя тази тема и че предавайки на действителното висок преносен смисъл, аз получавам пълната свобода да развия възможностите на моя талант, какъвто и да е той. Това ми откри златната жила на други хора; аз си създадох собствен космос. . . Склонен съм да разглеждам създадения от мене свят като своего рода крайъгълен камък на вселената: ако го махнат — вселената ще рухне." Всъщност за подобна „регионалност" винаги е ставало дума, за подобно преминаване бариерите на региона чрез мащабно, дълбоко и силно пресъздаване, което постига не само националното, но и интернационалното.

Моето изложение не засяга много съществени и важни страни на проблема, много явления и факти в нашия и чуждия художествен живот, които биха имали място при едно по-пространно разглеждане, а още помалко засяга, по-точно изобщо не засяга, допирните точки на темата до такива кардинални въпроси на литературата като нейната класова природа и определеност, многобройните и не по-малко значителни други пътища освен регионалната база за достигането на общонационално и общочовешко значение на изкуството. Предпочетох да подчертая важността и значението на един традиционен и външно старомоден негов път, който не трябва да се смята напълно изчерпан и за това ние имаме достатъчно потвърждение в художествената практика. Естествено на други мисли би ни навел опитът на художници като Христо Смирненски, преди това на Алеко Константинов, Яворов, Пенчо Славейков, след тях на Светослав Минков, Христо Радевски, Орлин Василев, Павел Вежинов, Богомил Райнов и др., които по съвършено различен път намират своята общовалидна проблематика, език, герои и т. н. , без за тях „регионът" в тесния смисъл на думата да има съществено значение. Но това би било вече друга тема.

Не може да не стане ясно, че при подобна на нашата тема ще стане въпрос главно за чувствената, по-първичната страна на художественото познание, за по-трайните и дълбоки емоционални корени на литературата, които са реално заплашени от съвременната стандартизация, а лишаването им от такава традиционна, но могъща опора като „региона", „котловината", родното място, родовото и семейното предание, националната история и багра все повече усилват обезличаването и емоционалния пустинен суховей. Това може да се види в много прояви на съвременната поезия още по-нагледно, отколкото в белетристиката, защото поезията е повече живот на чувствата.

Тук опираме до нещо, което е свързано пряко с нашата тема, животът на човешкия ум е винаги по-склонен към универсалното, общото, той по-леко преодолява, понякога повърхностно и лекомислено, регионални и национални граници, те не са трагични или драматични препятствия за него. Обратно — животът на човешките чувства всякога е свързан с нещо

осезаемо, определено, той е много по-обусловен и регламентиран от наследството, от майката и рода, от времето, конкретните лица и събития, от отношението към родно място и регион. Ще си послужа с един пример. Ако мислено свием до възможния предел необятното чувство на Христо Ботев за България, ние ще открием неговия праобраз в чувството му към Алтън Калофер, към Ботьо Петков и някъде, в най-тесния и интимен кръг — към Иванка Ботева, към майката.

О, майко моя, Родино мила. . .

За кого се отнася това! Чувството е единно, недиференцирано, майката и родината се сливат естествено и силно, фразата добива не някакъв познавателен, а свещен, сакраментален смисъл. В „Жестокостта ми се сломи" Петко Славейков споделя, че се е смилил над своя род и родина, защото чул за мъките на майка си, а известно е, че писателят остава сирак съвсем малък. Това говори, че възрожденското съзнание не може да си представи иначе родината, несвързана с майката, че връзката за него тук е задължителна. И в това се състои пълнотата на чувството за родина и за принадлежност към човечеството. Това пълноводно чувство за родина познава всички елементи, от които се състои, цялата онази златна верига на чувства, свързани едно с друго яко и неразтрогваемо — към майка, род, родно място, котловина, родина.

Още Пейо Яворов е познал болката от разкъсването на тази верига. Чирпан вече няма значението на Сопот и Алтън Калофер. А ето как се обръща поетът към майка си:

Напразно, майко, се боиш. . .
та мога ли забрави аз
немилостивата оназ,
живот която ми е дала?

Любов и проклятие едновременно в един стих! Раздвоението е обхванало всичко. Тук няма не само ботевското олицетворение и идентифициране на майка и родина, тук дори рождената майка е вече условна, стихотворението очевидно не се адресира до нея, а до също такива раздвоени като лирическия му герой личности. Процесът на отчуждение от емоционално близките ни неща — майка, род, „котловина" и т. н. — ни прави неразбрани там, където сме обичани, и необичани там, където може би сме разбрани. У Яворов особено ясно се чувствува как става тясно и душно в малкия топъл интимен свят и какъв арктически студ, зъзнене и хлад го обземат в широкия свят. Така се роди неговият по-късен изповеден плач край „ледената стена".

Обгръщането на целия регионален и оттам национален свят в изкуството е един от най-естествените, традиционни, живи и жилави пътища за достигането на общочовешките мотиви, за създаването на художествени обобщения и внушения с мащабен характер. Това заключение се потвърждава от историята на литературата, особено на нашата, от много нейни процеси и явления в съвременността. Два са възможните пътища за постигането на целта. При художници като Вазов, Шолохов, Фокнър регионалният свят е в непосредствена даденост, резултат на емоционална пълнота, на жива чувствена привързаност. При други, от рода на Иво Андрич, Томас Ман, Яворов, тя е повече умствено постигната, резултат на някакво Магелланово пътешествие и отдалечаване, което, щом е

голямо и истинско, завършва там, откъдето е тръгнало, след една драматична парабола на ума, след пределното му усилие отново да постигне силата и значението на простите като молитва човешки чувства и най-после е разбрал „итаките що значат". И всичко това може да се види не само като се проследят пътищата на естественото и органично абсорбиране и преодоляване на регионалното, но и в такава мъчително експериментална проза като „Одисей" на Джойс, където зад цялата импозантна и мрачна постройка на ума, видял в декадентска интерпретация световното човешко пътешествие, прозира и пулсира чувственият, първичен и елементарен опит от Дъблин, от цялата специфика на ирландската история. Ще напомня своите думи за „разваления провинциалист", който никога не успява да стане „европеец", и то не защото е провинциалист, а защото е развален. Ще допълня, че в областта на духа и културата провинция и столица никога не са така ясно и трайно обозначени както в политическата география. В продължение на десетилетия духовна столица на Русия беше не Москва или Петербург, а Ясна поляна. През последните десетилетия на миналия век смятаните за провинция на Европа северни страни привлякоха духовния взор на европейските столици и т. н. Но това местене на духовните центрове, появата и закрепването на нови, обръщането на вниманието на всички към постиженията в една област или страна никога и никъде не са били плод на подражание. Подражанието е нещо твърде лекомислено, за да бъде взето насериозно от някого.

Не бих желал да бъда разбиран елементарно, да се мисли, че съм склонен някак метафизически, неисторично да утвърждавам съществуването на някакви категории като регионално, национално, общочовешко. Тези понятия и категории са диалектически и исторически, ние боравим с тях при пълното съзнание за техния исторически динамизъм, променливост, еволюция. Няма никакво съмнение, че регионите, котловините и т. н. бяха едно при патриархална, друго при феодална, трето при капиталистическа и съвършено качествено ново нещо в социалистическа България. Ако се взрем, ще видим, че в различните исторически епохи се е променял дори техният пейзаж, а камо ли тяхната икономика, култура, обществени отношения, нравствен облик, бит и нрави. И тук още веднъж трябва да се подчертае, че в случая ние имаме предвид тъкмо вниманието към историческия динамизъм на тези райони, прогресивното им развитие напред. Тъкмо в тези процеси, особено в процеса на тяхното социалистическо преустройство, се оглежда както слънцето в капката съществена страна от общественото движение изобщо, от националните и общочовешките проблеми — величието и трудностите на прехода към социализма и комунизма. В този смисъл регионалното, националното, общочовешкото съществуват тук в някакъв снет вид, достатъчно е да имаш очи да гледаш, сърце да чувствуваш и ум, за да разбереш това в голям мащаб и с внушителна творческа сила.

Според мен, ако последователните мероприятия на партията за приближаването на писателите към живота се вземат в целия им смисъл и значение, те ще доведат тъкмо до такова приближаване до регионалния и национален исторически и съвременен опит, до живота на нашия народ, че можем да се надяваме на плодотворни резултати, на действително класически завоевания за нашата съвременна социалистическа литература и култура.

Светлана Шерлаимова

ЕВОЛЮЦИЯТА НА ЧЕШКИЯ И СЛОВАШКИЯ РОМАН ПРЕЗ 70-ТЕ ГОДИНИ

В критиката на европейските социалистически страни се утвърди мнението, че 70-те години преминаха под знака на романа, при това на реалистичния роман. Това, разбира се, не означава, че нямаше постижения в областта на поезията и драматургията, че навсякъде бяха напълно отхвърлени нереалистичните тенденции. Особено драматургията от това десетилетие даде множество новаторски произведения в цял ред литератури. Но реалистичният роман убедително потвърди репутацията си на „главен жанр" в съвременната литература, отговаряйки на най-злободневните и остри проблеми на времето, заставайки в центъра както на читателските интереси, така и на критическите дискусии и теоретическите изследвания.

Във всяка национална литература излазът на романа на челно място в литературния процес имаше свои причини и специфика. Възстановяването на авторитета на реалистичния роман в литературата на Чехословакия в началото на 70-те години се извършваше в обстановка на борба с отрицателните последици от идеологическата криза 1968 — 1969 г., чието въздействие в културната сфера беше твърде съществено.

„В областта на културната политика и собствено в литературата — констатира Ян Козак в доклада си на учредителния конгрес на Съюза на чешките писатели през май 1972 година, — така наречената либерализация доведе до категорично отричане на социалистическия реализъм, на социалистическата насоченост в литературата и същевременно до пропаганда и възхвала на всички модни направления и теории на буржоазната литература."[1]

Негативните идеологически тенденции намериха своеобразно отражение както в съдържанието, така и в жанровата структура на тогавашната проза. Може да се каже, че в литературата от края на 60-те години се забелязва криза на епическото романово мислене. В прозата от тези години преобладаваха малките жанрове и камерните конфликти, ограничени бяха реалистичните изобразителни средства за сметка на натуралистически и авангардистки, хуманизмът бе изместен от нравствения релативизъм, правеха се опити за създаване на особена „лингвистическа проза", в която предмет на авторските усилия беше не изобразяването на действителността, а „писането само за себе си". В тогавашната критика много се пишеше за творческата свобода, за правото на експеримент, в това

[1] Sjezd Svazu českých spisovatelu. Praha, 1972, p. 20.

число и с романовата форма. Анализът обаче показва, че „кафкианската" иносказателност или пък маниерното манипулиране с романовото време и полифонията на гласовете на разказвачите често служеха само като външно прикритие на груба антисоциалистическа тенденциозност (повестите „притчи" на И. Клим, романите на Й. Едличка и Л. Вацулик).

Разбира се, би било дълбоко погрешно да сведем към тенденции от подобен род цялата прозаична продукция от 60-те години. В чешката и словашката литература от тези години се прояви и положителният в основата си писателски стремеж към задълбочен анализ на психологията на героите, към разкриване на драматични конфликти, към обновяване структурата на прозата чрез въвеждане в епиката на лиричния елемент и похватите на монтажа. Сред постиженията от онези години можем да посочим „селската" проза на Я. Козак (романа „. . .силна ръка", 1966), романа на Я. Отченашек „Куцият Орфей" (1964), просветлената лирическа проза на В. Шикула. Постъпателното развитие на литературата не беше прекъснато и през кризисните години, но господствуващо положение в тогавашната проза имаха антиреалистическите тенденции, усилено поддържани от ревизионистичната критика.

Преодоляването на последствията от кризиса в областта на идеологията и културата означаваше възстановяване на приемствеността с най-добрите традиции на родната революционна и демократическа литература и на марксическата критика от миналото, решително засилване на връзките на чехословашката литература с литературите на другите социалистически страни. В художествената проза началото на новия етап беше ознаменувано с плодотворно възраждане на реалистичните традиции.

Потребността от реалистически роман, правдиво отразяващ проблемите на съвременността, помагащ на читателя да се ориентира в сложната и понякога твърде противоречива ситуация на първите следкризисни години, ясно се усещаше от критиците, внимателно наблюдаващи литературното развитие. Като страстен поборник на реализма се изявяваше В. Достал, отстояващ позициите на марксическата естетика през целия кризисен период. Но характерно е и мнението на Й. Грабак, който, за разлика от критика-публицист В. Достал, е по-скоро „академичен" критик, зает пред всичко с проблемите на поетиката. През 1974 г. Й. Грабак публикува статия с красноречивото название „Необходимост от епика", където констатира „разложение на епическите форми" в чешката проза от предишните години, свързано между другото и с това, че „в значителна част от белетристиката на 60-те години отслабва смисълът на понятието ангажирана литература"[2], а „времето и класовите позиции на персонажите престанаха да бъдат интегриращи фактори на произведението"[3]. Историческия преглед на епичното Грабак завършва с извод, очевидно подсказан от все още продължаващата обърканост на известна част от чешките литератори: „. . . обликът на епичното се изменя в зависимост от това, как се изменят познавателните потенции на авторите и епохите. Безпомощността при създаването на епически художествени образи е сигнал за философска криза на познанието. За да господствува в епиката определен закон, а не хаос, трябва да има и ред преди всичко в главите на авторите."[4]

---

[2] Литература и время. Литературно-художественная критика в ЧССР. М., 1977, с. 195.

[3] Пак там, с. 196.

[4] Пак там, с. 206.

БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

За „разложението на епиката" в словашката литература през 60-те години пише Ю. Ноге в книгата си „Търсенията на епически синтез", където той отбелязва, че „възвръщането към епиката" стана в словашката проза едва в средата на 70-те години: „Обаче преди и едновременно с това беше необходимо да се води борба за нови възгледи относно характера на словашката социалистическа литература, относно нейната идейно-художествена ориентация и метод."[5]

Идейната консолидация на литературния фронт върху марксическа мирогледна основа беше главният фактор, определил характера на литературния процес през 70-те години. В същото време за формирането на новия облик на литературата на Чехословакия влияеха и много други обстоятелства. В настоящата статия особеностите на чешкия и словашкия роман през 70-те години ще бъдат разгледани с оглед еволюцията както на проблематиката, така и на жанровите форми.

Издигането на първи план на определени жанрове, проявяването на новите им разновидности и новото преосмисляне на традиционните форми зависи от актуалните нужди на обществото и на конкретната читателска аудитория, от наличието (или отсъствието) на съответни национални традиции и от обръщането към традициите на световната литература, зависи от субективния фактор. Бихме искали особено да подчертаем последното, защото истинският талант е неповторим. Но също така напълно закономерно е да говорим за общи черти и тенденции в жанровата система на съвременната проза.

Укрепването на епическото начало в прозата, възстановяването на авторитета на реалистичния роман се изяви в чешката литература преди всичко в историческия жанр. Очевидно тук изиграха роля богатите традиции на чешкия исторически роман от XIX в. (А. Ирасек) и от XX в. (В. Ванчура), а така също и по-слабата в сравнение с романите за съвременността „разцентрованост" на този жанр вследствие модернистичните атаки в предходните години. През 70-те години с исторически романи се представят М. В. Кратохвил, В. Каплицки, О. Данек, Б. Ржига, Н. Фрид, В. Неф и много други писатели. При това се извършва не просто възраждане, но и движение на традиционния за чешката литература жанр, появяват се нови интересни жанрови варианти.

Отново се актуализират традициите на твърде своеобразната историческа романистика на В. Ванчура, за която бе характерен сказът и в която достоверността на историческите факти се съчетаваше с приповдигнато-романтична интерпретация, с виртуозно използуване на материал от архаиката и народния език. Тези традиции оживяват например в творчеството на Б. Ржига, който в своята трилогия („Преклони се пред мене", 1971, „В очакване на краля", 1977, и „Остана само мечът", 1979) за времето на чешкия крал Иржи Подебрад се стреми да води разказа сякаш като свидетел на събитията, често прибягва до ярки метафори и пр.

Романите на М. В. Кратохвил „Европа се вртеше във валс" (1974) и „Европа в окопи" (1977) — за периода на Първата световна война — се отличават с една всеобща за литературата от разглежданото десетилетие черта, а именно широкото използуване на автентични документи от онова време, което от своя страна сближава тези книги с четиритомната епопея на сръбския писател Д. Чосич за същия период — „Време на смърт". Романите на Кратохвил и Чосич са обединени от яркия им анти-

---

[5] N o g e, J. Hl'adanie epickey syntézy. Bratislava, 1980, p. 232.

военен патос, в който е отразена емоционалната авторска памет за лично преживяната Втора световна война.

Съвършено особен жанров вариант на условно-исторически роман предложи В. Неф в трилогията „Кралиците нямат крака" (1973), „Пръстенът на Борджия" (1975) и „Прекрасната магьосница" (1980). Тези романи, чието действие се развива през XVII в., повествуват за удивителните приключения на добрия и неустрашим Петър Кукан — син на пражкия алхимик, в тогавашния жесток свят, раздиран от кървави войни. Трилогията е образец на занимателен историко-приключенски — с елементи на фантастика — роман, съдържащ немалък, макар и своеобразно поднесен, познавателен материал. Що се отнася до словото на разказвача, тук то е иронично оцветено и подчертано модернизирано, дори до употреба на съвременни термини и жаргонни обрати, което спомага да се постигне ефект на непринуденост и комизъм. При все това романите на Неф имат сериозен философско-етичен подтекст. Авторът показва, че историята не може да бъде ускорена или забавена, но че трябва да се помъчим да я разберем и да се учим от нея. Неф прославя душевната щедрост и готовността за подвиг, даже ако те не водят до мигновени резултати.

Своеобразна реабилитация на историческия роман в очите на читателите и критиката беше постигната не с възстановяването на неговите предишни жанрови канони, а чрез новаторското им изменение, позволяващо — във всеки конкретен случай по своему — да се изрази новият съвременен възглед за събитията от миналото.

Известно е, че историческият роман през 70-те години зае важно място не само в чешката, но и в редица други литератури: в югославските, в българската, в литературите на народите от СССР. Съветският изследовател на съвременния роман В. Оскоцки в книгата си „Романът в историята" констатира „необичайно интензивното обновяване и обогатяване на историческия роман в руската и украинската, в естонската и грузинската, в арменската и казахската литература"[6]. В диалог с критика С. Педенко за историческия роман на страниците на ежеседмичника „Литературная Россия" същият този автор, изхождайки, на първо място, от опита на многонационалната съветска литература, подчертава, че „в търсенето на „човекознание", в постигането на неразривната връзка на времето, на поколенията, на традициите, историята предоставя на литературата наистина неизчерпаеми възможности"[7].

Засиленото обръщане на съвременната социалистическа литература към историята е свързано с ръста на историческото самосъзнание на нашето общество, с мащабността на решаваните от него исторически задачи. Но заедно с това във всяка национална литература могат да съществуват и свои специфични причини за популярността на историческия жанр. Разцветът на историческата романистика в чешката литература от началото на 70-те години се обяснява, както бе посочено по-горе, със специфичните национални условия както от обществено-идеологически, така и от собствено литературен характер. Приблизително от средата на десетилетието, в зависимост от това, как набира сили новата вълна на социалистическата по своите идейни стремления реалистична чешка литература, в историческия роман изчезва присъщият му в предходните години елемент на изключителност. Потокът от исторически романи продължава, но

---

[6] О с к о ц к и й, В. Роман и история. Традиции и новаторство советского исторического романа. М., 1980, с. 3.

[7] Литературная Россия, 1973, № 37, с. 8.

вече влизат в сила причини, характерни днес за широк кръг литератури на социалистическите страни — растящият историзъм на общественото съзнание, интересът към националните традиции, застрашени от нивелиращите тенденции на НТР и др. Засилва се и взискателността към историческия роман, все по-често се чуват критични забележки по адрес на новите произведения в този жанр.

Историческият роман през 70-те години изпълни важна мисия в укрепването на философско-материалистическия, хуманистичния и реалистичния потенциал на чешката литература, даде редица забележителни художествени постижения. Заедно с това през втората половина на десетилетието се наблюдават явления, които можем да определим с термина (въведен в обращение в съвременната съветска критика от А. Бочаров) като „умора" на жанра. „Умората по отношение на литературата обаче не може да означава „изчерпване". Няма съмнение, че историческият роман в чешката литература може и занапред успешно да се развива, ако избягва повторенията на вече намерените решения, ако успее да постави върху исторически материал нови злободневни проблеми.

Чешката литература през 70-те години даде и интересни образци на „преходен" жанр от историческия роман към роман за съвременността например в онази проза, която понякога наричат „ретроспективна". Такъв е романът на Я. Коларова „Моето момче и аз" (1974), свидетелство за това, че възраждането на традициите на реалистичния роман не означава връщане към остарелите традиционни форми, отказ на чешката литература от търсенето и експеримента, а и от някои похвати, разработени в прозата от предшествуващите години.

Този роман, започващ с това, че на героинята, от чието име се води повествованието, скоро след войната се ражда син, е изграден върху принципа на тематическите и временни разместявания и сближавания. В свободната канава на разказа за това, как расте момчето, са вплетени новели за множеството предци и роднини на героинята. На редица места това повествование, пренасящо читателя от съвременността към междувоенния период, от миналия век към годините на окупацията, се прекъсва от гласа на момчето, което, вече пораснало, коментира написаното от майката, а също така с отстъпленията и разсъжденията на героинята. Писателката многократно се обръща към едни и същи хора и събития, като добавя в обрисовката им нови щрихи, подробности и отсенки. По този начин основните образи преминават през цялата книга, като придобиват все по-голяма обемност и убедителност. Поради множествеността на героите и епизодите романът става емоционално напрегнат, проникнат от стремеж да се покаже миналото като предистория и чрез него да се обясни настоящето.

Книгата е пронизана от страстна ненавист към еснафщината, приспособленчеството, лицемерието, които, макар и изхождащи от буржоазното минало, продължават да съществуват видоизменени и в следвоенна Чехословакия, особено в обстановката на контрареволюционни рецидиви през 1968 — 1969 г. Основните проблеми на романа са етически, нравствени и в тяхното разкриване писателката е постигнала най-голяма изразителност. Успяла е да предаде горещата любов към живота, към хората, способни на саможертва и безкористна служба на дълга, както дядото на героинята — социалист, умрял в нищета, както готовата за подвиг „малка Хелеля", взела участие в антифашистката съпротива и екзекутирана от хитлеристите.

Някои жанрови особености на прозата през 60-те години са получили съвършено ново преосмисляне в романа на Коларова, където са използувани в рамките на социалистическата концепция за личността и за нейното изразяване, макар твърде интензивно използуваната техника на монтажа да „надробява" понякога общата картина. Любопитно е и това, че писателката е усетила потребност още веднъж да се върне към образа на главната героиня в подчертано автобиографичния си роман „Нашият малък, малък свят" (1977).

Повествованието в тази книга, разкриваща живота на момиче от пролетарските среди в буржоазна Чехословакия, е затворено в „микросвета" на едно семейство и се води в строг хронологичен ред — подробно, обстоятелствено, даже малко забавено. Тук задачата е друга, съвсем различна от тази в романа „Моето момче и аз". Достойнствата на „Нашия малък, малък свят" са в точността на психологическите наблюдения, в създаването на удивително живи детски образи, в точността при предаването на пролетарския и еснафския бит от 20-те и 30-те години. Книгата намери читателите си, въпреки че това беше литературно явление от по-малък мащаб в сравнение с „Моето момче и аз". Но в плана на настоящата статия заслужава внимание фактът, че един и същ в основата си автобиографичен материал получава съвършено различно художествено въплъщение, съобразно избора на жанра и централната проблематика.

Интересно е да се съпостави романът на Коларова „Моето момче и аз" с романа на писателката от ГДР К. Волф „Детство по образец" (1977), където миналото също така се преплита с настоящето, а основно място заема картината на живота от 30-те — 40-те години и изобразяването на семейството, родните и познатите на немското момиче Нели Йордан. Почти връстница на героинята на Коларова, тя израства в други условия, в семейство на лавкаджия, чието благосъстояние укрепва след идването на Хитлер на власт. Този роман с висок градус на критичен патос, насочен на първо място против „обикновения" фашизъм, също е построен с поетиката на монтажа и темпоралните разместванията, а позицията на главната повествуваща героиня постоянно „се проверява" от позицията на дъщеря ѝ. Твърде усложнената композиция, напомняща за формалните експерименти в европейския роман от 50-те — 60-те години, е използувана от К. Волф за задълбочен анализ на важна и сложна проблематика, за отстояването на хуманистични възгледи и високи идейни и морални изисквания към личността.

Ретроспективният принцип при изобразяване на главния герой използува и П. Вежинов в романа си „Нощем с белите коне" (1977). Сюжетът му се разгръща в течение на последната година от живота на академик Урумов, но тези временни рамки се разчупват чрез вместените епизоди от неговия предишен живот — детството, младостта му, годините на войната. Образът на Урумов е даден в постоянна съпоставка с образа на неговия племенник — младия и енергичен учен Сашо. В този роман, както и в романите на Коларова и Волф, личи стремежът на писателя да разгледа човешката личност в исторически ракурс, през призмата на формирането ѝ в конкретните исторически условия и в стълкновението ѝ с бъдещето, олицетворено от младото поколение. Тези произведения от различни литератури убедително показват как в съвременния реалистичен роман могат успешно да бъдат преосмислени не само традиционните, но и експерименталните жанрови форми и композиционни похвати.

Свежа струя в развитието на чешката литература през 70-те години внася и романът на К. Масарж „Покрайнина" (1977), посветен на исто-

рията на едно момче от бедно пролетарско семейство, чийто фон е панорамата на чешкия живот през 40-те — 50-те години. За успеха на книгата допринесе не само новият зрителен ъгъл към събития, важни за живота на страната, не само майсторството при обрисовката на хората и бита от тези години, но и използуваният в романа начин на повествование. Разказвачът като че ли непосредствено вижда пред себе си картините и епизодите, за които говори, и кани читателя да го обсъди заедно с него, като им придава допълнителна обемност посредством кратки, но точни „отстъпления напред", съпоставящи тогавашното и сегашното разбиране за едни и същи неща. Чрез материала от близкото минало тук се поставя проблемът за човешкото щастие, за различното му разбиране, за несъвместимостта му с користта, завистта и себелюбието. Особен колорит на книгата придава насмешливият, в най-различни оттенъци тон, с който се води повествованието, съчетаващ в себе си и рязка критика, и доброжелателен хумор, и трезво-оптимистичния възглед на автора за съвременния свят и човек.

„Покрайнина" е роман биография на един човек и неговото поколение, роман с точни социално-психологически характеристики, макар и без пространни психологически описания. Дълбочината и изразителността на повествованието са постигнати благодарение на субективно оцветения начин на разказване, зад който се усеща добрият, весел наш съвременник, печелещ читателското доверие.

Цяла поредица от художествени постижения в литературите на социалистическите страни от 70-те години даде прозата, посветена на селото. Широко международно признание получи съветската „селска" проза, далеч зад пределите на България е популярен Радичков и пр. Прозата за селото е проза за селския труд и близките до земята хора, за природата, за народните обичаи. Справедливо говорят за селска проза с философска насоченост и за такава, в центъра на която стои конкретно-историческото изображение на социалните преобразувания на селото. Първата линия в съветската селска проза е ярко представена от В. Распутин, а втората от Ф. Абрамов. В чешката проза се развива главно втората от посочените линии, при което особен неин ракурс е разкриването на хуманистичния смисъл на социалистическото преустройство в селото, слагащо отпечатък върху избора на героите и конфликтите, върху начина на разкриването им. Реалистичната традиция от шолоховски тип е предствена от романа на Я. Козак „Щъркелово гнездо" (1976). Опити за свободно прекомпозиране на временните пластове срещаме в романите със селска тематика на писателя от младото поколение Ян Костргун „Черни овци" (1974) и „Бракониери" (1979). Неговата лирическа повест „Събиране на грозде" (1979) е проникната от поезията на близкия до природата селски труд. Поетичното описание на природата, обръщането към фолклорните мотиви придават своеобразие на повестта на Л. Фукс „Пастирче от долината" (1977) за началото на новия живот в следвоенното словашко село.

В историята на чешката литература през XX в. водеща позиция заема работническата тема, получила най-ярко и многообразно въплъщение в произведенията на социалистическите писатели от 20-те — 30-те години. Чешкият изследовател Ш. Влашин пише следното за прозата през 30-те гидини: „Начело на литературния процес излиза социалната проза със социалистическа насоченост в различни жанрови модификации. Тук ще видим и широкия панорамен роман (прототип на който беше „Сирена" на

М. Майерова), и баладичната повест („Миньорска балада", пак от Майерова)."[8]

През 50-те години явно се предпочиташе „производственият" панорамен роман, макар по мое мнение най-добри художествени резултати да бяха постигнати от писателите, насочени към „средния" жанр, така да се каже, към „производствената" повест със сгъстен във времето сюжет и ограничен брой действуващи лица. Такива са например „Луизина се събужда" (1952) на К. Ф. Седлачек и „С широка крачка" (1952) на Я. Отченашек. Този жанров тип получи развитие в прозата с работническа тематика през 70-те години: „Трудности на равнините" (1973) и „Солен сняг" (1976) на М. Рафай и др.

Сериозно художествено завоевание на „производствената проза" представлява според мен неголемият по обем роман на Я. Коларова „Вода!" (1980). Писателката се насочва към своего рода класически сюжет: в шахтата става авария, бригада миньори се оказват отрязани от целия свят, предприемат се спасителни работи, у дома чакат семействата . . . Сюжетът като че ли не е нов, но в книгата на Коларова, която има преди себе си високи образци („Първа бригада" на К. Чапек, „Миньорска балада" на М. Майерова), няма и следа от вторичност. Отчитайки художествения опит на предшествениците си, писателката изхожда от изчерпателното познаване на живота (действието се развива в Острава в първите години на социалистическото строителство), от съвременните си представи за човешките взаимоотношения. Тя успява да пресъздаде колоритно фигурите не само на главните, но и на редица второстепенни епизодични герои, да създаде книга, проникната от суровата, на места жестока и трагическа житейска истина и в същото време — от вяра в човека. „Вода!" на Коларова е пример за действително новаторско продължение на традициите, в това число и на жанровите.

Към „производствената проза" се отнасят по мое мнение и най-големите постижения на съвременната литература в сатиричния жанр. Имам предвид на първо място творчеството на популярния автор В. Парал, чиито произведения из живота на техническата интелигенция, бичуващи бездуховността, моралната разпуснатост, емоционалния автоматизъм, често се инсценират и екранизират („Панаир на изпълнените желания" (1956), „Катапулт" (1967) и др.). Още през 60-те години Парал създаде оригинален тип гротескова проза, вземаща на прицел недостатъците на съвременния „образцов еснаф". Той умело строи сюжета, диалога, нахвърля верни черти от съвременния бит, но заедно с това в книгите му се забелязваше и стереотипност на героите, повторяемост на сюжетните ходове и сатирическите похвати. В романите от 70-те години („Младият човек и белият кит" (1974), „Радост до самото утро" (1975) Парал прави опит да изведе на сцената положителния герой, който обаче не се увенча със забележим успех, макар че беше посрещнат от критиката с одобрение. Търсенето на нов подход към действителността и новия герой характезирира и романа „Мъките на въображението" (1980) — своеобразна равносметка на търсенията на Парал от 70-те години.

Героите на Парал винаги са се отличавали с липса на фантазия, с „математичност", пресметливост. Сблъскалият се с такива хора ентусиаст („Младият човек и белият кит") е обречен на неминуема гибел. В худо-

---

[8] Современная литература Чехословакии в контексте литератур европейских социалистических стран. М., 1981, с. 112.

жествено отношение обаче този „нематематичен" образ се оказа много по-блед от образите на отрицателните герои. В последния си роман Парал постави в центъра герой не просто надарен с въображение и способност да мечтае, но въобще приемащ света през призмата на прочетените романи. Това е младият инженер-химик Марек Паар, влюбен в началничката си, типично параловската „делова" жена Зина Захова. Повествованието за чувствата и постъпките на Марек се предхожда и съпровожда с цитати от Стендал, които „програмират" линията на поведението му. Както и при Стендал, драматическата развръзка е неизбежна. Марек изменя на Зина, тя узнава за това и с неговата кариера е свършено. Но Марек не завършва живота си със самоубийство. Той просто става писател и вместо да преживява романи в живота, съчинява ги на книга. . .

Книгата е построена по принципа на повторяемостта на ситуациите, постъпките, фразите, върху контраста на героите и стиловите ходове. Цитатите от Стендал и другите класици, приведени в качеството на епиграфи към главите, иронично отсенят тяхното съдържание и констатират с подчертано деловия, сух стил на собствено авторската реч, когато в скоби многократно се съобщава например възрастта на героя и други анкетни данни. Не можем да не отбележим известен схематизъм у Парал, едномерността на героите и тяхната „програмираност". Но разнородните художествени похвати се създават по твърде своеобразен, ироничен начин, който откроява Парал на фона на съвременната чешка проза.

Отчетлива еволюция на жанровите форми през 70-те години се констатира и в словашкия роман, където социалните проблеми се поставят и се възприемат с особена острота, доколкото в словашката литература, която в този смисъл е интересно да съпоставим с българската, романът е сравнително млад жанр, защото неговият истински размах се осъществява след Втората световна война.

Най-големите художествени постижения на следвоенната словашка проза са свързани с темата за Словашкото национално въстание (В. Минач, Р. Яшик) и с изображение на селото („Червено вино" и „Дървеното село" на Ф. Гечко), а от гледна точка на жанра — с голямата епическа форма. Но към края на 60-те години романът в словашката литература беше постепенно изместен от малките прозаически форми. В критиката, а също и в художествената практика, особено на младото поколение, добиха популярност и приложение теориите за остарялостта на романовата епика и на реализма изобщо, за необходимостта от модернистични импулси. Прозата на 70-те години с усилие преодоляваше последствията от това състояние.

В статията си „Словакия през 1975 година" критикът Б. Тругларж посочва, че „прозата в различните жанрове се разрасна, но все още е рано да се говори за качество". И по-нататък: „Какъв е общият извод? Търсения, все още само търсения. . ."[9] Но същият автор в обзора за словашката проза през следващата 1976 г. характеризира ситуацията вече съвсем другояче и смята, че може да се говори за „принципиална, възходяща линия на развитие"[10]. Между тези две статии се появиха романите „Единадесетата заповед" на Я. Йонаш и „Майстори" на В. Шикула, ознаменували нов етап в словашката проза.

„Романът днес успешно се конкурира с лирическата поезия — традиционната владетелка на словашкия Парнас" — пише Я. Штефчек в книга-

[9] Slovenské pohl'ady, 1976, No2, p. 45.
[10] Ibid., 1977, № 3, p. 23.

та си „Есе за словашкия роман"[11]. „Съществуват несъмнени признаци — отбелязва Р. Хмел, — че романът отново се премества у нас в самия център на литературния процес, потвърждавайки ако не несъмненото си господство, то във всеки случай водещото си положение в нашата литература"[12]. В плана на настоящата статия особено важно е изразеното от С. Шматлак: „За развитието на словашката проза от последно време е характерна тенденцията към обновяване на романовия жанр."[13]

Романът на Йонаш, предизвикал оживена дискусия в критиката, представляваше опит, опирайки се преди всичко на традициите на „селската" романистика на Ф. Гечко, да се даде ново изображение на сложните социално-психологически процеси в словашкото село през преломния етап — края на войната и първите следвоенни години. Някои критици от младото поколение (И. Сулик, Ф. Матейов) упрекваха автора, че използува остарели художествени похвати, но мнозинството водещи словашки критици (в това число Д. Окали, И. Куси, К. Розенбаум, С. Шматлак), напротив, оцениха опита на Йонаш като заслужаващ одобрение, защото допринасяше за възраждането в словашката проза на епическото начало. В. Минач, който взе участие в дискусиите, като признаваше някои силни страни на романа, заедно с това подчерта, че убедителността на замислените характери и изображението на селския живот при цялото изчерпателно авторово познание се снижава от непохватната му стилова организация, от шаблонните фрази и сравнения. Така вече в тази първа сериозна дискусия за романа в словашката литература през 70-те години в центъра на вниманието се оказаха проблемите за отношението към традицията и за художественото качество на съвременната проза.

Още по-бурна дискусия предизвика романът на Шикула „Майстори" — първи том на трилогия за времето на Словашкото национално въстание от 1944 г. и следвоенните години (втори том — „Мушкато", 1978, и трети том — „Вилма", 1979). Ако Йонаш се обърна към традиционната за словашката проза селска тема, то Шикула се опита по новому да подходи към средищната тематика на следвоенната словашка литература. Ако Я. Йонаш възроди епическото начало, то Шикула решително въвеждаше в романа сказа, лирическата тоналност, философския есеизъм, принципа „роман в романа". Събитийната канава при него се прекъсва от многобройни авторски отстъпления: размисли за писателския занаят и конкретно за дадения роман, за властта на автора над героите и тяхната съдба, за житейските закони изобщо. В „Мушкато" Шикула вече по-строго е подходил към построяването на романа, отколкото в „Майстори", донякъде е овладял стихията на авторските отстъпления, които в първия роман придобиваха понякога самоцелно значение, което предизвика много упреци от страна на критиката. Според мен тези упреци не са напълно справедливи. В „отстъпленията" на Шикула се съдържа не само своеобразието, но и голямото достойнство на романа, понякога именно те носят главното проблемно натоварване, като разширяват и задълбочават мащабите на повествованието. А във „Вилма" ценността на „отстъпленията" даже превишава ценността на собствено романовата линия.

Иронично несъгласие както с изображението у Шикула на действителността от военните години, така и с формата на романа му изрази В

---

[11] Števček, J. Esej o slovenském románe. Bratislava, 1979, p. 9.
[12] Slovenské pohľady, 1978, № 6, p. 112.
[13] Современная литература Чехословакии. . . , с. 105.

Минач, чийто собствен почерк рязко се отличава от почерка на автора на „Майстори". Очевидно е обаче, че този роман, споровете за който и днес още съвсем не са се изчерпали, беше новаторска дума в развитието на словашката проза, допринасяше за разширяването на нейните тематически граници и жанрово многообразие.

По-горе стана дума, че трилогията на Шикула е свързана с основата за следвоенната словашка литература тема за въстанието от 1944 г. Писателят намери нов ракурс, особен подход, който, макар да не дава (тук критиците бяха прави) цялата пълна картина, открива възможност за задълбочен анализ на съдбите на редовите участници в това епохално историческо събитие. И все пак в трилогията централно място заема не конкретно-историческото изобразяване на един напълно определен отрязък от време, а постановката на глобалните проблеми за противопоставянето на разрушителната стихия на войната и съзидателния човешки труд, за необходимостта съвременният човек и целият човешки род да действуват в съгласие с природата, с най-добрите народни традиции. Авторските отстъпления от този план и съответствуващата им обща концепция на трилогията сближават Шикула с философската линия в съвременната селска проза. В това отношение има нещо общо между Шикула и Радичков, между Шикула и Распутин, колкото и да са различни техните индивидуални творчески почерци.

В трилогията си Шикула изхождаше от опита на собствената си дотогавашна работа в малките прозаични жанрове, той съумя успешно да развие най-ценните тенденции на младата словашка проза от 60-те години.

Трябва да кажем, че и през 70-те години в словашката проза, както и преди, се създадоха голямо количество произведения от „средния жанр", които по терминологията на съветското литературознание би следвало да отнесем към повестите. Това са произведенията на Я. Кот, Я. Беньо и много други. „Средният жанр" се оказа твърде подвижен като усвояване на новата съвременна тематика, като „разведка" на съвременните конфликти и типични характери, като заостряне на нравствените проблеми, неизменно вълнуващи писателите. Обаче за доминираща тенденция в еволюцията на жанровите форми в словашката проза следва да признаем влечението към широка епичност, към разглеждането на героите на фона на по-детайлно обрисувана социална среда, към обхващане на важни исторически етапи и преломни моменти в съдбата не само на един човек или една социална група, но на цялата страна и целия народ. Трилогията на Шикула не може да бъде напълно „вместена" в тази тенденция, но по своему тя също я отразява, влияе и върху позициите на критиката, изказваща се за „Майстори". Но особено ярко тази тенденция се прояви в новите произведения на писатели от поколението на Шикула, а и на по-младите („Помощник" (1977) на Л. Балек и „Хилядолетна пчела" (1979) на П. Ярош).

Романът на Л. Балек „Помощник" е последователно, може да се каже подчертано издържан в духа на традиционния социално-психологически роман семейна хроника. Действието на романа се развива непосредствено след войната в малко градче на южна Словакия, където живеят представители на различни националности, преплитат се различни култури. На този твърде пъстър, детайлно изписан фон обстоятелствено се разкрива историята на взаимоотношенията на основните противостоящи един спрямо друг герои: месаря Штефан Речан — участник във въстанието, работлив, скромен, но безволев, и неговия помощник — напористия

и предприемчив Волент Ланчарич. Волент успява да отнеме на Речан всичко: жена, дъщеря, магазин, но и сам претърпява пълно поражение, защото национализират предприятието. Волент, превърнал се в обикновен спекулант, попада в затвора.

Балек използува традиционните похвати на реалистичния роман: сюжетът се разгръща хронологически последователно, разказът за миналото на героите се води „от автора", подробно се описват обстановката, постъпките на героите и техните мотиви, речевите характеристики са ярко индивидуализирани. Романовият конфликт е осъществен като традиционен „триъгълник", но, пренесен в новите исторически условия и разкрит с ясно разбиране за социалната същност на действителността и нейната историческа перспектива, той толкова по-нагледно изразява дълбоките изменения в живота и у хората. Може да се предположи, че на Балек — млад писател, формиран в период, когато в словашката проза преобладаваха различни „модерни" форми, именно традиционната , възходяща към XIX в. романова форма носеше в себе си притегателна новост. И той успя да актуализира тази форма, доказателство за което е несъмненият успех на романа.

Към голямата епическа форма се обърна в края на 70-те години и П. Ярош — автор, издигнал се, както и Шикула, на вълната на словашката млада проза от 60-те години. Това е плодовит писател, издал от 1963 година до днес вече 12 книги: сборници, разкази, повести и романи. Той охотно експериментираше с формата, бе признат за майстор на диалога. „Хилядолетната пчела" е не само ново, но и в много отношения и неочаквоно явление в творчеството на прозаика.

Това също е своеобразен вариант на семейна хроника, разгърната на фона на словашката социална и национална история на Словакия от края на миналото столетие до образуването на независима Чехословакия през 1918 г. В центъра на повествованието е семейството на средно заможния селянин Мартин Пиханда, който се труди неуморно в своето неголямо стопанство, а през зимата тръгва на сезонна работа с бригада каменари. Историята на това семейство, на самия Мартин, на неговите многобройни деца и внуци представя различни варианти на съдбата на представителите на словашката нация от тази епоха (селяни, работници, безчестен юрист-гешефтар, изгодно оженил се за богата жена). От жандармерийски куршум загива внукът на Мартин Ян, на италианския фронт през Първата световна война убиват брата на Ян Карол, а техният трети брат Петер попада в руски плен, работи в Путиловския завод и минава на страната на революцията. Според замисъла на автора националните особености на словашкия трудов народ — на тази „хилядолетна пчела" — най-пълно въплъщава синът на Мартин и баща на Ян, Карол и Петер — Само Пиханда. „Ние — казва той — сме като пчели, само трудът може да ни спаси. . . Нищо друго не ни очаква, освен да работим и да работим както пчелите, ако искаме да запазим рода си ."[14] Само е словашки патриот, но в същото време се сближава със социалдемократите, а в края на романа мечтае да поговори с угнетителите „по руски".

В романа е дадено „енциклопедическо" изображение на селския живот с годишния трудов цикъл, с редките, но буйни празници, с установените обичаи и повседневни грижи. Главното достойнство на книгата се състои в прекрасното познаване и колоритното изображение на селския

[14] L a r o š, P. Tisícročná včela. Bratislava, 1979, p. 94.

бит, в умението да се предаде поезията на близкия до природата труд. Ярош се стреми да създаде своего рода епопея на словашкото село, но той не се ограничава с похватите на традиционния социален роман. Писателят твърде широко въвежда в произведението фантастичния елемент, символичните картини, сънищата, еротичните сцени. Критикът И. Сулик в тази връзка писа за неговия „гаргантюизъм"[15].

С това, че Ярош се стреми към „гаргантюизъм", бихме могли да се съгласим, но този стремеж според мен далеч невинаги намира в романа адекватно художествено въплъщение. Фантастичната и гротесково-натуралистична струя от време на време влизат в противоречие с основната реалистическа линия на романа. От друга страна, стремейки се да постигне широта на обхвата при изобразяването на историческия фон, Ярош, напротив, често стига до сухо изброяване. Повествованието тече ту съвсем „обективно", авторът се скрива зад героите и събитията, ту изведнъж пряко заявява за себе си донякъде иронично, стилизирано като селски хроникьор. Използуването в романа на разнообразни похвати (още веднъж ще напомним за въвеждането в текста на автентични документи например вестникарски съобщения от времето на световната война) невинаги е компактно, понякога те остават „наредени един до друг". Но при все това „Хилядолетната пчела" е знаменателно събитие в словашката проза от последното десетилетие. Критиката прие този роман с пълно одобрение, почти възторжено. Струва ми се, че тук изигра роля грандиозността на самия романов замисъл, неговото съзвучие със съвременните изисквания, предявявани от словашката критика към прозата, изострената „жажда по епичност". Но вярно е и това, че много неща в романа подкупват, представляват сполука.

Сред новите тенденции в словашката проза следва да се отбележи и растящата популярност на сатирическите жанрове. Като пример може да посочим сатиричната повест на В. Беднар „Коза" (1979). Сюжетът и представя мълниеносната кинокариера на козата, с нищо незабележима допреди, донесла лесна печалба на случайния си притежател. Остроумната повест е насочена против съвременното еснафство и други подобни пороци. „Може би — пише авторът в предговора към книгата — ще ми се зададе неизменният въпрос: а къде е тук положителният герой? А нима у Илф и Петров имаше положителен герой? Такъв герой естествено става читателят, който прави изводи от тази история, ако правилно я разбере. Той и в живота ще стои по-високо от подобни хора, ако успее да ги разбере."[16] Сатиричното заостряне, гротеската служат като средство за атака на сенчестата страна от съвременната действителност, но и за защита на истинските ценности.

Както в чешката, така и в словашката литература през 70-те години общата тенденция към „реабилитация" на епическото начало и на реалистичния роман се осъществява в разнообразни жанрови форми, встъпващи помежду си в плодотворен творчески спор. От друга страна, през 70-те години се засилва типологическата близост на литературата на Чехословакия с литературите на другите европейски социалистически страни. Но тук няма никаква унификация, тъй като общите тенденции се въплъщават във все по-разнообразна конкретна реализация.

---

[15] Slovenské pohľady, 1980, No7, p. 90.
[16] B e d n á r, V. Koza. Bratislava, 1980, p. 8.

Общите черти в развитието на литературите интересуват днес много литературоведи от различни страни, които разбират, че е невъзможно по достойнство да се оцени завоеванието на една или друга национална социалистическа литература, ако не се отчете общият контекст на литературите на социалистическите страни. Но отправна точка в движението към изявяване на общите тенденции си остава задълбоченото изучаване на всяка отделно взета национална литература.

Във връзка с темата на настоящата статия не бива да се подминат такива работи като книгата на Б. Ничев „Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска проза" (С., 1978). Наред с редица интересни наблюдения тук се изказва мисълта за плодотворността в българския роман от 70-те години на синтеза на два предшествуващи периода: епически (през 50-те години) и постепически (през 60-те години) с неговия акцент върху личността. В определена степен подобно движение може да се наблюдава и в литературата на други социалистически страни. В частност в чешката и словашка литература през 70-те години възстановяването на авторитета на епическото начало се извършваше със запазване на съсредоточеното внимание към отделната човешка личност, което беше характерно за най-добрите произведения от 60-те години.

Заедно с това заслужава внимание разсъждението на словашкия българист Ян Кошка в работата му „Изображение на съвременната действителност в българската следвоенна литература (на фона на словашкото литературно развитие)"[17]. Я. Кошка също така се стреми да определи промените в българската проза през 50-те — 60-те години, използувайки за тази цел заглавията на книги, типични за единия и другия период. Неговото деление е близко до това на Ничев. Той смята, че ако в първия период преобладава стремежът да се даде широка, всеобхватна картина на обществената действителност в нейните резки социални контрасти и в перспективата на бъдещето, то в следаприлската литература повече се акцентира върху авторския субект, расте ролята и съдържателността на отделни художествени похвати. Но, забелязва изследователят, всичко това ще изглежда убедително, докато не засягаме върховите произведения. „За върховете не трябва да се разсъждава в рамките на краткия период, за тях трябва да се говори в рамките на цялата литературна история."[18]

Действително най-добрите произведения на българската проза, такива като „Тютюн" на Д. Димов, вече в първия следвоенен период представяха синтез на епическия размах и психологическия анализ, на изображението на остри класови противоречия и майсторското използуване на разнообразни художествени средства. В този смисъл „Тютюн", както и други върхови произведения, определят стратегическата линия в следвоенното развитие на българската проза, която не е подложена на толкова очевидни, понякога и контрастни промени, както развойната линия на основната маса литературна продукция. Но и на равнището на върховете се извършват съществени изменения, отразяващи се понякога върху равнището на цялата литературна продукция. Да се опитаме да ги определим е непосредствена задача на литературознанието. Затова заслужава признание и предложената от Б. Ничев периодизация.

---

[17] Litteraria, XIX. Medziliterárny kontext slovenskej socialistckej literatúry Bratislava, 1977

[18] Пак там, с. 147.

Би могло да се посочат и още няколко общи черти на прозата на 70-те години. Отчасти за това вече стана дума във връзка с чешкия исторически роман и селската проза. Имам предвид преди всичко такава важна тенденция в романа от последното десетилетие като *засилването на историзма*. Тази черта се проявава и в широката популярност на жанра на историческия роман, във възникването на нови жанрови модификации върху материал от историята. Оригинален вариант на „сякаш историческо и филологическо изследване на мита" предложи например унгарският писател А. Мещерхази в романа си „Загадката на Прометей". Засилването на историзма е характерно и за по-широка литературна сфера, а не само за собствено историческия роман. Последователният историзъм е характерен за новите произведения от епохата на Втората световна война, като „Бряг" на Ю. Бондарев или „Спирка по пътя" на Х. Кант, за новите произведения от 40-те — 50-те години, като „Покрайнина" на К. Мисарж и „Помощник" на Л. Балек. Стремежът да се улови „връзката на времената" в народната история отличава най-добрите произведения за селото: книгите на Ф. Абрамов и В. Распутин в съветската литература, на Д. Михайлович в югославската, на Ю. Кавалец в полската, на Й. Радичков в българската.

Може да се говори и за такива присъщи за редица социалистически литератури черти на съвременната проза като обръщането към *документализма*, въвеждането в тъканта на художественото произведение на автентични документи. Например автентични документи от периода на Първата световна война срещаме у чешкия писател М. В. Кратохвил, у Й. Ярош в „Хилядолетната пчела", у Д. Чосич във „Време на смърт". Очевидно това е свързано със стремежа да се приближи повествованието до реалния факт, да се подчертае неговата достоверност, което в крайна сметка се обяснява със засилването на реалистичния принцип в литературата. От друга страна, в отделни случаи отбелязвахме и *силно лирическо начало, обръщане към фантастиката*.

За много романи от 70-те години е характерно *актуализиране на ролята на разказвача*. Ако в прозата на 50-те години господствуваше „всезнаещият автор", скрит зад героите и описваните събития, то в съвременния роман често именно образът на разказвача, „начинът на разказване" носи огромно идейно-естетическо натоварване, откроява, прояснява изображаемото (Коларова, Неф, Шикула, Мисарж). Подчертаното авторово присъствие спомага да се придаде на романа многоизмерност, да се установи контакт с читателите.

За съвременната литература е характерно *новаторско преосмисляне на традиционните жанрове*, а също така *съединяване* в рамките на едно произведение *на различни жанрови образувания*. Като цяло за литературите на 70-те години са особено показателни отсъствието на каноните, в това число и в областта на жанра, интензивният процес на взаимообогатяване в междунационални рамки, новаторското художествено търсене. Само в този случай литературата се оказва в състояние да бъде на висотата на задачите, свързани със съвременния етап от строителството на развитото социалистическо общество.

Виктор Хорев

СЪВРЕМЕННА ДОКУМЕНТАЛНО-ХУДОЖЕСТВЕНА ЛИТЕРАТУРА ЗА ВОЕННИЯ ПЕРИОД

(ВЪРХУ МАТЕРИАЛИ ОТ ПОЛСКАТА И БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА)

Изключителният читателски интерес през 60-те години към разнообразните документални жанрове в литературите на европейските социалистически страни подтикна литературната критика към изследване на причините за това явление, а също така към опити да се определят границите на художествено-документалната литература, нейното съотношение с литературата „на измислицата", типологията на нейните жанрове и пр. Дълго време битуваше следното неточно обяснение на причините за разцвета на документалната проза: определи го съвременният информационен взрив, пред който като че се смутиха „уморените", изчерпани повествователни форми, загубили при това и доверието на читателя. „Усещането за неудовлетвореност от съществуващите „езици" генетически обуславяше не само повече или по-малко решителните опити да се разрушат утвърдените условности на литературния език. Сякаш втора страна на същия този процес беше отстъплението от литературата въобще, отказът от нея като от инструмент, непригоден за познание" — писа през 1974 г. Я. Славински по повод на разцвета в полската проза на документалните или квазидокументалните произведения за войната и окупацията[1].

Но литературната практика от последните 25 години показа, че документалните жанрове не погълнаха и не изместиха литературата на „измислицата", която продължаваше успешно да се развива наред с документалната проза и във взаимодействие с нея и доказа жизнеспособността на традиционните повествователни жанрове — роман, повест и разказ.

Разбира се, документалната литература не е явление само от последно време. Тя съществува отдавна заедно с литературата на „измислицата". Например и полската, и българската съвременна „неизмислена" проза имат силни домашни традиции — да си спомним „Възпоминания" на Ян Хризостом Пасек (публикувани цялостно през 1836 г.) и „Записки по българските въстания" (1884 — 1892) на Захари Стоянов, изиграли голяма роля за развитието на реализма в българската литература. Но никога още документалната проза не е била толкова всеобхватна, толкова многообразна в своите жанрови проявления, толкова активна във взаимодействието с „измислената" проза, както в наше време.

---

[1] С л а в и н с к и й, Я. Приглашение к теме. — В: Поиски и перспективы. Литературно-художественная критика в ПНР. М., 1978, с. 236.

Във възвисяването на „неизмислената" литература и противопоставянето ѝ на цялата останала художествена проза се усещат отзвуци от теорията за „литературата на факта", възникнала в Съветския съюз и твърде разпространена в Полша в края на 20-те и началото на 30-те години в средата на революционните писатели. В основата на теоретическите построения на полските революционни литератури лежеше стремежът да се слее изкуството с фактите на ежедневната революционна борба. Но абсолютизацията на тази теория, недооценката на личностното, авторското, творческото начало, без което литературата на факта се обричаше на обективистко-натуралистично регистраторство, довеждаха до отричане на изкуството като особена естетическа ценност и специфично средство за познание на света.

По-нататъшният опит на литературата показа, че противопоставянето на „литературата на факта" спрямо литературата на „измислицата" е изкуствено, че те не се изключват, а взаимно се допълват и обогатяват. По справедливата забележка на българския критик Тодор Абазов, „ако в хода на историята двата типа литературно творчество са се приближавали или отдалечавали, то съвсем не е било, за да се заместят и заменят един друг, а да удовлетворят различни потребности на художественото съзнание и съответно — на читателския интерес. А тези потребности се налагат от характера на жизнения материал, подлежащ на художествена обработка . . ."[2]

Необходимо е да се има предвид също, че днес понятието „литература на факта" обхваща значително по-широк кръг от явления и получава друг пълнеж, отколкото през 30-те години, и че вътре в нея се извърши забележима еволюция — от фактография и външна описателност към дълбочината на времето, на характерите, на личностната психология, отразяваща социалната психология на различните обществени слоеве. Такъв род документална проза е знамение на времето, в нея се проявява, както и в цялата литература, рязко нарасналият писателски интерес към човешката личност, участвуваща в сложните обществени процеси. И в това, че документалната проза е способна да удовлетвори такъв интерес, се заключава според нас най-съществената причина за сегашната ѝ популярност.

Този интерес дотолкова нарасна, че често читателят се увлича повече по думите на Херцен от „изповедта на съвременния човек не под прозрачната маска на романа", а във формата на непосредствени писателски признания и размисли за живота, от разследването на събитията, фактите от живота на съвременниците и историческите личности. Литературата по различни начини се стреми да удовлетвори читателския интерес към човека, в това число и чрез заличаване на границите между литературата на „измислицата" и „литературата на факта", чрез използуването в литературата на „измислицата" на документи, чрез стилизации на художествени произведения във вид на документ и пр.

Реалистичната литература на „измислицата" все по-трайно се опира на факта, документа, но в нея те са подчинени на структурата на художественото произведение и нямат — за разлика от документалните жанрове — самостоятелно естетическо значение. В документалните жанрове документите и фактите не са само първооснова или прототип за художественото произведение, както в литературата на „измислицата". В тях се забелязва скритата естетическа енергия на жизнения факт, на действител-

---

[2] А б а з о в, Т. Писателят в пряк досег с читателя. — Пламък, 1981, № 12, с. 165.

ния случай, на характера и поведението на конкретното лице, разказвайки за които авторът отразява истината за човека и неговото време и разкрива самия себе си, своите чувства и мисли, своите представи за хората и събитията.

Именно това обстоятелство даде основание на полските критици да обозначат разнообразните безфабулни повествователни форми, като есето, белетризирания репортаж, дневника, автобиографията, спомените, мемоарите, записките на писателя като „скрит роман". Ако приемем този термин, следва да признаем, че той е най-приложим към литературата на човешкия документ — автобиография, дневник, мемоар — в онези случаи, когато се разкриват важни, значителни не само за автора факти от личния и обществения живот, показва се връзката на човешката съдба с историята, когато в тях явно се усеща образът на самия писател, застанал на определени идейни и художествени позиции. За тези достойнства Я. Ивашкевич например нарече романа на Стефан Жеромски „Дневници" „най-естествения и най-трогателния роман"[3]. Близки до този род произведения са и книгите, чиито автори пишат не толкова за себе си, за своето участие в едни или други исторически събития, колкото изследват отминалите събития с помощта на документите, свидетелствата на очевидците.

В литературата на европейските социалистически страни първата вълна на документалната проза се появи след края на Втората световна война, след победата над немския фашизъм. Както и цялата литература, тази проза се стремеше да отрази събития от небивалата в историята война, потресли целия свят, да предаде огъня на антифашистката борба, тежките изпитания, отредени на народите. В първите години след победата на 9 септември 1944 г. — отбелязва Е. Константинова по повод на българската литература — „почти всички белетристи започват да пишат мемоарни разкази и очерци за антифашистката борба, разказват истински случки, спомнят си отделни епизоди от своя живот, документално възкресяват страници от близкото минало"[4].

В първите следвоенни години документалните жанрове излизат на първо място по активност и относителен дял в литературата. Именно в тези жанрове за пръв път бяха представени събитията от военните години и беше дадена начална, често емоционално-експресивна оценка. Веднага след войната бяха публикувани например в България само отчасти известните допреди писма на Тодор Павлов, писани от него в затвора („Лъчи от преизподнята"), спомени за антифашистката въоръжена съпротива и партизанското движение под ръководството на БКП, за народното въстание на 9 септември 1944 г. („Пленено ято" на Емил Манов, „В Лопянската гора" на Веселин Андреев), в Чехословакия — безсмъртният „Репортаж, писан с примка на шията" на Юлиус Фучик, в Полша — „Медальони" на Зофя Налковска и т. н.

Подхванатата в първите следвоенни години тема за антифашистката борба и до днес остава централна в българската, в полската, в югославските и други литератури. „Повече от когато и да било — пише съветската изследователка Р. Филипчикова за чехословашката литература, — съвременната документално-художествена проза на Чехословакия възхож-

---

[3] Iwaszkiewicz, J. Ludzie i ksiazki. Warszawa, 1971, p. 214.

[4] Константинова, Е. Документалност и художественост в антифашистката белетристика. — Нар. култура, № 30, 1975.

да към осмисляне на историческото движение на живота. И към осмислянето на войната, която и днес, след тридесет и повече години, си остава постоянна тема в чехословашкото изкуство."[5] С разработката на темата за войната са свързани най-високите художествени достижения на цялата следвоенна полска литература, която започна с разказа за войната, за Хитлеровата окупация на Полша, за съпротивата срещу фашизма.

В разкриването на тази тема изключително голяма е ролята на документалната проза, особено през 70-те години, когато се появиха значителни документални и парадокументални произведения, за които е характерно задълбочаване на историзма, разширяване на мащабите на художественото мислене, в които писателите се стремяха да осветлят периода на войната и антифашистката борба от нов зрителен ъгъл, да постигнат колкото се може по-мащабна, сурова и безпощадна истината за дните на жертви и изпитания.

Много са причините за обръщането на писателите от различни поколения към темата за войната. Нравствената същност на човека никога дотогава не се бе проявявала така пълно, както в онези години. Остро драматичните и трагичните ситуации от онова време са готова основа за художествена конфликтност. Но главното, разбира се, е другаде. Годините на войната, господството на фашизма, окупацията бяха за днешните европейски социалистически страни години и на национална трагедия, и на проява на най-висок героизъм от страна на патриотите антифашисти. Те оставиха неизлечима следа в народната памет. В Полша през войната и окупацията загинаха милиони хора, почти четвърт от населението. Хитлеристите разграбиха националните богатства на страната, унищожиха много културни ценности, създадоха на територията на Полша страшните фабрики на смъртта — лагерите Освиенцим и Майданек. Насъщна обществена потребност диктуваше задачата да се осмислят трагичните уроци на историята, да се разкаже за преживяното от нацията в „епохата на крематориумите".

В началото на следвоенната полска проза стои документалната книга на З. Налковска „Медальони" (1945), едно от първите произведения за Хитлеровия кошмар, новаторско по дълбочина и по начин на разкриване на окупационната тема. Налковска е участник в Главната комисия по разследване на хитлеристките престъпления в Полша. Тя е присъствувала при разпитите на обвиняемите, на техните жертви и на свидетелите. Именно този документален материал залегна в основата на цикъла „Медальони", отличаващ се със сдържан и обективен тон на повествованието, основан сякаш на древния епически принцип — „без гняв и пристрастие". Налковска изхождаше от убеждението, че за читателя ще бъдат по-вълнуващи не авторският коментар, а „голите", страшни по своята същност факти, привидно безпристрастните свидетелства на жертвите на насилието, от чието име се води разказът.

„Медальони" е най-яркият пример за документално-художествено въплъщаване на окупационната тема в полската проза през първите следвоенни години, когато се появяват редица от спомени на затворници от хитлеристките лагери и затвори, на бойците от Варшавското въстание — „Дим над Биркенау" (1945) на Северина Шмаглевска, „Решетка" (1945) на Поля Гоявичинска, „От барикадата в долината на глада" (1946) на Ми-

---

[5] Филипчикова, Р. На очной ставке с реальностью. — Вопр. литературы, 1982, № 1, с. 65.

хал Русинек и мн. др. Затворничката от Освиенцим С. Шмаглевска писа: „Възнамерявам да представя факти, които непосредствено съм наблюдавала и преживяла. Всичко, което описвам тук, мога да докажа пред който и да е трибунал."[6] Книгата ѝ беше преведена на много европейски езици и фигурираше като документално свидетелство на Нюрнбергския процес срещу главните военнопрестъпници.

В наши дни документалната проза, извикана на живот от съвременните естетически обществени потребности, продължава и развива традициите на своята непосредствена предшественица — документалистиката от 40-те години. През тези години полската критика оценяваше документалните произведения. Този тезис се потвърждава от реалните факти на литературния процес. Вече през 1947 — 1948 г. се появиха сборници с разкази за фашисткия лагер на смъртта от бившия затворник в Освиенцим Тадеуш Боровски — „Прощаване с Мария" и „Каменен свят". В разказите на Боровски се прояви тенденцията към заличаване на границите между документалността и художественото преосмисляне и заостряне на фактическия материал.

По-късно бяха създадени значителни художествени произведения — романи, повести, разкази, драми — за периода на войната, за хитлеристките концлагери, за борбата на поляците през Втората световна война, за антифашистката нелегалност и пр. Но същевременно стана ясно, че тези произведения далеч не изчерпват антифашистката военна тема, която в полската литература от края на 50-те и началото на 60-те години създаде непрекъсващ поток както от белетристични, така и от документални произведения за войната. Важен етап в развитието на концлагерната тема стана романът на Тадеуш Холуй „Краят на нашия свят" (1958), в който авторът, бивш затворник от Освиенцим, за пръв път показва разгърналата се в лагера антифашистка интернационална борба. В книгата умело се съчетават наблюдения с размисли, публицистичните отстъпления на автора със сюжетното действие, с изобразяване съдбата на главния герой на романа, „когото — както писа Холуй — есесовците убедиха в правотата на комунизма, който откри в комунизма действената сила, противостояща на силата на СС"[7]. Обаче в критиката отново можеше да се срещне съждението, че това е роман от предходен тип, че „след разказите на Т. Боровски този роман на Холуй, също основан на личните авторови преживявания, може да се разглежда като по-нататъшна крачка в прехода от мемоарната „регистрация" на фашистките зверства към обобщаването им в по-широка художествена картина"[8].

През 70-те години стана съвършено очевидно, че документалната и „полудокументалната" проза не са суровина за по-нататъшно художествено обобщение, че тя (в най-добрите си прояви) съдържа това обобщение и стои наравно с литературата на „измислицата". Ако тази проза е създадена от истински художник, тя е не по-малко пълноправна художествена реалистична проза, само че създадена по други пътища, с други методи за изразяване на житейската истина, за построяването на характерите и пр. Според известната съветска изследователка Лидия Гинзбург тази проза става *документална* посредством „установката на истинността, усещането за която не напуска читателя, но която далеч невинаги е равна на фактиче-

---

[6] Szmaglewska, S. Dymy nad Birkenau. Warszawa, 1955, p. 10.
[7] Nowe ksiazki, 1959, No 6, p. 365.
[8] Писатели народной Польши. М., 1976, с. 287.

ската точност", а *литература като явление на изкуството* я прави естетическата ѝ организираност[9].

Жизнените факти притежават скрита естетическа енергия, но не всекиму е съдено да я освободи. Съществуват огромно количество документални произведения, в които се привеждат множество факти, понякога най-интересни, говори се за много събития и хора, но които не са художествени произведения поради това, че им липсва естетическа организираност на изобразяемото, липсва им осъзнаването на факта като концентрация на определено историческо, философско, психологическо съдържание, смисъл, идеи. Такива документални произведения имат значение като извор на исторически знания или като израз на общественото съзнание на определени социални слоеве, като създател на общественото мнение (това особено се отнася до публицистиката), но те не претендират за естетическо значение и не са предмет на изследване в литературознанието и критиката (макар че границите между различните видове документални произведения са доста условни и подвижни).

„Действително — писа по този повод Ф. М. Достоевски, — проследете друг, даже съвсем не така ярък на пръв поглед факт от действителния живот и ако сте способни и имате очи, то ще намерите в него дълбочина, каквато няма у Шекспир. Но в това е и целият въпрос: чии са очите и кой е способен? Защото не само за да създаваш и пишеш художествено произведение, но и просто да забележиш факта, също е нужно да си малко художник."[10]

На най-високите критерии за истински художествено произведение отговаря един от забележителните човешки документи в съвременната полска литература — „Дневник на военните години" от З. Налковска, издаден през 1970 г. Дневникът на Налковска за периода на войната започва от датата 1 септември 1939 г. и завършва на 10 февруари 1945 г. В тези исторически рамки е заключен своеобразен „поток на съзнанието", сближаващ дневника на Налковска с романа, където героят повествовател играе главна роля.

В дневника можем да отделим няколко аспекта. Това е и вълнуващ разказ на очевидеца за трагичните години на хитлеровата окупация, и дълбок философски размисъл, и богат източник на сведения за самата писателка, за живота, възгледите, отношението ѝ към хората. Като цяло повествованието е най-близо до автобиографичния роман, чиято тема — човешката съдба в годините на военни изпитания — се разкрива в мислите, чувствата, постъпките на героинята. Това е изповед на човек, остро чувствуващ народната трагедия, на чийто фон бледнеят личните горести, и осъзнал своята гражданска отговорност за недостатъчно критичното отношение към управниците на буржоазна Полша, довели страната до катастрофа.

В трагичните години на окупацията, в дните на всекидневни масови присъди, на тотална ликвидация на въстаналото гето, на погром над Варшавското въстание, в трудните години на лишения, на затъпяващ физически труд продължава интензивният духовен труд на писателката. Тя търси спасение от самотата и горчивите разочарования в достиженията на човешкия разум, въплътени в научни и философски трудове и в художествената литература.

---

[9] Гинзбург, Л. О психологической прозе. Л., 1971, с. 10.
[10] Достоевский, Ф. М. Полные собранные сочинения. Т. 23. М., 1981, с. 144.

Привежданите в дневника скици и наблюдения, обобщения и коментари се сливат в цялостна картина на духовния живот на една високо интелектуална и нравствена личност. Героинята на този своеобразен роман накрая прави избор, подготвен от цялото й развитие, в полза на новата следвоенна действителност в народна Полша. „Тази нова действителност — забелязва Налковска в последната бележка към тома, вече след освобождението на Варшава — идва към мен и постепенно ме завладява."[11]

Художественото пресъздаване на фактите предполага, че в художествено-документалното произведение житейските факти не се копират, а се подбират от позицията на определен мироглед и се пропускат при личностното съзнание на писателя. Това е една от най-важните точки на сближаване между литературата на документа и литературата на „измислицата". Като разделяме литературата на „измислена" и „неизмислена", следва да имаме предвид неустойчивостта на границите между тях — например, като боравим с писателски дневник или мемоари, ние винаги имаме работа със света на въображението, на „фикцията". Защото всеки съзнателен или несъзнателен опит за конструиране на духовното „аз" и още повече опитът за проникване в духовния свят на друг човек представлява конструкция от областта на художествената измислица, в една или друга степен продукт на въображението и не може да възникне без него, представлява повече или по-малко достоверно приближаване до реалната действителност, оцветена от субективния избор и възприятие, и принадлежи изцяло към сферата на художествената литература.

Главното, което сближава художествено-документалната литература (и в нея, на първо място, литературата на човешкия документ) с литературата на „измислицата", това е тяхната обща, съвместна целенасоченост към изявяване ролята и мястото на личността в историята, на връзките й със съдбата на народа и нацията, изследването на човека, на неговите психологически реакции, нравствени решения. Като отговарят на изискванията на времето, „неизмислената", както и „измислената" проза се изпълват с актуална философска, политическа и морална проблематика. При това в литературата на човешкия документ изключително важна роля играят образът на повествователя и мащабът на неговата личност. Често писателят споделя с читателя своите размишления по повод на произведението си, разкрива пред него тайните и мъките на творчеството си.

„Навярно долавяш каква книга съм написал — обръща се към читателя, към своя „неизвестен и близък другар", българският писател и бивш политкомисар на партизанската бригада „Чавдар", Веселин Андреев, в книгата си „Умираха безсмъртни" (1973). — „Искам заедно с тебе да минем през онова време, през сърцата на хората, които го творяха, през себе си . . ."

Писателят обяснява защо не пише от този материал роман: „. . . твоето доверие ми е по-скъпо от всичко. В живота стават такива дяволски истории, по-силни от всяка фантазия, че в един роман веднага изглеждат измислени, можеш да понамигнеш — „Чак пък толкова . . ." Искам да споделя с тебе всичко, което ми се струва важно — и така, както ти прилегне: в спокоен разказ, сгъстен очерк, публицистично есе, лирическо отстъпление, душевни размисли, съждения на големи хора, цитати от вестници, полицейски документи. Какъв род? Не зная. Но нима родът е ва-

---

[11] Natkowska, Z. Dzienniki czasu wojny. Warszawa, 1970, 300 — 301.

жен, а не човекът? . . . Тая книга е живот. Във всеки случай — най-малко мемоари. Аз не си спомням, аз живея всичко."[12]

Книгата на В. Андреев е ярък пример за актуално, съвременно звучене на документалната проза за годините на войната. Тази съвременност се усеща не само във формата на предаване на материала, а и в прякото обръщение на писателя, тревожещо читателското съзнание. От военните години писателят се насочва към нравствените проблеми на днешния ден, от героичната и драматична плоскост на неотдавнашната история проверява днешните естетически представи, включва събития от онези години в мащабно документално повествование за съвременната история. Можем да се съгласим с писателя, когато той пише за „свръхзадачата" на своето повествование. „С действията си партизанското движение е нашият вчерашен ден, едва вчерашният. С моралните си стойности то трябва да бъде днешният, съвсем днешният ден. То още живее в нас — нужно е да живее! — с болките, с победите, с мечтите, с движението напред. Какво минало? Аз пиша за съвременността. За най-съвременната наша съвременност. И може би малко — за бъдещето."[13]

Изследвайки задълбочено миналото, В. Андреев открива в него страни, които имат голямо нравствено-възпитателно и художествено значение. В неговата книга се разказва за партизанските боеве и делници, за трудностите и лишенията, за пораженията и победите. В нея са проследени съдбите на множество участници в народната съпротива срещу фашизма — ръководители на движението и редници в борбата — селяни, работници, студенти, интелигенти „Радвам се — размишлява писателят при създаването на партизански епос, — че обхващам все повече хора и все повече се тревожа — какво ще успея да разкажа? Не, никак не ми е достатъчно да има характерни герои, типични събития, обобщения за времето. Искам да знаете какви хора бяха Станко и Мико Лаков, Димитрина Антонова и всичките ни петстотин бойци, и всичките ни ятаци. Доблестта на един може да характеризира всички, но всеки човек е единствен и има право да го познаваме: безсмъртно живия или просто живия.

Научете ме как да разкажа за всички?"[14]

Писателят успешно се е справил със задачата си, защото почти всеки от фактите, който описва, е значим, просветлен от авторското виждане, което се стреми да постигне същността на разнообразните човешки характери и да изяви в тях общото патриотично и интернационално съзнание на българския народ, волята му за победа в борбата с фашизма, устойчивостта и високата му нравственост. Именно по този път В. Андреев води читателя до исторически обобщения.

Писателят сякаш откликва на Ю. Фучик, чиито думи биха могли да се поставят като още един епиграф към книгата на В. Андреев (книгата в цяло и всяка отделна глава се предшествуват от епиграфи): „Бих искал всички да знаете, че не е имало безименни герои, а имаше хора със свое име, свой облик, свои копнежи и надежди и затова мъките на най-незабележимия от тях не бяха по-малки от мъките на този, чието име ще влезе в историята. Нека падналите в боя винаги ви бъдат близки като приятели, като роднини, като вас самите!"[15]

В книгата „Умираха безсмъртни" е разказано за паметни, историче-

---

[12] Андреев, В. Избрани произведения. Т. 2. С., 1978, с. 37.
[13] Пак там.
[14] Пак там, с. 450.
[15] Фучик, Ю. Избранное. М., 1952, с. 42.

ски важни за страната събития от позициите на непосредствения участник в тях. Авторът води увлекателен разказ за разрастването на партизанското движение в България, за включването в него на все нови и нови борци, за подготовката на съпротивителните сили за историческото въстание на 9 септември 1944 г. Съществено разширявайки, обогатявайки и донякъде уточнявайки нашите представи за епохата на партизанската борба в България, Андреев не влиза в противоречие със съществуващите в историческата наука възгледи за характера, задачите и целите, начините на водене на тази борба. Но понякога в прозата на човешкия документ разказът за събитията, в които е трябвало да участвува и авторът, откроява нов и, случва се, твърде субективен поглед към събитията, с нещо видоизменящ представите за тях.

Към такъв род произведения в полската литература се отнася например „Дневник на Варшавското въстание" (1970) — книга със спомени на Мирон Бялошевски, предизвикала големи спорове в литературната критика. В героичното Варшавско въстание от 1944 г., многократно възпято и изследвано в различни, в това число и документални жанрове, Бялошевски се интересува от съдбата на гражданското население. В описанията на преживяванията си от това време — преживявания на юноша, стремящ се, както и заобикалящите го, да преживее, да оцелее в онзи ад, в какъвто хитлеристите са превърнали Варшава, систематично унищожавайки града къща по къща (което авторът фиксира с топографска точност), Бялошевски разкрива неказана дотогава в литературата част от истината за Варшавското въстание. Това е усещането за страх, безизходица, обреченост на неволните участници в страшното действие, неудържимо стремящо се към своя трагичен финал. У Бялошевски няма нито пълнота при изображението на въстанието, нито политическата интерпретация на събитието — затова са погрешни неумерените похвали на много полски критици за книгата, провъзгласена от някои даже за някакъв нов еталон на „истината за човека"[16].

Но несъмнената истинност на дневниковите записки и възпоминания на автора, достоверността на преживяванията му и размислите, разкриващи някои черти от живота на въстаналия град, а също и голямото майсторство на писателя, боравещ в книгата с живия разговорен език от варшавските улици, обясняват успеха на „Дневника" сред читателите, правят го забележително явление в съвременната полска документална проза.

Съвършено друг житейски опит е запечатан в многотомния цикъл спомени на Йежи Путрамент „Половин век" (т. 1 — 7, 1961 — 1981), сред които фигурира том, озаглавен „Война", за пръв път напечатан през 1963 г. и неедноктатно преиздаван оттогава насам. Показателно е, че, както и в цялото си творчество, в спомените си писателят се изявява преди всичко като политик и моралист, интересуващ се от значителни исторически обществени и политически събития, от които извлича нравствен смисъл.

Представител на онази част на поколението, която още до войната бе свързала съдбата си с демократичното ляво движение (на тази тема е посветен първият том на цикъла спомени — „Младост", както и известният роман на писателя „Действителност"), Путрамент се стреми да проследи как в годините на войната съзряваха и укрепваха социалистическите и

---

[16] Вж. например и статиите от различни автори в: Literatura wobec wojny i okupacji. Wrocław, etc., 1976.

интернационалистическите убеждения на полските патриоти — във фактите от частните биографии и съдби (в това число и от своята) да улови проявата на историческите закономерности. Опитът на военните години окончателно определи обществено-политическата, жизнената и творческата позиция на писателя: „Никога не съм тъгувал за годините на войната и, не дай боже, не съм желал да се върнат. Но ако говорим за изграждането на моя характер, на моята личност, то не мога да се нарека другояче, освен човек от Втората световна война."[17]

Едно от главните достойнства на книгата е нейната „автопортретност", историята на духовното развитие на писателя през годините на войната. Путрамент оценява — в перспективата на времето, отделящо ни от този период, своите тогавашни размишления, решения и действия. В разговорите, споровете и сблъсъците с други хора, в размислите за политически и военни събития, в рефлексиите по повод прочетените книги и собственото си творчество пред читателя се разкрива образът на писателя — обществен деец, политик, публицист, убеден борец за социалистическа Полша. Разкрива се образът на една личност действена, динамична, увличаща се, грешаща, но умееща да анализира грешките си и да извлича от тях важни уроци. В своя разказ Путрамент не излиза извън рамките на това, каквото сам е видял и чул, извън рамките на събитията, в които лично е участвувал. Неговият разказ е субективен, някои оценки могат да бъдат оспорени, но това е разказ не само за себе си. В книгата се усеща пулсът на времето, тъй като писателят е свидетел и непосредствен участник във важни исторически събития. . . А белетристът умее да разказва за тях майсторски, с чувство за хумор, ирония и самоирония, да приведе колоритни детайли и факти, да даде точни характеристики на свои съвременници.

Путрамент не е историк, а писател. Но въпреки известната фрагментност на записките и личното пристрастие в редица оценки на събития и личности (понякога зашифровани в повествованието с криптоними и псевдоними), книгата е значима и като исторически документ. Писателят показва как в годините на Втората световна война център на напредничавата политическа и културна полска мисъл става емиграцията в СССР, разказва за дейността на Съюза на полските патриоти и неговите печатни органи „Волна Полска", списанието „Нове Виднокренги", на други културни учреждения на полската емиграция в СССР. Писателят показва различните пътища, които отвеждат неговите неизмислени герои в народната Войска полска, сформирана на територията на Съветския съюз. Някои от тях трябваше да се освобождават от товара на лъжливите представи за патриотизма, за живота на съветските хора. В битката край белоруското село Ленино, в боевете за освобождението на полския Люблин рамо до рамо със Съветската армия расте и укрепва новото съзнание на героите, чувството на отговорност за бъдещето на освобождаваната родина.

Интересно е да отбележим, че към годините на войната, прекарани в Съветския съюз, Путрамент се върна в своето ново, замислено в няколко тома романово повествование, два тома от което вече са издадени („Бягдокументални, здраво се опира на действителни събития; наред с измислените герои в тях действуват и исторически личности — ръководителите

---

[17] P u t r a m e n t, J. Pol wieku. Wojna. Warszawa, 1962, p. 272.

на Съюза на полските патриоти и Първа армия на Войска полска В. Василевска, генерал З. Берлинг, Е. Борейша, В. Грош и др. В събитията, описани в романа, участвува и офицерът по политпросветна работа от дивизията „Т. Косцюшко" Йежи Путрамент. Но това е вече друг начин на писателско използуване на документалния фактически материал, твърде разпространен в съвременната проза. Подобен похват служи да удостовери истинността на времето и мястото на действието в романа, доближава измислените герои до действително станалите исторически събития.

Й. Путрамент изпробва себе си и в такъв жанр на документалното повествование като изследването на историческите събития, пресъздаването на историята посредством свидетелства на очевидци и документи. Неговата документална книга „20 юли..." (1973) разказва за покушението върху Хитлер на 20 юли 1944 г., организирано от група висши офицери от Вермахта, които разчитат след убийството на Хитлер да проведат сепаративни преговори със западните съюзници на СССР и по този начин да спасят нацисткия режим от окончателен крах. И в това произведение Путрамент остава верен на себе си, на главната тема на творчеството си — изследването на психологическите решения и нравствените реакции на хора, непосредствено причастни към политическия механизъм на историята. В епилога на книгата писателят отбелязва: „20 юли 1944 година спада към събитията, чийто ритъм и мащаби сякаш са определени от драматург. Тук излишно разгърнатият авторски коментар би бил грешка. Фактите сами заставаха пред обектива, запазвайки драматическата перспектива. Тук са необходими само сдържаност на коментара и простота на композицията, за да може с цялата си пълнота да се изяви драматизмът на случилото се. Старах се да следвам този принцип, във всеки случай от него се ръководех в подхода си към фактическия материал."[18]

Действието в книгата протича стремително. В нея няма разгърната картина на заговора, исторически фон, подробни обяснения. Писателят проследява само едно денонощие — от утрото на 20 юли до утрото на 21 юли, в центъра на вниманието му са мотивите за постъпките предимно на трима души: главният изпълнител на заговора полковник Щауфенберг, поставил бомба в кабинета на Хитлер, генерал Фром — неосъщественият приемник на фюрера, майор Ремер, намесил се в събитието и объркал всички планове на заговорниците. Путрамент показва, че ако Щауфенберг участвува в заговора по политически и морално осъзнати причини, то такива цинични и страхливи генерали на Хитлер като Фром, изцяло споделящи хитлеровите убеждения и цели, желаят само да се освободят от „крайностите" на фюрера.

В тази документална повест Путрамент продължава важна за полската литература тема (успешно разработвана и от самия него в белетристични и очеркови произведения) — изображението на хитлериста, на военния престъпник. Образът на нациста в полската антифашистка проза извървя сложен път от първите бегли скици, стремящи се с документална точност да възпроизведат палачите на полския народ, до мащабните психологически портрети, създадени през 60-те и 70-те години в различните жанрове, в това число и със средствата на документалната проза.

През 1977 г. излезе книгата на Казимеж Мочарски „Беседи с палача" (публикувана преди това в сп. „Одра" през 1972 — 1974 г.). Това е запис на беседи на професионален журналист, бивш боец от нелегалната Армия

---

[18] Путрамент, Е. 20 июля... — Иностр. литература, 1974, № 8, с. 198.

Крайова, който веднага след войната бива осъден по лъжливо обвинение (впоследствие реабилитиран), с хитлеристкия военен престъпник, генерала от СС Юрген Щрооп, заедно с когото той се озовава в една затворническа килия. Щрооп е ръководил погрома на въстанието във Варшавското гето през пролетта на 1943 г. В хода на тази акция са убити и репресирани повече от 71 000 души. Генерал Щрооп, осъден от полския съд на смърт, получава още една смъртна присъда и от американския военен съд за умъртвяването на пленени американски летци.

„Смятам тази книга за съвършено, изключително и безпрецедентно явление в нашата литература, а може би тя има значение и за литературите на другите народи"[19] — писа за книгата на Мочарски К. Вика. Високата оценка от авторитетен литературен критик, какъвто е К. Вика, е напълно заслужена. Мочарски се постара „да отговори на въпроса, какъв исторически, психологически и социологически механизъм сплоти част от немците в банда убийци, които управляваха райха и се стремяха да установят свой „ред" в Европа и в целия свят".[20] Този именно механизъм разкрива авторът чрез житейския пример на Юрген Щрооп, основавайки се на разказите му, допълнени и от намерените впоследствие документи.

Щрооп е страшен и зловещ в своята обикновеност и чудовищна „нормалност". Той е по-прост, по-примитивен в сравнение с много от своите литературни двойници, на които писателите често приписват сложни психологически дълбочини. Мочарски почти не коментира, не обобщава изказванията на Щрооп, той води читателя към извод за това, че нацистката властвуваща машина щампова военни престъпници като Щрооп, набивайки в съзнанието на ограничени, тъпи и всъщност безволеви изпълнители примитивни и безнравствени идеологически формули, принципи на безпрекословно подчинение пред властта, преклонение пред силата: „Властта винаги е права", „Трябва да има ред", „Заповедта си е заповед", „Честта означава вярност" (към фюрера и нацизма), „Войната е биологическо отсяване на нациите", „В политиката няма морал" и пр. При това пред тях се разкриваха неограничени привилегии и възможности за лично обогатяване за сметка на убийствата, унищожението и ограбването на цели народи. „Голям, реалистичен, документален роман. Голяма литература на факта"[21] — не можем да не се съгласим с оценката на полския писател и критик К. Козневски за книгата на Мочарски.

Друг род разследване води българският писател Давид Овадия в документалната повест (съгласно определението на автора) „Леваневски" (1978) — произведение, ярко демонстриращо новаторските търсения в съвременната документална проза на начини за възможно по-пълно разкриване на най-сложните нравствени конфликти на партизанското движение, за проникване в същността на героичния характер, роден в епохата на народната борба против фашизма.

Овадия си поставя за цел не само да пресъздаде достоверен образ на командира на партизанския отряд Запрян Фазлов, приел партизанския псевдоним „Леваневски", но и да възстанови доброто му име, доколкото в някои мемоарни книги от първите следвоенни години дейността на

---

[19] In: Moczarski, K. Rozmowy z katem. Warszawa, 1977.
[20] Пак там, с. 23.
[21] Odra, 1973, No 9.

Леваневски се описва „едностранчиво, субективно и невинаги добросъвестно, преувеличаваха се грешките му, приписваха му се несъществуващи вини. Постепенно в съзнанието на читателите се наложи един исторически неверен образ на Леваневски."[22]

За решаване на своята сложна задача писателят избра „диалогичната", както той сам я нарече, форма, неразработена по-рано в българската документална проза. Жанровото своеобразие на повестта писателят определя в предисловието към книгата си: „В тази повест говорят само участниците. Говорят само документите, архивните материали, полицейските донесения. Без авторска реч, без авторски коментар! Къде е истината — нека сам читателят си направи изводите. Той е достатъчно зрял, за да прецени сам."[23]

И все пак повестта на Овадия е убедителен пример за това, колко голяма е ролята на писателя, ролята на художника, организиращ документите в единно художествено цяло. В „Леваневски"се прояви — ще използуваме израза на В. Шкловски — „неизмислената художественост", която се създава не чрез приведените от писателя факти сами за себе си, а чрез повествованието, възникващо от факти и документи. Спомени на очевидците и участниците в партизанската борба, текстове от полицейските донесения и протоколи на съда (за партизанската си дейност Леваневски е осъждан пет пъти на смърт), вестникарски съобщения от онези години — всички тези хронологически систематизирани документи, свидетелства „за" и „против" Леваневски (обвиняван от някои в анархизъм и нарушаване на дисциплината) разкриват пред читателя необикновена личност, изключително смел и дързък партизанин, талантлив командир и организатор с непоклатим авторитет сред партизаните. За подвизите му се създават легенди и песни.

В същото време документалната, „диалогичната" форма на разказа позволи на писателя да избегне „христоматийния гланц" в обрисовката на образа на народния герой. Обработката на документалния материал има свои специфични закономерности, за които писа например Д. Гранин. Разсъждавайки за героя от своята документална повест „Този странен живот", Гранин отбелязва: „Разбира се, автентичността пречеше, свързваше ръцете. Къде по-леко е да имаш работа с измислен гарой. Той е сговорчив и откровен — авторът знае всичките му мисли, намерения и миналото, и бъдещето му."[24]

Документалното разкриване на истинския образ на Леваневски не скрива недостатъчната политическа зрялост на двадесет годишния селски момък, станал народен герой, анархистичните понякога прояви на неговия необуздан характер (разказвайки за срещата си с Леваневски, Овадия не случайно го сравнява с Чапаев). Но толкова по-художествено изразителен става образът на Леваневски, когато писателят успява върху житейския пример, притежаващ максимална убедителност, да покаже как неутолимата жажда за правда и справедливост — под влиянието на изпитани комунисти — насочва стихийния бунтар към осъзнато участие в антифашистката борба, довежда го в редовете на комунистическата партия като ръководител на партизански отряд.

Потенциалната художествена енергия, силата на емоционалното въз-

---

[22] О в а д и я, Д. Леваневски. С., 1978, с. 5.
[23] Пак там, с. 7.
[24] Г р а н и н, Д. Иду на грозу. Эта странная жизнь и др. Л., 1976, 369 – 370.

действие на документа са толкова големи, че през последните години той твърде интензивно се използува в традиционните повествователни жанрове и наравно с елементите на измислицата. Нещо повече, той роди поток от произведения на измисления „факт", произведения, имитиращи документална достоверност.

Така например композицията на романа на Тадеуш Холуй „Личност" (1974) по нищо не се отличава принципно от композицията на документалната повест на Д. Овадия „Леваневски" — в двата случая имаме работа с монтаж на документи. Само че у Холуй всички документи са създадени от въображението на автора, неговият роман се състои от монтаж на измислени документи — късове от спомени, дневници, статии и даже стихотворения на герои, откъси от архивни дела и хроники, научни изследвания на историци и други „източници". И макар че писателят завършва романа с думите, че „всички лица, събития и документи са литературна измислица"[25], читателят не може да се освободи от усещането за достоверност, за автентичност на всички ставащи в романа събития и на образа на главния герой Вацлав Потурецки, учител и поет, организатор на нелегална група от полски патриоти, подхванали в годините на войната борба за нова, социалистическа Полша. Другояче казано, „документите" на Холуй претърпяват най-строга читателска проверка, те са неразличими от истинските по своята жизнена фактура. Отчасти затова, че съдбата на главния герой на романа отразява реалната съдба на дееца на полското революционно движение, известния литературен критик от 30-те години И. Фик, загинал през 1942 г. в килиите на гестапо.

Но работата не е само в използуването от писателя на факти и обстоятелства от живота на И. Фик, а в принципното му насочване към похватите на документалната проза. Както и Овадия, Холуй използува „диалогичната" форма, с цел да въвлече читателя в процеса на познанието, защото документите, групирани в книгата, далеч не са еднозначни. Те от различни страни характеризират не само героя на романа, но и самите свидетели, които често се разминават в показанията си, менят своите оценки с течение на времето.

Въпреки противоречивостта на „документалните" свидетелства, създаващи като цяло далеч не идеалния образ на героя, който е наивен и пламенен романтик, заблуждаващ се и преодоляващ своите съмнения, разочарования и опасения, образът на Потурецки и романът в цялост придобиват дълбок историко-философски смисъл. Съдбата на героя отразява историята на създаването на Полската работническа партия, важните завоевания на полското революционно движение. Романът доказва, че идеята на социализма като единствено справедлив обществен строй беше „изстрадана" от полските патриоти, към ная естествено ги доведоха историческите сътресения, отразили се върху техните лични съдби. Идеалите на полските комунисти, мъжествено борещи се с хитлеристките поробители в условията на нелегалност, и днес съхраняват своята ценност и актуалност. Като завещание към сегашните строители на социалистическа Полша звучи писмото на Потурецки до дъщеря му: „Горд съм, че съм комунист. Комунизмът — това е бъдещето на света, а значи и твоето бъдеще. Винаги вярвай на героите му, на хилядите прекрасни хора, загинали за правото дело на комунизма."[26]

---

[25] Голуй. Т. Личность. М., 1970
[26] Пак там.

От романа на Холуй ясно се вижда какво е влиянието на литературата на документа, което се проявява не само самостоятелно, в „чист" вид, но и като катализатор в процеса на обновяване на повествователните форми. В дневника на Мария Домбровска, приложен към последния й незавършен роман „Приключенията на мислещия човек", обнародван в 1970 г., се съдържа характерно признание: „Сега повече ми харесва названието „Композиция на битието" . . . Искам да използувам в романа свои и чужди писма, дневници и мемоари, публикувани или случайно намерени в ръкописите. . ."[27] Домбровска, като се стреми, по собствените й думи, „да се изплъзне от старата епическа кожа", широко използува в романа автентични документи — откъси от „Селски спомени", семейни записки, собствения си дневник, периодичния печат от периода на Хитлеровата окупация, ръкописа на „Дневника" на участника във Варшавското въстание от 1944 г. Худек. Опирането върху документа заради автентичността на изобразяваното е особено характерно за втората половина на романа, в която епическото повествование се заменя от форма, близка до художествения репортаж. Вероятно при по-нататъшна работа над романа писателката би достигнала до по-голяма художествена цялостност, до онова сливане на жизнената правдивост с новото, към което тя се стреме-ше. Но показателно е самото търсене на Домбровска — автор на класическия роман епопея „Дни и нощи" — на нови средства за художествен анализ.

Формотворческите функции на документалното начало са многообразни. Внедрено в структурата на романа, повестта, разказа (а също и на драмата), то спомага за сближаването на факта с художественото въображение, за заличаването на границите между тях, подпомага зараждането в художествената литература на нови „неканонични" жанрови форми. Една от тези форми, станала вече популярна в много литератури на европейските социалистически страни, е сливането на лиричния, изповеден писателски разказ за преживяното със стремежа да се нарисуват обективни картини на живота, да се пресъздаде той в типизирани образи на герои. Една от най-добрите книги от този род за българското съпротивително движение е сборникът разкази на Добри Жотев, неслучайно наречен от него „Преживени разкази" (1973).

Епохата на съпротивата за писателя е „в паметта на сърцето", тя е „неугасим огън", раздухван от вятъра на времето. Спомените на Жотев за дните на борбата, в която той лично е участвувал, внасят в книгата биографична нота, позволяват на автора да бъде своего рода „лирически герой"[28] и в същото време коментатор на разказите си. Паметта на сърцето, документалното лирическо начало се реализират не само в спомените на автора, но и в размислите му за връзката на миналото с настоящето. Това придава на книгата историко-философска перспектива, в която се поставят актуалните проблеми за нравственото възпитание на човека.

Съвременната документална проза, разбира се, далеч надхвърли пределите на осветляването на огромната тема за Втората световна война, за антифашистката съпротива, за политическите, социалните и моралните последици от времето на войната — време на велики изпитания за народите и граница в историята на европейските социалистически страни. Тя обхва-

---

[27] Dabrowska, M. Przygody człowieka myślącego. Warszawa, 1970, p. 12.

[28] Пономарева, Н. Н. Заметки о современной болгарской прозе — В: Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976, с. 37.

ща най-разнообразни сфери на историческото и съвременното битие, но можем да твърдим, че началото на постиженията на документалната и парадокументалната проза беше положено в художествено-документалната литература за войната, чийто поток не пресеква и до днес. Тази литература доведе до сериозни изменения в днешното литературно съзнание. Документът повлия и продължава да влияе върху процеса на укрепване позициите на реалистичното изкуство и върху процеса на размиване на границите между жанровете и тяхното взаимно обогатяване. Като осмисля въздействието на документа върху литературата, проницателният критик К. Вика през 1969 г. прогнозира появата в бъдеще на някакъв синтетичен жанр, на „велика книга", която „ще прилича на роман, но няма да бъде чист роман. В нея ще влезе огромен, нескрит под паяжината на фабулата необработен материал, документи, достоверни източници, изказвания, изявления, възражения срещу самия себе си. Голяма роля в нея ще играят личните размисли, съжденията, иронията на автора, неизвестен ни засега по име. Без фабула, за съжаление, няма да мине. Но авторът на великата книга ще престъпи прага, отделящ измислената, размножена и повтаряна фабула от оригинала."[29]

Може би ще се осъществи мечтата на критика за „велика книга", в която посредством опита на документалната проза биха били пресъздадени в цялата им пълнота и автентичност промените в живота на обществото и общественото съзнание; в която актуалните проблеми биха били въплътени в конкретното историческо изображение. Всяка година се появяват немалко произведения, приближаващи се към начертания идеал. Но това, разбира се, не е единственият път за утвърждаване на документа в литературата. Документалната литература, особено литературата на човешкия документ, е литература на откритото авторско присъствие — тя води разговор за човека в историята не по-малко правдиво и дълбоко, отколкото литературата на „измислицата". Това позволява да видим в нея важна линия за развитие на съвременната проза като цяло и не толкова конкурент, колкото съюзник и помощник. Защото успехът на документалната литература кара реалистичната литература на „измислицата" все повече да се опира върху фактите от действителността, да извлича скритата им естетическа енергия, учи я да избягва утъпканите пътища и щампи.

---

[29] Zycie l

Васил Колевски

КОНФЛИКТИ И ХАРАКТЕРИ

Класическият конфликт на литературата и изкуството в буржоазното общество, намерил израз в многобройни и неповторими ситуации, съдби, решения, е конфликтът между господарите, притежателите на частната собственост, и трудовия народ. Колкото повече се развива капиталистическият строй, колкото повече нарастват противоречията в него, толкова по-остра форма придобива този конфликт, за да стигне до своята кулминация в появата на фашизма, от една страна, като последно средство за запазване интересите на господствуващата класа и в подготовката и провеждането на социалистическата революция, от друга, като единствен радикален изход за трудовия народ.

Удивително е колко бързо — две-три десетилетия след освобождението от османско иго — българските писатели разкриха същността на този конфликт, създадоха образи-типове, изразители на различните социални сили. Пример за това дава патриархът на българската литература Иван Вазов. Най-талантливо проникването на капитализма и разрушаването на патриархалните отношения в българското село пресъздаде Елин Пелин. А Алеко Константинов обрисува най-типичния представител на замогващата се българска, именно българска, буржоазия в лицето на бай Ганьо.

Почти през същото време в лирическия герой от поезията на Димитър Полянов и особено на Христо Смирненски, в образите, създадени от Георги Кирков, а по-късно от Крум Велков, Георги Караславов и други писатели, в българската литература заживя положителният герой на епохата.

Ние сме вече в четвъртото десетилетие от освобождението на България от оковите на капитализма и фашизма. В България е изградено социалистическо общество, създадени са нови обществени отношения, ликвидирана е позорната експлоатация на човек от човека. Разбира се, в международен мащаб България участвува, и то активно, в голямата битка между труда и капитала, която се води с небивала жестокост в наши дни. Все още са живи много от онези, на които бяха национализирани, отнети фабриките, заводите, работилниците, земите. Някои от тях искрено приеха новото и се включиха в редиците на трудовия народ. Други така ще си отнесат в гроба (по-скоро ще предадат и на наследниците си!) ненавистта към социализма.

И все пак в икономическия, в социалния, а оттам и в духовния живот на обществото господствуват новите социалистически принципи и отношения. Ръководна сила е партията. Най-отговорните постове в полити-

ческата, икономическата и духовната сфера се заемат от нейните членове. От тяхната дейност зависи какви ще бъдат успехите в изграждането на развитото социалистическо общество, но те са отговорни и за недостатъците и слабостите, за пораженията.

Но какви са конфликтите, какви са движещите сили на новото общество? Може би то се развива без вътрешни противоречия и конфликти? Известно е, че се беше появила специална теория за безконфликтна драматургия, отразяваща отношенията на хората при социализма! Безконфликтност в едно изкуство, което по същество не може да съществува без конфликта. . .

Естествено вътрешните противоречия на социалистическото общество са коренно различни от противоречията на експлоататорските общества, те нямат антагонистичен социален характер, не се изисква унищожаването на съществуващия обществен строй за тяхното премахване. Но да се отрича тяхното съществуване, това означава да се отрича основният закон на диалектиката, да се отрича действителността.

Теоретически всички тези въпроси до голяма степен са изяснени. Но пред творците и преди всичко пред писателите стои голямата задача да покажат новите противоречия и конфликти в живи човешки образи, в конкретни характери, случки, събития.

Историята на съветската литература, която има най-голям опит в това отношение, показва, че това е една от най-трудните творчески задачи. Най-значителните художествени произведения на съветските писатели са свързани с революцията, Гражданската и Отечествената война, т. е. — в основата им лежи конфликтът между старото и новото общество. И затова всеки опит за разкриване противоречията и конфликтите вътре в самото съветско общество, между самите съветски хора, всеки успех в това отношение се посреща с интерес и от читателите, и от критиката. Но обикновено такива произведения предизвикват и най-много спорове...

Тези проблеми занимават днес съветските писатели не само когато пишат за мирния живот на съветските хора, но и за Отечествената война, дори за гражданската война и революцията. Така Павел Нилин в романа „Дни на проверка" показва отношенията към хората, новото съветско отношение към човека като един от главните фактори не само за победата на съветската власт, но и за самото бъдеще на тази власт. Тези проблеми лежат в основата на много от произведенията и на Сергей Залигин и по-специално на повестта „Соленият дол".

В романа „Горещият сняг" на Юрий Бондарев героите дават живота си за защита на родйната. Но не е трудно да се открие различното отношение на автора към тези герои, към командирите на славната противотанкова батарея, към различния начин на командуване, на водене на войната. Не по-малко ярко в хуманен аспект този проблем се разглежда и в романа „Бряг" от същия автор, в образите на обаятелния Княжко и безскрупулния и жесток старшина Гранатуров. Василий Биков посвети специално произведение — „Неговият батальон", на дилемата власт и личен избор, принуда и изпълнение на дълг.

В мирния живот противоречията на новата социалистическа действителност се откриват много по-трудно. Още по-трудно те се обобщават в типични характери и обстоятелства. Защото на пръв поглед всички отдават силите си за развитието на това общество. И все пак и в тази област са създадени произведения, които до голяма степен са етапни в съветската литература. Типичното в това отношение е „Танкер „Дербент" от Юрий

Кримов, произведение от 30-те години, така съзвучно на славното стахановско движение! Нека припомним тук и очерците на Валентин Овечкин „Районни делници" от следвоенния период, които сложиха началото на съвременната „селска" проза в съветската литература, без които трудно можем да си представим появата на такива талантливи творби, като произведенията на Василий Шукшин, Валентин Распутин, Фьодор Абрамов и др. От произведенията на най-младото поколение белетристи, което сега се изявява, заслужава внимание прозата на А. Ананиев и по-специално неговият роман „Дом за внука", в който основният конфликт се гради върху различните начини на партийно и държавно ръководство. С директното поставяне на този проблем и с определената позиция на автора особено силно впечатление на читатели и на критици в следвоенния период направи романът на Галина Николаева „Битка по пътя". В лицето на инженерите Валган и Бахирев писателката показва два полярни типа ръководители в социалистическото общество. Те и двамата отдават своите сили и способности за развитието на това общество. Но всъщност крайният резултат от дейността на Валган е насочена против членовете на това общество, против самото него, дискредитира неговите принципи, неговите идеали.

Много близък до романа на Николаева е новият роман на Владимир Попов „Тихият залив". Този автор утвърждава името си в съветската белетристика с доброто познаване и изобразяване живота на работническата класа. В новия си роман авторът остава верен на тази тематика и проблематика. В него се проследява съдбата на един завод, построен още в миналия век, съоръжен с допотопна техника, който постепенно запада, умира. За това допринася и бездарното ръководство на директора Краханов. Но ето идва нов ръководител, младият инженер-металург Николай Балатиев. Новото отношение към хората в производството, новите, истински социалистически форми на ръководство превръщат завода в едно от ония предприятия, които осигуриха на съветската армия непробиваемата стомана, дадоха своя принос за победата във войната. И въпросът не е само в спасяването и издигането на завода. От гледна точка на литературата, на човекознанието по-важно е това, че изправят ръст, чувствуват се полезни, горди и щастливи хората, които работят в тоя завод. Конфликтът на ръководители от типа на Краханов и Балатиев не е конфликт между „добри" и „лоши" хора. Това е конфликт между две линии, две борещи се помежду си форми на ръководство и в производството, и в обществото.

И авторът убедително показва, че въпросът за отношението към хората, умението да се спечелят сърцата им, да се организират и водят към определена цел е първостепенен за социалистическото общество. От него, от начина, по който той се решава, зависи както личната съдба на хората, така и съдбата на обществото, неговият прогрес. Колко актуални и вълнуващи са тези проблеми показва пиесата на Александър Гелман „Протокол от едно заседание", заснета и като филм — „Премия", намерили такъв широк отзвук и в СССР, и в другите социалистически страни.

Тези и редица други произведения в живи образи, в конкретни човешки съдби и ситуации ни убеждават, че и при социализма се води борба между новото и старото, между прогресивното и консервативното. Но носителите на тия полярни начала не е така лесно да се открият и покажат, защото мирният живот не е фронт с точно обозначени линии и враждуващи сили, а често в лицето на един и същ човек дори срещаме тия две нача-

ла в различно съотношение. Нека си припомним дискусиите около пиесата „Чужд човек" от Игнатий Дворецки. Колко критици упрекваха автора, че „чуждият" човек, който идва в колектива, носи много положително, прогресивно със себе си, особено що се отнася до производството, но че няма достатъчно човешка топлинка, обич към хората. Сякаш авторът няма за задача да покаже реални герои и проблеми, а да конструира някакви абстрактни образи със строго дозирани черти в характерите. . .

В посочените произведения с различна художествена сила и убедителност, в зависимост от таланта и възможностите на авторите, са показани реални сили, които се сблъскват в социалистическото общество, конфликтите между тези сили, пораженията или победите в живота в зависимост от това, коя от тях взема връх. Така субективният фактор — личността, ръководителят — става обективен фактор в развитието на обществото, на обществения и личен живот на членовете на това общество. Навярно в основата на всички тези явления стоят и по-дълбоки социални и други причини, които учени, политици, творци тепърва има да разкриват.

Като пример за това, как закономерностите, конфликтите и противоречията на съвременния свят намират отражение дълбоко в психологията, в нравствеността на хората и се разкриват художествено преди всичко чрез тая нравственост, би могъл да се посочи прекрасният роман на Чингиз Айматов „Ден по-дълъг от век". В него авторът съсредоточава своето внимание преди всичко в обрисовката на главния герой Едигей. Това е един обикновен труженик, железопътен работник в малка ж п спирка в глухи, безкрайни, диви степи. Но в краткия предговор към романа Айтматов заявява, че Едигей е един от тези, на които се крепи земята, че той е свързан здраво със своята епоха, син е на своето време. „Именно затова — пише авторът — за мен беше важно, обръщайки се към проблемите, засегнати в романа, да видя света чрез неговата съдба — съдбата на фронтовака, железопътния работник. . . Образът на Бурянний Едигей — това е моето отношение към коренния принцип на социалистическия реализъм, главният обект на изследване, за когото е бил и си остава човекът на труда."[1] Айтматов поставя тоя герой в центъра на своето светоразбиране, на световния порядък, така както той го разбира, в центъра на вълнуващите го проблеми.

Не е ли това една неосъществима задача? Възможно ли е да се вземе отношение към кардиналните проблеми на тоя толкова многообразен и сложен живот на XX в. чрез съдбата на един такъв обикновен човек?

Оказва се, че е възможно. Оказва се, че Едигей действително израства пред очите ни като една величава, епична личност преди всичко със своето духовно, нравствено величие. Оказва се, че чрез него авторът действително успява да разкрие и вземе отношение към най-значителните събития, явления, проблеми на нашия век, които характеризират и времето, и хората.

От гледна точка на интересуващия ни въпрос — конфликтите на нашето време — ние можем да открием няколко нива, няколко пласта в романа, където авторът разкрива и взема отношение към тия конфликти:

а) Космичен мащаб (засега във фантастичен план, но при съвременното развитие на науката и техниката тази фантастика изглежда вече реалност). Противоречията между жителите на нашата планета и жителите на далечна новооткрита планета, новооткрита цивилизация.

---

[1] Айтматов, Ч. Буранный полустанок. М., 1981, с. 3.

б) Класов мащаб. Това са проблемите на класовата борба в планетарен план от гледна точка преди всичко на дилемата — мир или война. „Ако човечеството не се научи да живее в мир, то ще загине" — предупреждава в предговора и с целия си роман авторът.

в) Противоречия на съветското общество. Нарушение на ленинските принципи в обществения живот, нарушение на принципите на комунистическата нравственост в личен план и др.

г) Противоречия, конфликти у отделната личност, у Едигей. Драматичната, стигаща до трагизъм борба у него от невъзможността да се радва, да преживее така неочаквано избуялото чисто чувство към Зарипа.

И още много, много други. . .

Но ако анализираме произведението по тая схема, ние ще убием, ще умъртвим най-главното в него — онова живо единство на всичките проблеми, което пулсира във всички помисли и действия на героите. Целият роман е като една песен, от която нито една дума не може да се извади. Едигей е обикновен работник железничар. Но с благородното си сърце, с любовта си към хората той се явява носител на най-хуманните принципи, формирани в многовековната история на човечеството (в това отношение специално внимание в романа заслужават митовете и легендите!), обогатени в условията на съветската действителност. От тая позиция той, а заедно с него и автор, и читател вземат отношение към проблемите на мира и войната, на научния и техническия прогрес и на нравствеността на съвременния човек, към труда, към дружбата, към изкуството, към любовта, към законите и към тяхното нарушение, към синовния, човешкия дълг и пр.

Ето така, в рамките на еднс денонощие, в което се развива действието в романа, не само и не толкова чрез пряко и подробно разказване на събитията, а по-скоро косвено, чрез тяхното пречупване в съзнанието, в нравите на героите Айтматов взема отношение към проблемите и конфликтите на съвременния живот. И това благодарение естествено и на огромния талант на автора, прави от неговото произведение явление не само в съветската, но и в световната литература.

Изключително ценни от гледна точка на разглежданите проблеми са спомените на Л. И. Брежнев. Казаното в тях за стила на ръководството, за конфликтите, които се пораждат на тая основа, за успехите и пораженията и във войната, и в мирния труд — всичко това придобива особена сила, защото се разкрива чрез съдбите, чрез живота и делата на конкретни хора и преди всичко на разказвача. С оглед на задачите, които той си поставя, в спомените са показани преди всичко положителните герои на времето. „От мен очакваха не просто честна работа, а забележими, решителни промени" — пише авторът в началото на „Възраждане". Това всъщност е изходна позиция. Положителният герой не е просто „добър", честен, той воюва за промяната, за развитието на живота, за решаване на конкретните задачи, които стоят пред него, за преодоляване на рутината, закостенялостта, за премахване на всичко, което пречи на обществения прогрес. Оттук нататък вече изниква въпросът — как, с какви средства?

Обединяването на хората, изграждането на колектив в името на общите цели и задачи — ето най-главното в дейността на ръководителя. Това важи и за условията на мирния труд, то е валидно и за суровите условия на войната.

А що се отнася до методите, формите на това възпитание и по-спе-

циално до методите на партийното и държавното ръководство, авторът определено заявява:

„Аз изобщо никога не съм бил привърженик на грубия, креслив или, както го наричат, „волеви" метод на ръководство. Човек не би поел отговорност, ако е наплашен. Ние не трябваше да сковаваме, а напротив, да поддържаме широката инициатива. В тези напрегнати условия без новаторство, без активни търсения ние нищо не бихме постигнали."

Най-високият партиен и държавен пост, на който се издигна Л. И. Брежнев, отговорността за съдбата на целия народ, а в известен смисъл и на цялото човечество го карат отново и отново да се спира и анализира тия проблеми. И обобщаващите думи в „Целина" не са само един извод от богатия житейски опит на автора, но и съвет, препоръка, закон за всички, които носят тежката и отговорна задача — да ръководят. „Партийният, държавен деец — заявява Леонид Илич, — трябва не само да владее законите на общото развитие, но и да се опира на конкретните научни и практически знания. И във всеки случай не бива да се смята за единствен и непоклатим авторитет във всички области на човешката дейност. Съвременната икономика, политика, обществен живот са толкова сложни, че са подвластни само на могъщия колективен разум. И човек трябва да изслушва специалистите, учените, и то не само от едно течение или една школа, трябва да умее да се съветва с народа, за да избягва различните „мятаници", скорозрелите и недообмислени волеви решения."

Специфична роля в решаването на най-актуалните и значими проблеми на развитото социалистическо общество, на членовете на това общество играе и трябва да играе художественото творчество. То няма за цел научно да формулира назряващите задачи, да дава точна рецепта за тяхното решение. Художественото преоткриване на действителността благодарение на самата естетическа природа на изкуството дава възможност чрез съдбите, чрез нравите и героите да се проникне не само в духовния мир, в психологията на хората, но да се разкрие и същността на социалните, идеологическите, политическите явления преди всичко от гледна точка на човека, на хуманизма. Тази роля не може да изпълни никаква друга форма на човешкото познание, на човешкото съзнание. В това отношение изкуство, наука, идеология, философия взаимно се допълват, помагат (или пречат) за цялостното обхващане, познаване и изменение на човека, природата и обществото.

Тази роля на изкуството се е долавяла и изтъквала винаги от КПСС. Това бе подчертано специално и на XXVI неин конгрес: „Партията приветствува свойствените на най-добрите произведения граждански патос, непримиримост към недостатъците, активното участие на изкуството в решаването на проблемите, с които живее нашето общество."[2]

В редица изследвания на съветските учени е направено немалко за разкриване конфликтите и противоречията на съветското общество и тяхното отразяване в художествената литература. Тук може да бъде посочена книгата на Г. Л. Смирнов „Съветският човек" (М., 1980, 3. изд.), книгата на Л. Н. Новиченко „Социалистическият реализъм днес" (М., 1977), както и много от проблемните статии и рецензии, студии и монографии, посветени на съвременната съветска литература.

Тези проблеми занимават и българските общественици, учени, творци. Специално внимание в това отношение заслужава словото на генерал-

---

[2] Материалы XXVI съезда КПСС. М.,

ния секретар на ЦК на БКП др. Тодор Живков, произнесено на традиционната среща на Политбюро на ЦК на БКП със студентската младеж в Народния дворец на културата на 7 .XII. 1981 г. В него за първи път така ясно и категорично се говори за противоречията в социалистическото общество, разкрива се тяхната същност, сочат се пътища за тяхното преодоляване.

„Противоречия има в развитието на всички общества. Противоречия има следователно и в нашето, социалистическото общество. . . В него също действуват обективни закони и закономерности, върху основата на които възникват и не могат да не възникнат определени противоречия. Нашето общество също се развива по пътя на разкриването и преодоляването на тези противоречия. Независимо от нашето желание или нежелание тези противоречия се появяват обективно."[3]

Една част от тези противоречия са свързани с миналото, с наследството от капиталистическото общество и с наличието на самото това общество в света и днес. Беше време обаче, когато тези противоречия се абсолютизираха и се сочеха едва ли не като единствени за социалистическото общество. Др. Живков акцентува на факта, че за социализма са присъщи и негови собствени противоречия, резултат от неговата структура и етапи на развитие.

Тепърва пред учените, пред специалистите, пред творците стои задачата да разкрият конкретно същността на тия противоречия на социалистическото общество, отражението, което дават те върху живота на това общество, върху психологията, бита, нравите на хората. Защото, както отбелязва др. Живков само с един пример, щом 48 % от труда в материалното производство е все още ръчен, това не може да не даде отражение върху производителността на тоя труд, върху невъзможността да се задоволят редица насъщни нужди на трудещите се поради ниското заплащане, от една страна, и бягство от тоя тежък труд, търсене на леки пътища в живота. Всичко това са проблеми, които имат отношение и към голямата, и към „малката" правда на нашата действителност.

И изводът, който прави първият ръководител на партията и държавата, е: ". . . за нас като партийно и държавно ръководство, като партия и като общественост е изключително важно добре да си даваме сметка за действуващите социални противоречия, своевременно да ги разкриваме и да правим всичко възможно за тяхното преодоляване."

Със специфичните свои средства за познание и изменение на живота, на хората литературата и изкуството могат и трябва да дадат своя принос в изпълнението на тази историческа задача. Това може и трябва да стане, разбира се, като се има предвид тяхната специфика като цяло и особеностите на всеки вид, род, жанр и пр. изкуство. Защото по един начин тези проблеми ще се постяват и решават в един публицистичен художествен очерк, съвсем по друг в един роман, посветен на вътрешния духовен мир на героите, на тяхната нравственост.

Тези проблеми вълнуват българските писатели от години, на тях те са посветили едни от най-проблемните си произведения. Особено ярко това личи в белетристиката, където има възможност за по-разгънато и обстоятелно разкриване на обективните явления. За това говорят произве-

---

[3] Живков, Т. На дръзновена работа и борба за изпълнение на решенията на XII конгрес на партията. — Раб. дело, № 13, 13 ян., 1982 .

денията на П. Вежинов, А. Гуляшки, Б. Райнов, К. Калчев, Ат. Наковски, Д. Фучеджиев, Р. Михайлов, В. Попов и др.

Засилването на противоречията, на конфликтите в социалистическото общество, между хората, които, общо взето, стоят на едни идейни позиции, работят, борят се за осъществяването на едни и същи цели и задачи, кара писателите да се взират по-внимателно и да търсят кълновете, генезиса на тия противоречия още в условията на борбата против капитализма и фашизма. Най-ярък пример в това отношение е книгата на Давид Овадия „Леваневски", произведение, което е гордост не само за автора, но и за цялата ни литература!

От тая гледна точка бих искал да се спра малко по-подробно и конкретно на романа на Герчо Атанасов „Провинциална история" (1979). Основният конфликт, върху който се гради целият роман, е сблъсъкът между Караджов и Дженев. И както сам авторът подчертава, това се дължи не на различието на характерите, което безспорно е налице и оказва своето влияние, но на дълбоките подбуди, от които се ръководят тия герои.

Кои са тия подбуди? От какво се подхранват те?

И Караджов, и Дженев навлизат в живота по едно и също време. Те са изтикани на авансцената на историята от победата на Девети септември 1944 г. Караджов е енергичен, делови, волеви, напорист. Той може да организира хората, да ги подчини на волята си. Но погледнато отблизо, при внимателен анализ на неговите постъпки, особено на подбудите, които го ръководят, се вижда, че главен стимул в неговите действия са честолюбието, кариеризмът. Но тези истински подбуди не е така лесно да се разкрият. Той повишава максимално производството в завода и за тези, които не познават нещата отблизо и по същество, той е образцов директор, герой, заслужаващ поощрение и издигане (което и получава!). Но Караджов постига успехите в завода за сметка на максималното изстискване на силите на трудовия колектив, за сметка на некачествена продукция, която често остава като скрит брак. (В романа на Дико Фучеджиев „Реката" това е за сметка на реката, на природата, но в крайна сметка пак на хората). Има нещо властно, хищническо у Караджов, което и отблъсква, и привлича едновременно. Това се проявява особено в отношението на жените към него.

Общата оценка за героя е безспорно отрицателна. Но читателят неволно си задава въпроса: Тия волеви личности, тия организатори не дадоха ли своя принос за изграждане на социализма в нашата страна, особено в началния период, когато човешката сила и ентусиазъм бяха главен фактор?

Да, те дадоха и дават своя дял в общото дело. Но ние имаме всички основания да споделим тревогата от тоя тип хора, които все повече и повече се израждат. (Нека си спомним колко безкористен бе Емилиян Киров от „Седемте дни на нашия живот" на Андрей Гуляшки!) Те поставят своите лични сметки, своите лични интереси, своята кариера над интересите на обществото, утвърждават своя стил на ръководство, своя начин на живот. . .

Как и защо става така?

Тоя въпрос вълнува честните и предани на делото на социализма Дженев и Кръстев, тоя въпрос вълнува самия автор, на него е посветен всъщност целият роман, въпросът вълнува всички нас.

Ще приведа един от разговорите между Кръстев и Дженев, в който авторът до голяма степен иска да даде отговор на този въпрос:

„— Усложни се животът, майка му и живот — обади се Кръстев. — Пред очите ни се усложни.

— И се опрости.

— В какъв смисъл? — не разбра инженерът.

— В смисъл, че характерите се откриха, намеренията се оголиха, макар че всичко това е недоказуемо, не смяташ ли?

— В известен смисъл — да — призна Кръстев.

— Защо в известен, вземи нашия Христо (Караджов — В. К.), познавам го от гимназията. Сега и майка му не би го узнала, а и той самият, ако можеше да се погледне отстрани.

— Вярно, много се измени тоя човек.

— А защо? — живо попита Дженев, мръщейки се от бодежите.

Кръстев вдигна рамене.

— Защото — продължи Дженев — се създадоха условия, сами ги създадохме. И героите не закъсняха.

Кръстев замислено кимна.

— Ти си честна душа, ще ти кажа: ние, отговарящите, захванахме да се венчаваме с полуистината, да не кажа повече. Всеки ден по малко, уж временно, това неудобство да избегнем, онази несполука или безобразие, но тия работи се плащат скъпо. . .

Кръстев мълчеше, овесил рамене.

— Страшна венчавка е тая, Найо, нашият Христо е жив пример."

За актуалността на тези проблеми и за мястото, което заемат те в размислите на писателите, говори и публицистичната книга на Калин Донков „Частен случай".

Нека си припомним и образите на Темелков и Първанов от романите на Атанас Наковски „Светът вечер, светът сутрин" (1973) и „Да достигнеш края" (1980). В какво е главната сполука на автора в тези романи?

Преди всичко това е умението художествено да се открият, да се пресъздадат чертите на нашето време — неговите конфликти, движещи сили, характери. „Явленията в живота — отбелязва навремето Димитър Благоев — не изведнъж се отразяват в литературата. Най-обикновено нещо е, че едно явление може да съществува в живота незабелязано от литературата вследствие на това, че то не е тъй изпъкнало, щото да се натъкне на вниманието на наблюдателя."[4]

Колко често срещаме в живота хора от типа на Цонков, Йовчев, Темелков, Първанов. Но те съществуват за нас с цялото многообразие на своите прояви, без да можем да доловим оная съществена, типична за тях черта, която определя тяхното място и роля в живота. И ето, със своя внимателен поглед, с дълбокия и верен психологически анализ Наковски извайва от тези образи типове, въплътили в себе си основни черти, основни конфликти на нашето време.

Цонков от „Светът вечер, светът сутрин" е един от тези, които стоят в първата линия на житейската битка. Това е човекът, посветил всички свои сили, целия свой живот за победата и тържеството на социализма. Но изграждането на новия живот се оказва дело сложно и трудно.

Как тук да не си припомним сериозното предупреждение на Георги Димитров за трудностите, които трябва да преодолява по своя път на

---

[4] Благоев, Д. Съчинения. Т. 4, с. 110.

развитие социалистическа България, за това, че тоя път няма да бъде гладък като паважът пред Народното събрание, но че това е единствено спасителният път за България!

И тук не става дума само за трудности от материален, от икономически характер. Много по-трудно се оказва в процеса на изграждането на новото общество да се запазят и развият добродетелите на комунистическата нравственост.

Положителните страни от характера, от делото на Цонков са подети от хора като Йовчев и Дионисий Попов. Те не са ангели, не са идеални личности, но в целостта на своя характер това са положителни герои, които имат една велика цел в живота, определяща силата на техните убеждения и действия, независимо от различията в личните им характери.

Но делото на Цанков се продължава и от Темелков. И за обикновения наблюдател той е може би най-активният, най-последователният привърженик и борец за това дело. Той е „мъдрецът". той е „работягата". Той се ползува със симпатиите на голямото началство. Пред него се открива зелена улица. А всъщност Темелков е дълбоко чужд на нормите на комунистическата нравственост. Той преследва лични, егоистични цели. Той руши в душите на хората най-святото — вярата в комунистическия идеал. . . В минути на откровени размисли хора като Караджов и Темелков изпитват тревога от съзнанието, че се отклоняват от идеалите на своята ремсова младост, че начинът, по който живеят, не им носи оная вътрешна радост и удовлетворение, които единствено могат да ги направят щастливи. Най-силно това е дадено в образа на Първанов от „Да достигнеш края". В известен смисъл в този образ Наковски обединява теза и антитеза, обединява Темелков и Йовчев от предишния си роман в един герой.

Чрез Първанов авторът успява да покаже големите перспективи, които се разкриха пред българския народ в условията на социализма и осигуриха неимоверно развитие на страната. Но същевременно пак чрез този образ Наковски показва себичността, егоизма, кариеризма на ония, които използуваха тия условия преди всичко за своя лична изгода. Всъщност вниманието на Наковски в тоя роман е насочено повече към тези негативни явления.

Но романът не е сатирично произведение. Първанов е сложен, противоречив, в крайна сметка трагичен образ. С различни похвати в духа на модерната проза, в добрия смисъл на тази дума, авторът разкрива как този умен, волеви човек, вместо да развие своите положителни качества въпреки кариерата, която прави, носи нещастие и на себе си, и на близките, и на обществото.

Предпоставките за това се крият в личните качества, в „генетичния код". С дълбока тревога това долавя още майката на героя:

„Това дете много ме тревожи. . . Така искам да получи всички хубави неща, към които се стреми. Доволна съм, че обича хубавото, но ме безпокои нетърпението му. Няма ли много да страда? Иска всичко да го има още сега, веднага, на момента. . . Сякаш то е като бонбон под шарена хартийка, само да я разгърнеш. . . Но той няма търпение дори да я разгърне и веднага започва да я къса! Всичко ли ще къса така?"

За съжаление тревогата на майката се оказва дълбоко прозрение. Да, Първанов иска да постигне много, да постигне всичко, и то веднага. Нека бъдем справедливи. Той иска това не само за себе си, но и за обще-

ството. Страната ни е изостнала толкова много, че са необходими кралимарковски скокове, за да се навакса пропуснатото и да се върви напред. И в областта на техниката, като генерален директор на обединение, той иска да създаде апарата АНС — 12, който да осигурява автоматично, безпилотно движение на всеки кораб по река или канал. За тази цал се строи специален завод, изразходват се огромни средства, валута и материали.

Но скоро става ясно, че това е една нереална за момента задача. Вместо да прозре истината, Първанов започва безпощадна разпра с всички, които не са съгласни с него, огражда се с безропотни изпълнители на неговите решения. Това, разбира се, довежда до истинска катастрофа, която не може да остане скрита.

Аналогични са проявите на характера на Първанов и в личния му живот. Той постига бързо и с успех това, към което се стреми. Но неговият егоизъм носи нещастие на близките му. Виолета, която безумно го обича и е готова да направи всичко за него, се самоубива. Излъгана в надеждите си, опустошена е и жена му Христина.

Задълбочено, чрез самите образи, чрез подтекста в произведението Наковски ни дава възможност да разберем и ония обективни причини, които позволяват на Първанов, на първановщината да се проявяват. Това е преди всичко нарушаването на колективността в работата, в обществения живот. Първанов не ръководи. Той командува. Той иска от подчинените си не творческо отношение към работата, а стриктно изпълнение на неговите заповеди.

А за тези, които не се чувствуват „зависими", не се подчиняват на волята на Първанов, място не само в неговия кабинет, но и в обединението няма. „Имаше един Радосвет Мишев например, който не даваше дума да се изрече за изделието. . . Къде е сега той?. . . Мишев беше заместник генерален директор на обединението, но вече не е. И нито един от неговите хора, така важни някога, така перспективни и доверени, също вече не бяха в обединението. . ."

Вина за своеволията на Първанов, а и за неговата трагедия в крайна сметка имат и тези, които стоят над него. Голомеев не разбира същността на това, което Първанов предлага да се произвежда, но го подкрепя и тихомълком си присвоява „съавторство". Когато Първанов се проваля, той „тактично" се отказва от това съавторство.

Без публицистични изблици, с целия строй, с целия патос на своето произведение Наковски доказва, че истински социалистическото общество не може да бъде изградено нито икономически, нито в нравствено отношение, ако не се съблюдават марксистко-ленинските норми на живот.

Истински образ-символ в това отношение е нелегалният партиен функционер от годините на антифашистката борба Бърдаров, който присъствува в ретроспективен план в целия роман. И радостно е, че това не е схема на положителен герой, някакъв абстрактен критерий за комунистическа нравственост, а плътен, жив, убедителен образ.

Беше време, когато ръководени от най-добри подбуди, някои писатели създаваха „производствени" романи, в които съдбата на хората почти липсваше. Тя бе заменена от външните събития, от технологията на производството. След това имаше увлечения от друга крайност — бягство от съвременността, от труда, от хората на труда. Романите на Наковски, както и някои сполучливи творби на други автори, показват колко несъстоятелни са и двете крайности. Те доказват, че партийната повеля за

пълнокръвно художествено отразяване на съвременната действителност може да бъде изпълнена успешно само като се покаже как новите условия на живот, повседневният съзидателен труд на хората намират отражение в тях самите, в техните мисли и преживявания, в тяхната психология, в тяхната нравственост, в конфликтите между положителното и отрицателното в самия живот и в тях самите.

Всички тези явления са от типологичен характер. В една или друга степен и форма те са присъщи и на съветската, и на другите социалистически литератури.

И човек неволно си припомня думите на В. И. Ленин, че победата на социалистическата революция и изграждането на социализма ще се извършат от тоя човешки „материал", който съществува реално в живота, а не от някакви идеални личности, взети бог знае откъде:

„Старите социалисти-утописти си въобразяваха — пише Ленин, — че социализмът може да се построи с други хора, че те отначало ще възпитават хубавички, чистички, прекрасно обучени хора и от тях ще строят социализъм. Ние винаги сме се смели и сме говорили, че това е куклена игра, че това е забава на превзети социалистически дамички, а не сериозна политика. Ние искаме да построим социализъм от хора, които са възпитани от капитализма, които са развалени, развратени от него, затова пък и закалени от него за борба."[5]

Целият въпрос е в това: в процеса на борбата и на строителството хората да се възпитават и превъзпитават в духа на социалистическата нравственост. И това не е някаква просветителска задача. Успешното решение на този проблем е в зависимост от цялостното развитие на обществото, решаващата роля принадлежи на партията, на нейните ръководители. В този аспект трябва да се преценява и огромното значение на литературата и изкуството.

Основният конфликт в разглежданите произведения не е изолиран, не се абсолютизира от авторите. Така в романа „Провинциална история" на Герчо Атанасов борбата между носителите на новото, на прогресивното и представителите на консервативното не намира израз само в поведението, в действията на Караджов и Дженев. В друга светлина тя е показана в образа на Хранов. Това е човек, който цял живот се е борил и работил за тържеството на социализма. Но в условията на научно-техническата революция, на новите темпове и задачи той се оказва неспособен за поста, който заема. И Хранов отпада от строя като птица, безсилна да продължи стремителния полет на ятото. . .

Съществува, разбира се, и обратното явление, когато в името на ускорени темпове се проявява прибързаност, необмисленост, вършат се поразии. „След войната — разсъждава Диманка, жената на Караджов, — бързането се усили, отвсякъде изскочиха амбициозни люде, те искаха всичко да започне от „а" и „б", съвсем наново и другояче, и на галоп, защото нямало време. Тя не разбираше защо няма време, щом се слага Начало за веки веков, и с тревога наблюдаваше как неусетно бързането преминава в прибързаност, в припряност дори, водеща до увлечения и грешки."

С такава прибързаност, с такава припряност, която води до погрешни решения и действия, особено се отличават хора, които нямат достатъч-

---

[5] Ленин, В. И. Съч. Т. 29, с. 54.

но качества, но искат на всяка цена да изпъкнат, за да изскочат напред, за да покажат своята „правоверност".

С голяма острота този проблем е поставен в романа на Георги Алексиев „Горещници" (1981). Образите на Кацаря и Табачки — партийни ръководители от селски и околийски мащаб — са истинско художествено откритие. Това са хора, които още на 9 септември 1944 г. застават на пръв поглед решително на страната на народната власт, воюват най-ревностно за провеждане на партийните и правителствените решения. Но в тази ревност всъщност се крият лични користни подбуди, а не творчески подход при поставяне и решаване на така важните проблеми като кооперирането на селското стопанство, повишаване добивите, грижа за хората, за издигане на истински талантливите и даровити младежи.

В „Горещници" в една сюжетна линия се развиват и разрешават противоречия и конфликти от двояк характер — от една страна, антагонистични класови противоречия, свързани с ликвидирането на капитализма в нашата страна и борбата между капитализма и социализма в световен мащаб и, от друга — назряващите противоречия вътре в самото социалистическо общество. Победата на 9 септември 1944 г. с решаващата помощ на Съветската армия бележи поврат в народния живот. Слизат от историческата сцена — най-напред политически, а след това и икономически — Лукстрезови, довчерашните господари-експлоататори. Но този поврат не означава нито пълна капитулация на тия бивши величия, нито идилично „царуване" на трудещите се. Подобно на Михаил Шолохов в „Разораната целина", Алексиев показва как класовата борба и след победата на революцията продължава с особена жестокост. Макар и опозиция, макар лишени от политическа власт, от имот и положение, Лукстрезови продължават своята съпротива, опитват се да организират въоръжени бунтове, диверсионни актове, да създават благоприятна атмосфера за намеса във вътрешните работи на страната. И тези усилия не са напразни. Отлагат се под натиска на западните империалистически сили законно насрочени избори в нашата страна, създава се нелегална въоръжена организация. Нишките на тия действия отвеждат до кабинетите на политическите дейци и до банките на Европа и отвъд океана.

Успех, както вече изтъкнах, за Алексиев е разкриването на конфликтите и противоречията сред тези, които на 9 септември 1944 г. вземат властта в свои ръце, стават отговорни за съдбата на селото, на околията, на страната. В това отношение конфликтът между Толови, Браничеви, трудовия народ, от една страна, и Кацаря, Табачки, Вождалията — ръководителите кариеристи, от друга, е предаден с типични за времето черти, които през първите две десетилетия след народната победа почти липсваха в литературата ни. Доброто познаване на селския бит, на живота на малкия град е дало възможност на Алексиев да обрисува тия герои кариеристи не само в политически план, но и с много вярна характеристика в техния бит, личен живот, психология. Тези герои ни карат сериозно да се замислим не само за вредните методи, свързани с култа към личността, макар че те характеризират изцяло тяхната дейност, дават им възможност „да се проявяват". Става дума за нещо много по-съществено — за народ и власт, за подчинение и ръководство, за народна свобода и народно доверие, за социалистическа демокрация — най-висшата форма на демокрация — и за реалните пречки, които се явяват пред нея. . .

С голяма тревога в разглежданите произведения се поставя и въпро-

сът за бюрократизирането на живота, една напаст, която взема все по-застрашителни размери.

Много от явленията, за които става дума (тук трябва да се включи и алиенацията!), имат за основа демографския взрив, който се извърши у нас, откъсването на хората от родните места, от начина на живот, който са водели техните деди, бащи, самите те. До голяма степен това е световен проблем, проблем на литературата и изкуството на всички народи. Но той засяга особено остро страни като Русия и България, които до социалистическата революция са били изостанали в своето икономическо развитие. Населението в тези страни се е занимавало със селскостопански труд, и то лишен от механизация. След революцията за един неголям срок от време се извършва бърза социалистическа индустриализация, с всички произтичащи последствия от това за хората и природата. . .

Това е един исторически, прогресивен, неизбежен процес, но от гледна точка на психологията на хората, а и не само на психологията, процес много противоречив и сложен, криещ и немалко поражения. Вълнуващи произведения на тази тема написаха Василий Шукшин и Валентин Распутин — „Калина алена" и „Прощаване с Матьора". У нас този проблем се разглежда в много произведения на съвременна тема и по-специално в повестта „Матриархат" на Георги Мишев, в разказите на Николай Хайтов и Йордан Радичков, в творбите на Васил Попов, Димитър Вълев и др.

И навярно разместването на пластовете в живота тепърва ще има своето отражение в литературата. Защото това са изменения от епохален характер. Повече от половината население, което по-рано е живяло в селата, при определен бит, климат, начин на живот и на общуване, сега е в градовете или по строежите, „на колела". Някои от тези хора се адаптират при новите условия, но не са малко и тези, които се чувствуват като *дърво без корен*, както озаглави един от разказите си Николай Хайтов.

Разглежданите произведения интригуват със своята проблемност, имат новаторски, откривателски характер. Едни от тях са написани в традиционна повествователна, аналитична форма, в други преобладават похватите на модерната белетристика — ретроспекция, „поток на съзнанието", повишена метафоричност и пр. Но и в единия, и в другия случай имаме усещане за среща с наши съвременници, с проблемите и конфликтите от живота, който ни заобикаля. А това е и успех, и гаранция за нови постижения.

Галина Илина

РОМАНЪТ-ЕПОПЕЯ В ЮГОСЛАВСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ И НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ТИПОЛОГИЯТА НА ЖАНРА

Сега, в началото на 80-те години, при една равносметка за изминалото десетилетие в югославските литератури може да се каже, че в тях тогава се извършваше процес на качествено изменение в съотношението на различните художествени тенденции. Прозата на „нелокализираната символика" постепенно отстъпи под натиска на „прозата на действителността", на „новата проза", на „прозата на новия реализъм", както я нарече югославската критика. Новото течение съвсем не беше художествено цялостно, неговата неоднородност стана очевидна практически веднага, предизвиквайки немалко спорове за същността на творчеството на писателите от това направление, за онези традиции, на които те се опират, за различните типове художествено изображение в „новата проза" и за перспективите на развитието ѝ. Един от най-дискутираните беше въпросът за съществуващите през 60-те и продължаващи и през 70-те години течения. Търсенето на нови пътища от писатели с различна естетическа ориентация, въпреки отрицателното отношение към техните, в основни линии, модернистични предшественици, невинаги беше свързано с приемането на реалистичните традиции. Често, особено при младите, те водят към натурализъм и тясно разбиран описателен реализъм. По същия начин и гръмогласното отрицание на символико-метафоричната и параболична проза с нейната преимуществено абстрактна постановка на проблема за съществуването на човека в отчуждения свят не свидетелствуваше за отказа от използуване опита на тази литература в художествената практика през 70-те години. Но днес, в началото на новото десетилетие, става ясно, че тогава се извършваше преустройство в самото художествено съзнание: възприемането на света като хаос не само в действителността, но и в художественото произведение, когато в него е трудно да се открият каквито и да било устойчиви ценности, се заменя от стремеж да се познаят животът и човекът в тяхната хуманна, нравствена същност, от опити да се съедини художественото тълкуване на общочовешките проблеми с дълбокото разкриване на конкретните ситуации и характери. Този процес, типичен за много литератури от разглеждания период, беше характерен и за литературите в Югославия, където при запазване на различни идейно-естетически течения става прегрупиране на литературните сили в полза на реализма. Неслучайно това течение даде значителни художествени резултати. Несъмнено е също и това, че реа-

листичната литература, станала по-активна през 70-те години, на най-различни нива оказва немалко въздействие и върху нереалистичните течения.

В това отношение особено показателно ни се струва оживяването на интереса към историческия роман в литературите на Югославия и в другите европейски литератури, включително в съветската литература и литературите на другите социалистически страни. Историята, с многообразните и трагични ситуации и конфликти, с проявите на мъжество, самоотверженост и човечност, както и с примерите за падение на човека, дава огромен, наистина неизчерпаем материал за познание на човека в неговите обществени връзки. Тя предоставя възможност романистът да изрази своето виждане за човека и човешката природа.

Белгийският писател Жил Нело, автор на труда „Панорама на историческия роман", като размишлява над съдбата на този жанр, обърна внимание върху още една много важна страна на литературния процес от 70-те години. „Читателите, пише той — са хора честни и откровени, уморени от псевдоинтелектуализма, който толкова години изсушава френската литература. Те се измориха от писатели, съзерцаващи собствения си пъп, от хиперпсихоанализа на романи, в които за сметка на сюжета най-голямо внимание се отделя на техниката на романа. Накрая те се умориха от сартъровото „гадене" (има се предвид романът „Гадене" на Сартър, 1938 — Г. И.), преследващо ги вече близо четиридесет години (в този ключ все още пишат второразрядни и треторазрядни автори). На романа не му достига свежест, въздух, движение и цветове . . .

Историческите романи си пробиват път и вливат нов живот в литературата."[1]

Измененията, за които говори Ж. Нело, имат типологическо значение, изявявайки се, в частност и в югославската литература и предизвиквайки несъмнения интерес на писателите към историята на своите народи, към разкриване на националните корени на тяхното обществено битие, на онези, често невидими с просто око нишки, които свързват поколенията и изграждат здравата основа на народната историческа памет. Затова неслучайно в появилите се исторически романи толкова нарасна чувството за историзъм, независимо от това, към какъв исторически период се отнасят, на каква територия се разгръща действието и за какъв герой става дума: за вожда на европейското реформистко движение от XVII в. („В търсене на месия" на Е. Кош) или за селяните, мобилизирани в турската армия и пратени да воюват за интересите на Турската империя в Русия („Царска войска" на Ч. Сиярич), или за хората, в чиито сърца се е пробудило чувството за собствено и национално достойнство („Бунтове" — цикъл повести на Д. Сушич).

Не по-малко значение има и втората задача, решавана с тези произведения, да се утвърдят величието на човешкия дух, способностите на човека действено да отстоява своите граждански и нравствени права.

Обръщането към историята по този начин изпъква като една от характерните особености на литературата от 70-те години, при което е полемически насочено срещу „тоталния песимизъм", толкова характерен за екзистенциалистката проза от предшествуващите десетилетия. Историческият роман, разбира се, беше само една от формите на художественото изследване на закономерностите на обществения и националния жи-

---

[1] Цит. по: Наркирьер, Ф. С. Французский роман наших дней. М., 1980, с. 79.

вот, но форма твърде активна. В този жанр, в по-голяма степен и по-рано от другите прозаически жанрове, оживява епическото начало, то влиза във взаимодействие с лирическото начало или го стеснява, завоювайки онези позиции, които доскоро заемаше лирическата субективност.

В съвременните югославски литератури повратът към епическото постигане на действителността намери свой израз и в такъв рядък за всички литератури жанр като романа епопея или цикъла романи, тежнеещ към епопейното начало, а също така в произведения, близки по тип до „субективната епопея". Това са романът епопея на М. Кърлежа „Знамена" (1 — 4, 1963 — 1969, 2 доп. изд., 1976) и на Д. Чосич „Време на смърт" (1 — 4, 1971 — 1979). Към тях се доближават по вложения епопеен дух широко замисленият от М. Лалич цикъл романи, чиято цел е да създаде „панорама на Черногорието от XX век" — от него са публикувани две произведения — „Военно щастие" (1972) и „Поборници" (1976), и романът на М. Кранец „Чичовците ми разказваха" (1975), където половинвековната история на селския род символизира историята на словенския народ.

Всички тези писатели дебютираха в движението на социалния реализъм или бяха свързани с традициите му — най-вече М. Кърлежа — родоначалникът на революционната литература в Югославия. Те имаха големия опит от личното си участие в революционната и народоосвободителната борба в тяхната страна, както и опита от едно голямо творческо участие в революционната литература. И едва ли е само случайност, че именно тези творци практически едновременно се насочват към големи епични платна. Черногорският, словенският, хърватският и сръбският писател въпреки индивидуалното и националното своеобразие на творческите си подходи се интересуват всъщност от един кръг от въпроси — предшествуващото съдбата на народите им в XX в., историческата обусловеност на избрания от тях път, съотношението на личния, „частния" живот с живота и съдбата на народа и страната. Това сходство на художествените задачи вече свидетелствуваше за наличието на общи закономерности в литературния процес, те се проявиха почти едновременно и намериха своето национално и индивидуално въплъщение. Но отдавайки дължимото на значимостта на тези произведения, югославската критика не ги свързваше и по-често ги възприемаше като нещо странично в съвременния литературен живот[2]. Въпреки това посочените романи веднага завладяха вниманието ѝ, те продължават да я интересуват и днес, провокирайки теоретически размишления и дискусии за проблемите на историческия роман и романа епопея, за образа „като въплъщение на основната идея и съществена, отличителна черта на прозаичното произведение"[3].

Югославската критика нарича последните романи на Кърлежа, Лалич, Чосич и Кранец романи обществено-политически, социално-психологически, панорамни, хроникални, есеистически и лирико-психологически. Всяко от тези определения е вярно, но всички те, взети поотделно, са недостатъчни. Тези произведения синтезират художествения опит, натрупан от югославските литератури и от предшествуващото творчество на писателите, и създават ново идейно-естетическо качество, което се заключава в широтата, мащабността при подхода към явленията от

---

[2] Политика. (Београд) 12 окт. 1974.
[3] Пак там.

националната история, в нейната съответственост с европейската история, в усещането за перспектива на историческото движение. Ето защо не само в съветската, но и в югославската наука за тези произведения, и преди всичко за романите на Кърлежа и Чосич, се заговори като за романи епопеи, типологически свързани с такива творби като „Война и мир" на Л. Н. Толстой[4] и „Тихият Дон" на М. Шолохов[5]. Макар че такова мнение не е нито единодушно, нито разпространено в югославското литературознание и критика, важно е да се отбележи, че тези произведения накараха изследователите да се върнат в една или друга степен към историко-литературното и теоретичното осмисляне на жанра роман епопея, на неговите развойни традиции в съвременните литератури[6].

При това първият и може би централен въпрос при изучаване на комплекса от проблеми, свързани с романо-епопейния жанр, е въпросът за разкриването в посочените творби на съотношението история — общество — човек в субективното му осветляване от писателя. Неговият отговор именно съдържа решението на проблема за жанровата специфика на романа. Разбира се, от времето на великите естетици от миналото (Хегел, Белински), които разглеждаха съвременната им епопея като роман, изграден върху система от художествени признаци, главните сред които са епическото състояние на света, етическият характер и епическото светосъзерцание на автора, съдържанието на тези понятия и съотношението между водещите, но подвижни компоненти на системата съществено се измени. Тази система впоследствие стана характерна само за един романов вид, а именно за романа епопея. При него остава в сила изискването да се запазят всичките й основни компоненти. Съединяването на противостоящи сякаш, по Бахтин, жанрове — епопеята и романа[7], в романо-епопейния жанр всъщност довежда до създаване на ново естетическо качество, представляващо, по мнението на други съветски учени[8], нова художествена структура, призвана да възпроизведе „неповторимата картина на националния дух" (Хегел). Като приема подвижността на романа и неговата способност към преразглеждане на всички свои създадени форми[9], романът епопея в същото време притежава чертите на историческа завършеност и задълбоченост в „субстанционалния живот на народа", изискващи избор на епически мащабно събитие с общонационално звучене и в не по-малка степен неговото епическо осъзнаване. Макар че въпросът за синтеза на епопеята и романа остава за много учени спорен, има и такива, които мислят, че подобен синтез вече съществува и е потвърден от художествената практика. Задачата на изследователите се

---

[4] В романа на Чосич има и пряко съзвучие, и полемика с автора на „Война и мир". — В: Ж.: Яковлева, Н. Б. Современный роман Югославии. М., 1980, 188 — 189.

[5] Knjizevna kritika. Beograd, 1976, No 2; Вулетић, В. О неким карактеристикама композиције романа-епопеје. — В: Зборник за славистику. Нови Сад, број 16/1979.

[6] Ильина, Г. Время романа. — В: Новые явления в литературах европейских социалистических стран. М., 1976; Цыбенко, Е. З. Особенности развития романа-эпопеи в славянских литературах последних лет в контексте европейского романа. Доклад VIII Междунар. съезду славистов. М., 1978; Яковлева, Н. Б. Цит съч. Югославии. М., 1980, 169 — 206.

Бахтин, М. Слово в романе. — В: Вопросы литературы и эстетики. М., 1975.

[8] Чичерин, А. В. Возникновение романа-эпопеи. М., 1958.

[9] Бахтин, М. Эпос и роман. — Вопр. литературы, 1970, № 1, с. 121.

заключава в това, да определят „мястото на този литературен жанр в процеса на художественото развитие и да изявят характерните белези на повествованието, присъщи за този тип роман"[10].

Неслучайно в последно време нарасна интересът към такива понятия като епичност и епопейност. В разработката на този проблем много ново внесе българският учен Боян Ничев в изследването си „Съвременният български роман. Към въпроса за историята и теорията на епическото в съвременната българска художествена проза". По мнението на българския учен, макар понятията епопейност и епичност да се различават, те в същото време са най-тясно свързани, защото епопейността е немислима без различните видове на епическото, също както епическото намира своето най-пълно изразяване в епопейността. Заедно с това Б. Ничев обръща внимание върху още един, при това много съществен, момент, а именно, че „нуждата от епопейност често предхожда предпоставките на романо-епичната зрелост в един национален живот или в развоя на отделен романист"[11]. С други думи, обективната потребност на обществото от епическо осъзнаване на своето минало и настояще, а още повече в неговия епопеен обхват, трябва да се допълва от присъствието на субективните фактори, т.е. от готовността за това в литературата, от наличието в нея на индивидуален талант със съответстващ мащаб и профил. Така например в българската литература от 50-те години по единодушното мнение на българските критици най-голямо значение в художествения процес придобиха именно епическите повествователни форми. Причина за това явление се смятат съответстващите на епохата грандиозни исторически промени и раждането в нея на епическо светоразбиране, епическо осъзнаване на събитията на близкото и далечното минало, на онези моменти, когато решаващата дума в историята принадлежи на народа. „Всяка индивидуална съдба — пише в тази връзка Т. Жечев — естествено и просто се свързва със „сюжета на историята" и царствува убеждението, че тя се определя от историческия поврат."[12] Но към казаното трябва да добавим, че тази обективна потребност на българската литература в същото време щастливо се съчетаваше със субективните фактори, т. е. с поврата на литературата към такива форми и с наличието на таланти от епически мащаб, склонни към такъв тип повествование.

При целия оригинален облик на дарованието им Д. Димов, Д. Талев, Г. Караславов и Е. Станев са обединени в онези години от стремежа да отразят епохални събития в историята на народа си, да осмислят и проанализират пътя му към антифашистката борба и революционното преобразуване на обществото. Обединява ги и характерът на поетическото виждане, и изборът на епическо-епопейни изобразителни средства при въплъщаването на замисъла. Не трябва да забравяме и това, че крупните романови платна се пишеха дълги години, практически десетилетие, а понякога и повече, и работата над тях протичаше през различни моменти от развоя на литературата. Ако началото им датира от 50-те години, то продължението и завършекът им са през 60-те и началото на 70-те.

---

[10] В у л е т и ћ, В. Цит. съч., с. 39.

[11] Н и ч е в, Б. Съвременният български роман. С., 1978, с. 146.

[12] Ж е ч е в, Т. Девети септември и развитието на българския роман. — В: Очерци по история на българската литература след Девети септември 1944 година. Първа книга. С.,1979, с. 165.

Искам да обърна внимание на това, от моя гледна точка немаловажно обстоятелство, тъй като едва ли е правомерно този тип творчество да се отнася само към първото десетилетие и да не се забелязва присъствието му в литературния процес от следващите години, макар че по разпространение и място в литературата той отстъпва на тенденции от субективно-лирически план[13]. Затова, когато става дума за „нов епически синтез", който, по мнението на Б. Ничев, трябва да обедини епическия и постепическия период в развитието на българската литература, т.е. осветляването както на обобщаващи мащабни национални проблеми, така и на тайните на човешката личност[14], то не можем да не отчитаме и това, че в постепическия период присъствуваха епически тенденции и че при това те не оставаха неизменни. Връх на процеса на „епическата редукция" българският учен вижда в средата на 60-те години, но именно тогава излизат заключителните части на романа на Е. Станев „Иван Кондарев" (1964), които свидетелствуват за силата и размаха на епическото повествование и едновременно откриват огромните възможности, заложени в него самото за разширяване и задълбочаване на анализа на тайните на човешката личност и на нейните неоднозначни и неправолинейни връзки с историята. Станев в много отношения може да се приеме като писател, изпреварил новия епически синтез, във всеки случай набелязал, макар невинаги съвсем сполучливо, един от възможните подстъпи към него. Много ми е близка гледната точка на Т. Жечев, който видя и аргументирано разкри своеобразната преходност в романа на Е. Станев. Според него в конструкцията и формата на „Иван Кондарев" ясно се проявяват черти от романа-епопея, характерни за предшествуващия период (първите две части излязоха през 1958 г., но работата над тях, естествено, е извършена в доста по-ранен период). Едновременно с това, за което говори и самото заглавие на произведението, в него твърде съществени се оказаха и чертите на монороманa, тъй като героят — Иван Кондарев доминира почти в цялото произведение. Но тук Т. Жечев подчертава „почти" и това уточнение е много важно. Именно това „почти" свидетелствува за опита на Станев да синтезира жанра „роман-река", в който се усеща „пълноводието на живота", и „романа-изследване, романа на идеите — съдбата на героите често се определя не толкова от характера им, колкото от обладалата ги мисъл, идея". С това второ съставящо начало в стила на писателя е свързано активизирането в него на „интереса към концепционалното, проблематичното, философското начало", но което писателят, по мнението на Т. Жечев, „предпочита да съчетае с първоначалния, по-старомоден епически подход, където се чувствува в стихията си, на своя почва, сред бита и телесното разнообразие на света"[15]. Като анализира историята на създаването на романа „Иван Кондарев" и вътрешната връзка между тази история и изпълненото с обществени промени време, когато е писано и завършено произведението, Т. Жечев проследява сложната еволюция на писателското виждане за концепциите на главния герой и художествените средства. Той отбелязва и стиловата неоднородност на романа, изкуственото в някои случаи включване в него на философски размисли, тяхната отвлеченост, липсата на

---

[13] Ничев, Б. Цит. съч.; Жечев, Т. Цит. съч.
[14] Ничев, Б. Цит. съч., с. 462.
[15] Жечев, Т. Цит. съч., с. 215.

хармонична спойка между тях и блестящата пластика, с която е въплътен социално-битовият план на повествованието, продължаващ да бъде художествена основа на „Иван Кондарев".

Веянията на времето в много малка степен засегнаха романа на Г. Караславов „Обикновени хора" (1 — 4, 1951 — 1974). Но по свидетелството на съветския изследовател В. Андреев през дългия период на работа над това произведение претърпява изменение творческият метод на писателя, тъй като писателската работа се извършва не във вакуум, а при определени обществено-литературни условия. Оставайки верен на предметно-аналитичния начин на изображение, на обстоятелния разказ за бита и социално-историческата съдба на селското семейство, Г. Караславов с всеки нов том отделя все по-голямо внимание на правдивото пресъздаване на духовния свят на персонажите си, като прибягва при това до вътрешния монолог, с което именно достига многомерност на повествованието.

Новото в последната част на романа епопея, струва ми се, В. Андреев справедливо вижда в това, че в тях е „предприет интересен опит да се възпроизведе националният живот не с външните му атрибути, не в количественото натрупване на факти от революционната епоха, а преди всичко в нейната качествена интелектуална проява. И наистина сюжетът на романа се развива не толкова екстензивно, колкото в дълбочина, към първоизточниците на индивидуалната нравственост и психика, към мисълта и разума, към емоциите на обикновените хора."[16] Тези наблюдения не отричат, а допълват вярното съждение на Т. Жечев, че за Караславов главното беше да покаже типичната историческа съдба, с което се и определя неговият специален интерес към изследването на процеса на пречупване на социалните и политическите процеси в индивидуалните съдби или в съдбата на семейството. Следваща крачка в разкриването сложността на човешката психология и признаването на нейната относителна определеност спрямо класовата основа прави Е. Станев. В следващите си исторически романи той още повече задълбочава разбирането за противоречивостта на битието и неправолинейността на движението на човешкия дух.

В югославските литератури от 50-те години, време на бурно развитие на романа, епическите форми, съществувайки самостоятелно, едновременно встъпваха в сложен синтез с лирическите форми. Именно по този път бяха достигнати най-високите художествени резултати („Песен" на О. Давичо, „Прелестта на прахта" на В. Калеб, „Лелейска гора" на М. Лалич, „Балада за тръбата и облака" на Ц. Космач). През 60-те години позициите на епическото бяха съществено стеснени, но това не означаваше пълното му изместване в югославската проза, също както изместването на епическото в българската проза в тези години не говореше все още за пълното му изчезване от литературата. Но тогава в Югославия липсваше за разлика от България съвпадане на обективните потребности на обществото от епическо осъзнаване на националните и индивидуалните процеси с практическото развитие на литературата. Опитът на Б. Чопич в неговия панорамен роман „Пробив" (1959) тогава се оказа единичен. И едва през 60-те години, впрочем години на най-голямо разпространение на субективно-лирически форми с най-различна идейно-

---

[16] Андреев, В. Георгий Караславов. Л.,1972, с. 171.

естетическа насоченост, литературата откликва на потребността от епическо повествование. Даже такъв писател като О. Давичо, известен с принадлежността си към сюрреализма, а след това към социалния реализъм, отново върнал се към сюрреалистичния начин на писане — се опитва в тези години да съедини сюрреализма с епическите форми в цикъла романи „Поборници" (1963 — 1966). Година по-рано започва журналната публикация на романа на М. Кърлежа „Знамена" (1963 — 1969). Също както в българската литература, без да са основни в югославските през 60-те години, епическите тенденции се натрупваха и развиваха в сложно взаимодействие с други литературни форми и дадоха забележим резултат през 70-те години. „Новият епически синтез", изразено с думите на Б. Ничев, се наблюдава в тях в жанра на исторически роман и романа епопея и, разбира се, не като просто възвръщане към класическите образци на този жанр, а като сложно взаимодействие на достигнатото от литературата в различните периоди на съществуването ѝ.

В центъра на романите „Знамена" на М. Кърлежа и „Време на смърт" на Д. Чосич лежат семейни истории — на хърватските аристократи Емерицки в първия и на сръбските политически деятели Кратич във втория. При Кранец в романа „Чичовците ми разказваха" също е разказана историята на един род — рода Фуйс. Опирането върху дълголетната история на едно семейство като микросвят на националния живот има отдавнашна здрава традиция в световната литература (Е. Зола, Д. Голсуърти, Т. Ман, Р. М. дю Гар, М. Горки).

Тя заляга и в основата на епическите платна на Д. Талев и Г. Караславов. В романа на М. Кърлежа бащата и синът Емерицки, макар че носят едно и също име — Камило, символизиращо стабилността и сигурността на семейната традиция, на практика представят не само две поколения в едно семейство, но и две различни световъзприятия, което довежда до неизбежното им стълкновение, тъй като „всеки от тях имаше собствена представа за родина и морал". Камило Емерицки-старши е шеф на Политическото управление, активен привърженик и проводник на хърватско-унгарското съглашение. Камило Емерицки-младши, единствен потомък на старинен род, вярно служил на австро-унгарския двор — е смутител на общественото и семейно спокойствие. Конфликтът между тях прераства в романа извън семейните рамки, става в пряк смисъл конфликт политически и довежда бащата и сина от двете страни на историческата барикада. В новата държава на южните славяни — кралството на сърби, хървати и словенци, бащата отново става верен слуга на монархията, а синът — нейн открит противник. В знак на протест против дейността на бащата той се отказва от своето родово име, изразявайки с този акт преди всичко неприемането на онзи обществен строй и начин на живот, който в продължение на много десетилетия е олицетворявало семейството Емерицки.

Темата и конфликтът вече са достатъчно епични, но сами по себе си те още не съдържат епопейност. Тя възниква вследствие онова наистина най-широко и най-дълбоко многостранно насищане на разгръщащия се сюжет не просто с исторически събития, а с усещане за истинско движение на историята. Това усещане пронизва цялата структура на романа, явявайки се неотделима част на сюжета, конфликта, биографията на героите, пружина на поведението им, предмет на размисли, определяйки не само техните обществени позиции, но и отношението им към близки,

другари и противници, т.е. техния мироглед. На всички тези равнища именно се извършва отстъплението от класическия тип семеен роман. В произведението на Кърлежа няма хронологически последователно действие, няма единна фабула, както няма описание на споменаваните събития от различен мащаб — личен, национален и даже световен. Асоциативният принцип на повествованието, циклически повтарящата се композиционна структура стават негови определящи черти, наред с пренасянето центъра на тежестта при осмислянето на ставащото към погледа отвътре, т.е. към гледната точка на един от персонажите. Извършва се синтетично обединяване на класическите епически традиции с онези тенденции, които създаде или използува литературата на европейските социалистически страни през 60-те години.

Романът на Кърлежа обхваща период от десет години — 1913 — 1922 г. Но тъй като „Знамена" не е хроника на събитията през определен отрязък от време, то авторът избира само някои от тях, които стават възлови точки на повествованието, своеобразни епизоди — мотиви. Това е 1913 г. като една от кулминационните точки в национално-освободителното движение в Хърватско, двете начални години на Първата световна война и годината 1922 — първата година от приемането в новото кралство на „Закона за защита на държавата" и Видовданската конституция, установили полицейски режим в страната. В историята на това време явно би могло да се отразят и други, не по-малко важни дати, но изборът именно на тези събития се определя от проблематиката на романа — разкриването на най-жестоката схватка на идеи, програми и концепции, претендиращи да подобрят живота в Хърватско. Те са съществени и за биографията на персонажите, явявайки се повратни моменти в техния по-нататъшен живот.

В романа съществуват две много важни бележки под линия. В едната от тях авторът назовава себе си „летописец на тази повест", във втората — посочва автентичността на историческите извори, които е използувал. Те не са случайни, тъй като свидетелствуват, че авторът е поставил субективното възприемане на историята от страна на героите в точни документални рамки и го е проверил. Не ще е преувеличено, ако кажем, че почти всяка страница в романа съдържа напомняния за събития, за исторически имена от хърватската и европейската история и те носят голямо функционално натоварване, явявайки се своеобразни ориентири в историческото и романовото време и подпомагайки разбирането на тяхната истинска историческа същност. За Кърлежа обществените, семейните и личните отношения са неразривно свързани с гражданските и политическите отношения, в които се оказват въвлечени неговите персонажи. Затова те застават пред нас не като пасивни съзерцатели, а като хора, активно въздействуващи върху събитията, в които в една или друга степен участвуват. Ето защо „Знамена" с пълно право могат да бъдат наречени „субективна епопея". Идейното възмъжаване на героя, сблъсъкът на различни гледни точки и различни житейски позиции се разгръща в епически точно определено време, върху здравата основа на епическата концепция за историята на хърватския народ.

Романът „Време на смърт" на Чосич се изгражда върху ключови събития от Първата световна война: предаването на Белград и окупацията на Сърбия от австрийските войски, битката при Сувобор и освобождаването на страната, тифусната епидемия, обхванала опустошената гладна

земя и, накрая, прехода през Албания към Адриатика, откъдето съюзните кораби превозват остатъците от сръбската армия и бежанците на остров Корфу. Но подходът към тези събития е по-друг, отколкото при Кърлежа. Чосич запазва хронологически последователното изложение и проследява съдбата на семейство Катич в трите негови поколения на фона на грандиозната епическа картина на народното бедствие. В нея са изобразени всички социални и политически пластове — от раздираното от противоречия правителство и Върховно командуване до войниците и жителите, разорени от австрийските войски и от сръбските спекуланти. Това е истинско време на смърт. По свидетелствата на историци и мемоаристи страната е осеяна с труповете на войници, жени, старци и деца. Но това е време и на безпримерен героизъм, на самоотверженост и човечност, на солидарност на хора от най-различни националности. Загиват руският лекар доктор Сергеев и чешкият — Войтех, доброволно дошли в Сърбия, с чуждо дете на ръце замръзва Олга Катич, а дъщеря й Милена остава в окупация с умиращия си дядо. Цялата тази пъстра картина, в която в едър план е показано ту село Прерово, откъдето е родът Катич, ту Ниш, където се е разположило след падането на Белград правителството, ту болницата във Валево, станала символ на обхванатата от тиф нещастна страна, е дадена на общ исторически фон. Това включване в общия контекст на Първата световна война се създава чрез въвеждането в текста на документи, преписки на правителствени глави и дипломатически лица, вестникарски съобщения, статии на писатели (напр. Л. Андреев) или записки от дневника на А. Барбюс, М. Боич, С. Винавер. Докато в романа на Кърлежа „отражението на историята в човека" (А. Херцен) е изобразено предимно чрез индивидуалното съзнание, в неговата еволюция, чрез самоутвърждаването на това съзнание в сблъсъка му с други съзнания, у Чосич са синтезирани двете начала — обективното, с опора в описанието на реалните събития, в документите, в множеството действуващи лица, както исторически, така и измислени, при явното влечение към панорамност и многосерийност, и субективното, т.е. разкриване същността на събитията чрез тяхното възприемане от различни хора и тяхното осветляване в противостоянието на тези възприятия. Подобен синтез беше вече предусетен от литературата например от Е. Станев в романа му „Иван Кондарев". При Чосич той получава своето художествено завършено и цялостно въплъщение. Затова неслучайно наред с пластичното пресъздаване на битовите реалии, на особеностите на индивидуалната психология, на историческите белези на времето такова значение придобива символическият образ на „Неизвестния болен" — учител по история, и неговите често пъти твърде субективни оценки за произтичащото.

Толкова различният подход към предмета на изображение диктува и също толкова различните типове построяване на романите на Кърлежа и Чосич. При Кърлежа преобладава цикличност на повествованието, разкъсване на времето и смесване на хронологията, асоциативно превключване от един временен план в друг, разгърнатост на вътрешните монолози, представящи спора на героите със себе си или със своите опоненти. У Чосич взема превес хронологически последователното изложение, с опора върху причинно-следствената връзка на събитията, върху вниманието към предметното описание, изясняване истината за войната,

за народа, за себе си чрез сблъсъка на различни характери и съчетаването на монологичната и диалогичната повествователна форма.

Широкият обществено-политически разрез на националния живот, даден в субективното социално-психологическо възприятие и по този начин изразяващ диалектическата същност на историческото движение на обществената мисъл, а чрез нея и на живота въобще, позволява да говорим, че в романа на Кърлежа, посредством преплитането на субективните гледни точки, коригирани от авторовото мнение, е отразен епопейното състояние на света. Никога преди в романите на писателя историята на обществото, историята на обществената мисъл и идейната борба не е била основа на сюжета, макар те винаги в една или друга степен да са присъствували в неговите произведения, особено в „Банкет в Блитва". Никога по-рано в произведенията му не е прозирала така отчетливо положителната историческа сила — идеите на комунизма. „Знамена" представлява пръв опит за такъв подход не само в хърватската литература, но и в югославските литератури като цяло. По същия начин епохата в романа на Чосич се разкрива в социално-исторически и национално-психологически план, представена е широко, мащабно и обемно. Произведенията на двамата писатели, макар и по различен начин, отразяват процесите на историческия и психологическия прелом в живота на своите народи, важни и за разбирането на съвременния живот.

На реалистичното изкуство винаги е бил присъщ интересът към личността. Но на фона на разпространилите се в югославските литератури от 60-те години концепции за дегероизацията, извеждащи на преден план някакъв безличен индивид (А. Шолян, Б. Щчепанович, С. Новак), който въплъщава идеята за отчуждението и безсмислието на човешкото съществуване (Б. Пекич, М. Ковач), относителността и несигурността в човешките представи за морал, граждански и обществен дълг, особено важно естетическо значение придоби отстояването от писателите реалисти върху съвременен или исторически материал на идеите за отговорността пред себе си и извършващото се наоколо, за утвърждаването на нравствените принципи, формирани през вековете от трудовия човек в отношението му към природата, земята, хората, обществото. В литературата, както и преди, се води остър спор за същността на човешката природа, за човешките взаимоотношения, за човека и обществото. И в този спор романите на Кърлежа и Чосич, както и цикълът романи на М. Лалич и произведенията на М. Кранец, имат много важна роля.

Успехът на тези произведения зависи в много отношения от изобразените в тях герои. Баща и син Емерицки — това са преди всичко силни и колоритни характери, затова така драматично е тяхното стълкновение. Всеки от тях убедено защищава своите принципи, своя начин на мислене и стил на поведение. Но логиката на борбата довежда единия от тях до пълен морален и политически крах, а другия — до критичен анализ на своето собствено минало и настояще, както и на миналото и настоящето на своята страна. Той намира в себе си сили да разбере погрешността на позициите си, отново да търси и, накрая, да намери единствено правилния път в борбата за коренно подобряване на живота на народа си. Камило-младши е изстрадал своето разбиране, че за справедливия обществен строй трябва да се бориш не сам, не под националистически и анархо-терористични знамена, а под знамето на ленинизма. Неслучайно толкова много място в романа заемат вътрешните монолози на героя, самоанализът и анализът на убежденията на другите, непрестанният въ-

трешен спор със самия себе си и със своите опоненти. С това е свързана и съществената композиционна особеност на романа — цикличността на построяването му: постоянното връщане към миналото, вече разказаното, но в нов аспект, с нови подробности, или разшифроване на по-рано споменат, но неразкрит факт, а понякога и съобщения за бъдещето на героя. Така например Камило-младши неведнъж си спомня своя другар от детството Йойа, арестуван за участие в терористичен акт, изключването от гимназията и изпращането в закрито учебно заведение в Будапеща, любовта си към унгарската поетеса Ана Боронгай, след това — годините на войната, фронта и пр. Тези постоянно повтарящи се ключови факти се превръщат във факти-мотиви, които дори само споменати в съответния контекст внасят в повествованието необходимия акцент. И самото връщане към тях от страна на героите възсъздава противоречивостта и неправолинейността на целия строй на мисленето им.

Трябва да кажем, че авторът, увлечен от проблема за „формирането на личността в епохата" (А. Н. Толстой), отделя основно внимание на политическото възмъжаване на героя, без практически да засегне неговата психологическа еволюция. Характерът на Камило остава неизменен у юношата и у формиралия се млад човек. Още повече, че Кърлежа и в детските години надарява героя си с интелект, несвойствен за възрастта му. В разсъжденията на момчето явно се чувствува авторовата способност тънко да анализира и не по-малко тънко да оценява. Писателят построява образите на своите герои, съчетавайки принципа на класическата социалнопсихологическа мотивираност и подчиненост на мотива идея, при което вторият от тях често измества първия. Тогава и в системата на образите започва да преобладава съотнесеността на мотиви и лайтмотиви и все по-задълбочаващото се противоборство между тях, а сцеплението на характерите в романа се осъществява по линията на персонажите антиподи, в чиято основа стоят антиподи мотиви.

Романът на Чосич за разлика от романа на Кърлежа е многоперсонажен. И въпреки че фабулата му е скрепена от съдбите на семейство Катич, другите персонажи играят важна самостоятелна роля, осветлявайки нови страни от общата картина на народното битие. Сред тях са и истински исторически лица — кралят Петър Караджорджевич, принцът-регент Александър, генералите Р. Путник и Ж. Мишич, министър-председателят П. Пашич, художничката Надежда Петрович и много други. Но и истинските, и измислените персонажи влизат в повествованието като личности, т.е. като хора, надарени с индивидуален характер, чиято същност рязко се проявява в трудните години на надвисналата над страната опасност. Един от тези хора е генерал Мишич, извисен в романа до народен пълководец, какъвто в действителност не е бил като човек с дълбоки корени в родната селска среда. Благодарение на волята и вярата му в силите на народната съпротива той успява да повдигне духа на армията и да удържи победа над по-силния враг. Всъщност той добре познава и обича „Война и мир", но в паузата между боевете моли да му прочетат не за Кутузов пред Бородинската битка, тъй като не е съгласен с руския пълководец, че войната се спечелва с търпение и време, а за стареца Болконски, изпращащ сина си на война. Именно тези глави от великия руски роман са съзвучни с настроението на Мишич, към чиято армия е включен батальон от студенти доброволци от цвета на сръбската младеж, когото му предстои да поведе на сигурна смърт. Тази дълбока

връзка на Мишич с народа позволи на Н. Калибарде, изхождайки от положенията на Белински, да види в него представител на народа. По мнението на югославската критика степента на съотнесеност на отделните персонажи с главния герой на романа — народа, определя положението им в художествената система на произведението и самия епопеен характер на романа[17].

Именно тук, на фронта, много от героите се замислят за съдбата на народа, на родината, за мястото си в настоящето и бъдещето на своята страна. Времето на смъртта става за тях време на прозрение. Иван Катич, както и неговите другари, постепенно се освобождава от абстрактно-романтичните представи за народа и започва да разбира истинското му положение. „Знаеш ли, татко — пише той в писмо до баща си, — как ужасно е нещастен нашият народ? . . . Съществува само един-единствен сръбски въпрос: бедността! Народното страдание!" Но засега само малцина, в това число студентът-социалист Богдан Драгович, воюват за това, да не бъде заробена Сърбия от още по-големи кръвопийци, отколкото са своите, и свързват бъдещето на сръбския народ и на народите на Австро-Унгария с революцията, която единствена може да освободи словенци, хървати и чехи от Хабсбургите. Останал жив след Сувоборската битка, Драгович, един от най-обаятелните персонажи на романа, тепърва ще воюва и за Белград, ще отстоява принципите си, защищавайки войниците от издевателствата на офицерите, и с последния отряд ще се придвижва към Адриатическото крайбрежие.

При цялото различие в индивидуалните творчески почерци на Кърлежа и Чосич и разноплановостта на създадените от тях образи, обща и за двамата, се явява връзката на цялата система от изградени характери с породилата ги национална и историческа почва, тяхната същностна скрепеност с основните пластове на народния живот. Така в тези произведения е въплътен вторият принцип на романа епопея, в тях израства система от епически характери (Чосич) или характери, изразяващи епическата същност на времето (Кърлежа), защото и в двете произведения драмата на субекта е представена като национална.

За Кърлежа стана обичай да се говори като за писател, надарен с темперамента на борец идеолог, а за произведенията му — като за полигон, на който се кръстосват различни идейни концепции и обществени сили. Ще напомня, че и романа на Г. Караславов „Обикновени хора" наричат не само роман епопея, но и „политически роман"[18]. Съвсем неотдавна югославската критика нарече и романа „Време на смърт" „роман на идеи", станал израз на „онази духовна драма, която преживя сръбският народ"[19].

Историзмът при югославските и българските автори се проявява различно, общ е изборът на такива исторически планове, които им дават възможност да осветлят главните процеси на битието на своите народи и да изразят своето разбиране за бъдещото им развитие.

Кърлежа спада към онези писатели, които никога не остават в сянката на своите герои. Неговата авторска мисъл откровено се врязва в повествованието, като съставлява в него особен пласт. Писателят не

---

17 Kujizevna kritika. 1976, No 2, p. 11.
18 Ж е ч е в, Т. Цит. съч., с. 196.
19 Delo. Beograd, 1980, p. 153.

скрива, че разказва добре известна нему история, че той като летописец знае миналото, настоящето и бъдещето на героите си. Авторовото отношение, което може да бъде изразено само с оценъчен епитет, с фраза, но може да се излее и в пространни есета по въпросите на философията, политиката, културата и изкуството, е призвано да коригира субективното мнение, да изложи действителни факти и да даде представа за истинската същност на събитията. У читателя не остава ни най-малко съмнение на чия страна са симпатиите и антипатиите на автора. Писателят до крайна степен разголва тайните помисли и подбуди на персонажите си, стимулите за тяхното поведение.

И в това на Кърлежа допада не методът на най-крупните автори на западноевропейския роман (Дж. Голсуърти, Р. М. дю Гар), с чиито творби най-често съпоставят „Знамена", не методът на Л. Н. Толстой или М. Шолохов, а методът в „Клим Самгин" на М. Горки. Тази близост се проследява не само в сходството на някои твърде съществени структурни моменти, като цикличността на композицията, съчетанието на каузални и асоциативни връзки и отношения, опирането върху мотиви и лайтмотиви като сюжетообразуващ принцип[20]. Тя се проявява и в това, че съзнанието на автора у Горки и у Кърлежа получава в романа първостепенно право. Както пише съветският изследовател В. Келдиш по отношение на Горки — „именно затова на него (на авторското съзнание — Г. И.) принадлежи инициативата да се докосне с другите съзнания на света"[21]. Винаги свойственото за произведенията на Кърлежа интелектуално начало сега придобива в повествованието му ръководно положение преди всичко за сметка на разширяващите се права на авторовия възглед. С това се постига пълното господство на авторовата мисъл, подчиняването спрямо нея на цялата романова структура, тъй като тя — мисълта, присъствува практически в една или друга степен в цялата тъкан на повествованието. Тя е именно стожерът, който скрепява мозайката от мисли на персонажите, пак тя ги оформя в единна картина с пределно ясната си концепция.

Сферата на романовото действие у Кърлежа в основни линии обхваща пласта на политическия живот в Хърватско, сферата на идейната борба и е неразривно свързана с логиката на цялото обществено движение, а оттук и с логиката на историята. Както и Камило-младши, след като е изстрадал своето комунистическо убеждение, Кърлежа с целия ход на своите размисли в романа, с цялата система на своето художествено платно доказва историческата закономерност на зараждането на социалистическите идеи на хърватска почва.

Романът на Чосич в своята типологическа определеност е явно по-близо до традициите на Толстой и Шолохов, т.е. до романа, основан върху съотнесеността на логиката на индивидуалния характер с логиката на историята, върху широтата на социалнопсихологическия обхват на народния живот. Оттук произтича и многоперсонажността и многоплановостта на самите типове герои. Оттук и склонността на Чосич към последователно изложение и преплитане на съдбите на героите му. Обектив-

---

20 К и с и л е в а, Л. Художественные открытия советского классического романа-эпопеи. — В: Советский роман. М., 1978.

21 Цит. по: Б е л а я, Г. Проблемы романных традиций. — В: Советский роман. М., 1978, с. 178.

ността на повествованието е изисквала от автора, както заяви М. Егерич, „дисциплина на формата", призвана да отрази „непрестанно блъскащата се мисъл за света"[22], а ние ще добавим -- и за човека в този свят. Авторът майсторски владее целия този огромен художествен терен, оставайки зад своите герои.

Това обаче ни най-малко не пречи за въплъщаването на авторската позиция по принципните въпроси за войната и мира. Изследвайки цялата сложност на положението в Сърбия през Първата световна война, когато пред страната и народа стои въпросът за техния живот или смърт, Чосич изобразява неоднородността на поведението на хората, отношението им към трагичните събития. В романа няма никаква идеализация, писателят е безпощаден, когато показва страхливостта и спекулантството, мародерството и жестокостта, но едновременно с това разкрива онази самоотверженост и героизъм, с които също е богат животът. И в това е най-силната и най-съществената част от концепцията на Чосич. Но в нея влиза и определението за характера на войната, която водеше със Сърбия, жертва и участник в империалистическата война.

В романа на Чосич на преден план се разкрива националноосвободителният аспект от борбата на Сърбия с Австро-Унгария, нейните сложни и неравни отношения със съюзниците ѝ. Неведнъж повтаряната мисъл, че Сърбия води преди всичко освободителна война, е проведена на всички равнища на романа — от цитираните специално подбрани документи, до мненията на различните герои. Например генерал Мишич, виждайки в Сърбия селска страна, смята, че и армията ѝ е селска, а „такава войска е отбранителна войска. Тя воюва не за победа и слава, а за дома и за децата си". Майор Станкович твърди, че всички воюващи, освен Сърбия, преследват във войната мръсни цели. Не може да се каже, че в романа са напълно приглушени империалистическите стремежи на малката балканска монархия, но явно те са на втори план и са засенчени от „националния елемент", който имаше подчинено значение и не променяше общия империалистически характер на войната[23].

Успехът на контранастъплението на сръбската армия е показан само като резултат от патриотичното ѝ въодушевление. Но известно е, че Сърбия получи от съюзниците оръжие, а нейното настъпление беше подкрепено от операциите на руските войски в Галиция, те отклониха значителни сили на Австро-Унгария. Едностранчивостта и уязвимостта на позициите на Чосич относно характера на войната, която водеше Сърбия, посочиха както югославските, така и съветските учени. Говореше се също за неразгърнатост в романа на темата за социалдемокрацията.

Романът е наречен „Време за смърт", той показва именно такъв период в историята на сръбския народ. Но авторската позиция се разкрива, доколкото това време е показано от Чосич и като време на прозрение, време на борба в името на бъдещето на живота и утвърждаването на истински човешки ценности. Една от заключителните фрази в романа произнася социалистът Б. Драгович, той говори, че „макар да се е усъмнил, че свобода и родина са едно и също, то още повече се е уверил в силата на човешкото братство". „Време за смърт" е звено във веригата от

---

[22] Delo. Beograd, 1980.

[23] Ленин, В. И. Полное собр. соч. Т. 26, с. 16.

романи на Чосич, посветени на историята на Сърбия през XX в., на нейните особености, породени от духовния свят на нейното основно население — селячеството, и неговата конкретна историческа съдба. „Корени" (1954) тематически предхожда „Време за смърт", „Делби" (1961) се отнася към времето на Втората световна война и е посветен на безславния крах на четничеството. Но от тези три романа само „Време за смърт" можем да наречем роман епопея, тъй като само той се отличава с онази съвкупност на епическия възглед за света, със система от епически характери и значителност на събитията, които са необходими за този жанр. Г. Гачев твърде точно определи предмета на епопеята като „събитие", т.е. битие в целия свой обем"[24]. Но освен битието в целия му обем (макар за Чосич това да е така), в тази формула не по-малко важно е отделянето на другия аспект, а именно *съ*-битието или общността на народното съществуване в определени исторически периоди. Ако по-рано много подробно „в картината на националния дух" се разработваше предметната страна на битието в цялата и широта и многообразие на проявленията, то съвременният роман епопея се стреми да проникне в дълбочината на националния дух, да постигне същността на движението му, издигайки субективно-психологическите усещания и размисли на индивида или на различните индивиди до равнището на философия на историята.

Следователно жанрът роман епопея не е съединение на различни типове романи, макар че той може да устои достигнатото от тях, а качествено различно жанрово образувание със своя художествена система. По мнението на югославския учен В. Вулетич това може да бъде „най-синтетичния жанр от всички романови типове"[25]. В същото време черти на епопейност на свой ред могат да влязат в художествената система на други видове романи, и най-вече в онези от тях, в центъра на които са заложени проблемите на приемствеността — национална, идейна, народна, и които по същество са насочени към епическия начин на изразяване. За произведенията на М. Лалич „Военно щастие" и „Поборници" безспорно е присъщ епопейният възглед за историята на черногорския народ от нашия век. Авторът отчетливо разбира, че при цялата национална специфика процесите, „разиграли се в Черна гора със закъснение, но толкова стремително, че и с просто око се вижда смяната на обичаи и нрави", са аналогични на тези, които вече преживяха другите народи. „В този смисъл — пише той — черногорската комедия всъщност беше израз на общочовешката, само че уплътнена във времето и пространството, по-ограничена в средствата и по-малко ефективна по резултатите си."[26]

В дадените романи, за разлика от предишните негови произведения, където в центъра на писателското внимание бе изследването на индивидуалната психология, водещо се оказва разкриването на националната психология. Но в романовия цикъл на Лалич няма нито мащабно събитие, нито епически герой (или герои), способен да поеме ролята на изразител на народния характер. Авторът използува други принципи на построение, отговарящи на художествените задачи, които си е поставил.

Романът на Мишко Кранец „Чичовците ми разказваха" има забележително подзаглавие — „Хора, източници, пояснения". Историята на па-

---

[24] Г а ч е в, Г. Содержательность формы. — Вопр. литературы, 1965, № 10, с. 161.

[25] В у л е т и ћ, В. Цит. съч., с. 52.

[26] Л а т и ћ, М. Ратна среha. Београд, 1973, с. 338.

триархалния селски род Фуйс се разкрива в многобройните разклонения на три от поколенията му, което дава възможност на автора да покаже историята на словенското селячество, разоряването и пролетаризирането му в продължение на половин век. Тя му дава възможност да създаде и поредица колоритни, епически завършени, крупни характери. Такъв е старецът Фуйс, глава на рода, такава е и Манкица, негова внучка и майка на писателя. Словенската критика причислява това мемоарно-белетристично произведение на Кранец, съчетаващо епическата широта с проникновението на лиризма и изповедността, към най-добрите образци на съвременната словенска проза. Тя отбелязва също така епическата символичност на образа на майката на писателя, многодетна труженица, повярвала на сина комунист. Всички тези черти на романовата епопейност обаче са включени от автора в друга жанрова система, където играят подчинена роля.

През 70-те години в българската литература се създаде друга, по-различна от тази в югославската литература, ситуация. Стремежът към епичен синтез получава в нея друго въплъщение. В същото време в търсенето на такъв синтез се чувствуват и типологически общи тенденции. Новелистичната циклизация, позната впрочем и в сръбската литература, получи в българската най-голямо разпространение и значение в самия художествен процес. В този тип жанрова организация българската критика вижда един от пътищата за достигане „на новия епически синтез", потребност от която усеща както литературата в цяло, така и отделният писател. Романът на В. Попов „Низината" (1977) е построен като цикъл новели, скрепени от образа на разказвача журналист, от размислите му по повод това, което става пред очите му, за окръжаващите го хора и за публицистичните и художествени възможности целият този материал да се вмести в роман. Обединените в едно портрети на работниците, на ръководителя на строежа, на главния редактор на местния вестник създават мозаична картина на живота на големия строеж, но все пак това е повече лирична картина. Писателят и сам усеща, че това са още щрихи, очерци, лирически впечатления, докато на него самия му се иска да опише тези хора в „епическо произведение"[27]. Като натрапчива мисъл звучи желанието му да напише „голям роман, където за всеки ще се намери място — и за трудовия му път, и за личния му живот"[28]. Но за това „трябва да се намери идея и съответна художествена форма"[29]. В тези изявления виждам нещо повече от просто използуване на получилия доста широко разпространение начин на вътрешно жанрово самопознаване и разкриване на авторовата творческа лаборатория; в тях личи и опит да се намери път към епическо повествование от нов тип, към създаване на синтез между социалнопсихологическа достоверност и лирическа обобщеност, към широта на обхвата и дълбочина в постигането на човешката психика. Според мен В. Попов съумя да достигне такава спойка на епическото и лирическото в новелата за Манаси и неговата жена. Обръщането към епически опорни моменти — социалната определеност на характерите, предметната реалност на живота на тези хора — не е връщане към старите класически образци, тъй като всичко това у Попов е вътрешно споено със символико-лирическия план, издигащ конкретната

[27] Попов, В. Низина. М., 1980, с. 7.
[28] Пак там, с. 77.
[29] Пак там, с. 78.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

картина и конкретните хора до равнището на голямото поетическо обобщение. Индивидуално толкова различното разкриване в конкретните факти на присъщия им дълбок вътрешен смисъл и въплъщаването му в символико-обобщени образи става типологически обща особеност на съвременната литература на различни народи.

Пътищата към епичния синтез могат да бъдат многообразни в една литература, да не говорим вече за различни национални литератури. Епическите платна, създадени в наши дни от писателите на Югославия, потвърждават способността на романа епопея и на другите видове на епическия роман. Те въпреки присъщата им своеобразна завършеност на художествената система, демонстрират и огромното многообразие на възможностите за развитие на различните жанрови форми. Тези възможности са заложени в подвижността на самата система, в безчислените варианти на съотнасяне между различните европейски начала, а също така в свободната употреба на различни повествователни форми.

Безспорно появата на произведения от такъв мащаб като „Знамена" на М. Кърлежа и „Време за смърт" на Д. Чосич са събитие в литературния живот на страната, определяйки пряко или косвено насоката на литературното й развитие за много години. Те с нова художествена сила утвърждават постъпателността на историческото движение, вярата в силата на човешкия разум и душа, осмислеността на човешката активност в защита на доброто, справедливостта, честта и съвестта, на онези вечни ценности, върху които се градят основите на човешкото общежитие.

Светлозар Игов

РОМАНИ НА РАВНОСМЕТКАТА

Когато преди време лансирах понятието „романи на равносметката", за да обознача една жанрово-тематична тенденция в българската проза от 70-те години[1], не предполагах, че то ще се окаже така удобно за употреба. И за злоупотреба. Защото — като всяко широко по съдържание понятие — и то дава възможност в него да се включат твърде много и твърде разнородни литературни явления. В един най-широк смисъл всяка литературна творба представя известна равносметка. Всяко художествено структуриране на човешки опит има по същество характер на равносметка. А националната литература е своего рода равносметка на една национална съдба. В контекста на творческото развитие на един автор всяка книга представя своеобразна творческа равносметка на изминатия литературен път. Така на различни равнища — онтологично, историко-процесуално и индивидуално-творческо — литературните явления имат характер на равносметка.

Но понятието *равносметка* има и по-тесен жанрово-тематичен смисъл, който дава основание за по-прецизното му свързване с определен кръг творби в процеса на литературното развитие. Защото има известен род творби, в които равносметката на един човешки живот, на един човешки колектив или на определен исторически етап е основна *тема*. Тази тематична обвързаност с проблема за равносметката понякога става и жанровообразуващ фактор до такава степен, че може да се говори за отделна жанрово-тематична област на литературата.

Такива *жанрове на равносметката* например са мемоарите и изповедта, а в известен смисъл и дневниците. (Ролята на подобни жанрове за развитието на романа показа убедително съветската изследователка Лидия Гинзбург в книгата си „О психологической прозе".) Генетичната връзка на романа с тези жанрове е твърде важна и за типологията на българския роман на равносметката от 70-те години, който бе предшествуван, а и сам изрази едно мемоарно-изповедно оживление в литературата. Не е случайно например, че романите на Богомил Райнов и Камен Калчев през 70-те години имат автобиографично-изповеден характер. Несъмнена автобиографична основа имат и „чистите" романи на Павел Вежинов „Нощем с белите коне" и на Дико Фучеджиев „Реката" и „Зелената трева на пустинята". Не за развитието на автобиографизма обаче ста-

---

[1] И г о в, С в. Романи на равносметката. — Лит. фронт, № 12, 23 март 1978 г.

ва дума, когато подчертавам тенденцията към жизнена равносметка в българската проза през 70-те години.

Основание да се обособят като значима *литературно-историческа формация романите на равносметката* в българската литература през 70-те години ни дава цяла група творби в жанра на романа на творци като Павел Вежинов, Богомил Райнов, Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Васил Попов, Йордан Радичков, Дико Фучеджиев, Драгомир Асенов, Дончо Цончев и др. до тези на младите Станислав Стратиев и Янко Станоев — творби, в които проблемът за жизнената равносметка на съвременния човек е основна тема. Той застава в центъра на вниманието не само на отделни писатели. Големият брой творби на житейската равносметка показва, че темата заема — без да измества другите — някакво по-съществено място в българската литература от 70-те години, което е свидетелство не просто за определени индивидуални предпочитания на отделни творци (били те и сред най-значимите), а за един социалнопсихологически климат, който се е оказал благоприятен за поставяне проблема на житейската равносметка в центъра на творческото внимание. Големият брой творби на равносметката свидетелствува наистина и за известно количествено преобладаване на тази жанрово-тематична тенденция в литературния процес през 70-те години. Но не то дава основание да подчертаем тази тенденция в литературния процес. Защото сред големия брой заглавия на съвременната литература романите на равносметката съвсем не са преобладаващ процент (макар и да са най-голямата тематична група, особено на фона на известен отлив — повече качествен, отколкото количествен — на историческия роман, в сравнение с 60-те години).

Става дума за качествена доминация на романите на равносметката в българския литературен процес през 70-те години. Те привлякоха вниманието не просто защото бяха много (въпреки че и това е известен показател за литературната динамика), а защото бяха сред най-значимото в художествено отношение в литературната продукция на периода. Достатъчно е да бъдат изброени само такива творби като „Нощем с белите коне" (1975), „Бариерата" (1977) и „Измерения" (1979) на Павел Вежинов, „Всички и никой" (1973) и „Прашка" (1977) на Йордан Радичков, автобиографичната романова поредица на Богомил Райнов, събрана под заглавие „Този странен занаят" (1976 — 1978), „Низината" (1977) на Васил Попов, романите на Дико Фучеджиев „Реката" (1974) и „Зелената трева на пустинята" (1978), „Огледалото" (1978) на Камен Калчев и „Най-тежкият грях" (1979) на Драгомир Асенов, за да се убедим, че става дума не просто за творби със сходна тематична насоченост, а за творби, които през 70-те години в най-голяма степен привлякоха вниманието на читателите и критиката, а в някои случаи и на чуждестранния читател и литературна мисъл.

За тези творби се говори и писа. И макар че за тях не възникнаха дискусии, не бих казал, че те не могат да предизвикат спорове. Единодушният прием, който намериха тези творби у критиката, е свидетелство за усета към ценното, който прояви съвременната критика, но не е показателен за голямото (често пъти дискусионно) богатство, което крият в проблематиката си. Що се отнася до задграничната съдба на тези книги (те са сред най-превежданите заглавия от българската литература през 70-те години) — особено значещ в това отношение е успехът на повестта „Бариерата" в Съветския съюз, където творбата намери, поне според

мен, най-съответна читателска акустика. Това не значи, че книгата нямаше успех в България — напротив, и в родината той бе огромен. Но — по причини, които тук не мога да анализирам — „Бариерата" срещна една по-отзивчива чувствителност, едно силно „насрещно течение" (нека употребя термина на Веселовски) именно в съветската страна.

И тъй като за *повестта* „Бариерата" става дума в работа, посветена на *романи* на равносметката, искам да отбележа още нещо — жанровотипологичната близост между повестта и романа. Тя се наблюдава не само в най-новата българска литература, където преобладаващият жанр на едноперсонажния малоформатен роман почти се прелива в жанра на повестта, които според мен и по исторически причини са едножанрови — още от времето на Възраждането повестта в българската литература е всъщност „скрита" романова форма. Същото впрочем важи и за други славянски литератури, където „повест (в полски — powieść) е самобитно славянско наименование за роман. На този проблем трябва да се обърне повече внимание.

Въпросът за генетичната близост на *романа и повестта* се актуализира в българската литература на 70-те години поради характерната жанрова динамика на литературния процес в този период. Като изключим случаите, при които писателите понякога назоваваха среднoформатни повествователни творби (повести) *романи* по съображения от нелитературен характер, преливането между повестта и романа през 70-те години има и една важна литературно-историческа причина — най-общо можем да я свържем с процесите на деепизация на големия епически роман от 50-те години и на лиризация на т.нар. нова проза през 60-те години, на което българската критика е посвещавала отделно внимание[2]. В жанрово отношение преходът е свързан със създаването на т.нар. малък (най-често едноперсонажен) роман като доминиращ жанр в прозата от 60-те години.

Сходни тенденции според мен има и в други източноевропейски литератури, където през 60-те и 70-те години повестта и малкият роман отново се активизираха, за разлика от следвоенната вълна на големия епически роман, който в европейските социалистически страни най-често бе свързан с антифашистката борба[3]. В концептуално отношение този жанров преход е свързан с прехода от анализ на „човека в историята" към анализ на „историята на човека", от традиционната социална проза към психологическата проза. Особено подходящ пример в това отношение — и като жанр, и като концепция — в съветската литература е т.нар. нова проза на Юрий Трифонов. В жанрово отношение неговите съвременни „градски" (или „московски") повести представляват преливане, особено характерно и в българската литература, между повестта и малкия роман.

Но макар че през 60-те години доминираща се оказа деепизиращата тенденция в прозата, още към края на десетилетието се почувствува известна жанрова стабилизация на романа. През 70-те години романът отново стана водещ жанр, дори — без да бъде връщане към традиционна-

---

[2] И г о в, С в. Към нов социален роман — Съвременник, 1973, № 3; Я н е в, С. Тенденции в съвременната проза. С., 1977; Н и ч е в, Б. Съвременният български роман. С., 1978.

[3] И л ь и н а, Г. Я. Время романа. — В: Новые явления в литературе социалистических стран. М., 1976; Б е р н ш т е й н, И. А. Динамика развития романа в литературах социалистических стран. — В: Общее и особенное в литературе социалистических стран. М., 1980.

та му епическа форма — се прояви тенденцията *към нов епически синтез* — на големия епически роман с достиженията на модерната неепическа проза, тенденция, струва ми се, обща за литературите на ред социалистически страни[4].

Заставането на романа на равносметката в талвега на литературния процес като водеща жанрово-тематична формация има и друго измерение в жанровата динамика на съвременната българска литература. Става дума за превръщането на прозата във водеща жанрова формация след „лирическия щурм" от края на 50-те и началото на 60-те години. И наистина — някъде от средата на 60-те години (един от основните жалони в това отношение в българската литература е преломният сборник на Й. Радичков „Свирепо настроение", 1965) прозата, която дотогава — след краткотрайната, но богата жътва на големия епически роман от 50-те години — беше отстъпила на заден план в сравнение с „щурм унд дранг"-а на поезията, зае отново водещо място в литературния процес.

Още в края на 60-те години критиката си зададе тревожния въпрос „Иде ли смяна" (в поезията) и макар че тревогата й бе опровергана от някои ярки млади имена през 70-те години — Борис Христов, Калина Ковачева, Екатерина Йосифова, Биньо Иванов, Миряна Башева, Марин Георгиев и др. — именно в прозата се осъществяваха най-интересните търсения в българската литература в средата на 60-те и през 70-те години. Въпреки споменатите ярки млади индивидуалности в поезията след края на 60-те години не се осъществи нито така компактен генерационен прилив като априлския, нито пък имаше някакви характерни типологически новаторски тенденции. Липсата на новаторски тенденции в поезията не трябва да се разбира като ценностна квалификация. Появата на един Борис Христов в поезията е например много по-важно от ценностна гледна точка явление в сравнение с цялата вълна на романите на равносметката, въпреки че този поет по същество се развива под знака на поетическите тенденции, започнати през 60-те години от поети като Никълай Кънчев и Иван Цанев.

Но тук става дума за това, че прозата от средата на 60-те години бе заела отново водещо място в литературния процес. През 70-те години то ярко пролича в тенденцията на романите на равносметката. Макар в нея да взеха участие и някои по-млади автори като Ст. Стратиев и Я. Станоев (но и те появили се още в края на 60-те години), една от основните й характеристики бе, че тя стана израз не на нов генерационен или индивидуален прилив в литературата, а на новата творческа зрелост на писатели, вече доказали своето трайно присъствие в литературата. Особено ярък пример е Павел Вежинов, макар че това важи и за Богомил Райнов, Камен Калчев, дори за по-младия от тях Дико Фучеджиев. Бих нарекъл това явление „есенен ренесанс" на белетристите, ако понятието не е найточно за втората младост на поети като Ел. Багряна, Н. Фурнаджиев, Ат. Далчев, Д. Габе, Д. Пантелеев и др. след не особено плодотворната за поезията първа половина на 50-те години. Това поетическо възраждане настъпи от края на 50-те години, премина през по-дълги или по-къси паузи в развитието на споменатите поети, което невинаги значеше и творческо мълчание (както при Далчев и Пантелеев), но почти при всички беше спад под ярките им ранни дебюти от 20-те години.

---

[4] Node, J. Hl'adanie epickev syntézy. Bratislava, 1980. Я к о в л е в а, Н. Б. Современный роман Югославии. М., 1980.

Но и без да бъде наречен „есенен ренесанс", избликът на един Павел Вежинов след „Нощем с белите коне" (със своеобразен връх „Бариерата") е свързан с друга важна типологическа особеност на романите на равносметката, която има два взаимосвързани аспекта.

Първият се дължи на важната промяна, настъпила в естетическата чувствителност на нацията някъде към края на 50-те години и изразена особено осезателно чрез вече споменатия „есенен ренесанс" на поетите. Става дума за това, че за пръв път в българската литература поезията достигна възрастта на есенно-залезната лирическа изповед. Не че преди това поети не бяха достигали патриаршеска възраст (един Вазов например, когото така и наричаме — „патриархът" или „дядо Вазов"), но за поезията ни въобще бе характерна една преобладаваща млада чувствителност. Повечето от големите национални поети — от Ботев до Вапцаров — си отиват млади, макар че още в младостта си постигат удивителна — а при случая с Ботев и гениална — зрелост. Но не само залезната, а дори и зрялата средна възраст на човека липсваше като изповядана чувствителност в българската литература. И това важи както за по-склонната към изповеди поезия, така и за изкуството, което обикновено се разгръща в зряла възраст — прозата. Двамата класици на българската проза през XX в. — Елин Пелин и Йордан Йовков — също създават класическото си разказваческо дело в доста млада възраст. Йовков — защото умира преди да достигне възраст от 50 години. А Елин Пелин — защото — макар и доживял 70 години, — създава шедьоврите си още преди да стигне 30 години и има не особено творчески плодотворна житейска зрелост и старост. Примерите могат да се увеличат, но дори изключенията ще доказват, че зрялата българска проза се е създавала от сравнително млади автори — Вазовият романов шедьовър „Под игото" е създаден преди неговата 40-годишнина, „Записките" на Захари Стоянов — също. Това може да се каже и за други от класическите български романи — „Татул" и „Снаха" на Караславов, „Ден последен" на Загорчинов. Едва след 50-те години на нашия век българската литература доживя да види творците си достигнали една по-почетна и литературнопродуктивна възраст. И то не като някакво щастливо изключение, а като житейска реалност за цели поколения творци. Мнозина от тях успяха да превърнат тази възраст и в плодоносна художествена действителност.

Пък и тук не става дума за това, че съдбата рядко е дарявала българските творци — и то не само в „експлозивната" поезия, но и в по-спокойната проза — с житейско и творческо дълголетие. Тук става дума за възраст, която вече има надиндивидуални измерения — за историческа възраст.

Макар че България вече навърши 1300 години, тя никога не се е чувствувала стара. Нейното историческо развитие е вървяло така, че в него рядко е имало време за дълготрайно зряло културно строителство. Историята на България не е история на продължително и трайно социално развитие, а на бързи и резки подеми и на също така бързи и резки падения и погроми, при което между раждането и смъртта на обществото почти липсват години на зрялост. Тези бързи фениксови възраждания след дълги — най-дългото е от пет столетия — прекъсвания, носят в себе си млада виталност. Именно тази млада чувствителност и енергия преобладава в българската култура от Възраждането до времето, на което сме съвременници. Историческата младост на вечно възраждащите се български общества придава и съответна перспективно-градивна, дори мла-

денческа чувствителност като характерна черта на българската литература, която е повече литература на порива и мечтата, отколкото на спомена и съзерцанието. От Паисий до Ботев и от Вазов до Вапцаров българската литература носи в себе си „елана" (любима за Вазов дума) на перспективното историческо мислене. Дори Ботев — Ботев, който бе писал „млад съм, но младост не помня", бе млад дори в тази си старческа въздишка.

Разбира се, една твърде дълго продължила — и индивидуална, и историческа — младост има и своите отрицателни аспекти. И в българското историческо развитие не липсват явленията на прескачане от историческо детство в историческа изхабеност, скоковете без периоди на дълготрайна и продуктивна зрелост, които едва ли са плодотворни исторически. Нима не е странно, че „Тютюн" на Д. Димов — първият по време и значение роман от 50-те години — се създава в страна с твърде млада исторически буржоазна класа и е посветен на залеза и обреченността на тази почти неживяла класа.

За пръв път чрез литературно-историческата формация на „есенния ренесанс" на поетите от края на 50-те години България се докосна до възможността литературата и да дава художествените плодове на една нормална житейска зрелост и старост. (А не мисля, че художествените плодове на старостта са непременно по-малко ценни от тези на младостта, както твърди критическото клише за „младия дух".) Нормалната житейска зрелост на поетите в края на 50-те години обаче съвпадна с историческата младост на българското социалистическо общество. И именно поради това бе някак пролетно-ренесансово интонирана. Две десетилетия по-късно, т.е. през 70-те години, ситуацията бе вече по-друга. Обществото бе встъпило в зрялата си възраст, когато и поколенията, които го бяха градили, навлизаха в сезоните на равносметката. Така необходимостта от историческа равносметка съвпадаше със сезоните на житейската равносметка на няколко поколения.

По ред причини обаче романите на равносметката от 70-те години бяха романи на индивидуално-житейската, а не на обществено-историческата равносметка, както бяха големите епически романи от 50-те години. В литературно-исторически аспект тази особеност на романите на равносметката от 70-те години ги представя като известна трансформационна антитеза на големия епически роман от 50-те години (Димов, Талев, Станев, Караславов), въпреки че същинската антитеза спрямо „времето на романа" от 50-те години бе прозата на новата вълна от 60-те години. Защото именно през 60-те години се изрази най-ярко деепизацията и лиризацията в прозата като художествена антитеза на големия епически роман. Романите от 70-те години са генетично свързани с новата вълна в прозата от 60-те години, и то не поради факта, че в преобладаващата си част творците и на двата периода бяха не само същите, но и водещите фигури — П. Вежинов, Й. Радичков, Б. Райнов, К. Калчев, Б. Димитрова, Д. Фучеджиев, В. Попов и др.

Водещите творби от 60-те години също бяха творби на житейската равносметка — „Пътища за никъде" на Богомил Райнов, „Седемте дни на нашия живот" на Андрей Гуляшки, „Пътуване към себе си" на Блага Димитрова, „Небето на Велека" на Дико Фучеджиев, дори историческия роман „Цената на златото" на Генчо Стоев. Именно поради факта, че сля проблема за индивидуалната с историческата равносметка, творбата на Генчо Стоев има такъв средищен смисъл в развитието на новата българ-

ска проза и новаторски характер в контекста на българската историческа литература.

Още по-ярко проличава социалната и психологическа проблемна актуализация на историческия материал в следващата „историческа" творба на Г. Стоев — романа „Завръщане" (1976), където влиянието на модерните тенденции в прозата със съвременна тематика е довело до пълно жанрово-тематично преображение на традиционната историческа проза. Подобно нещо виждаме и в такива модерни исторически творби на съветската проза, като „Нетърпение" (1976) на Юрий Трифонов и „Пътешествие на дилетанти" (1979) на Булат Окуджава.

Новата (от 70-те години) проза на гореспоменатите български творци е свързана с традициите на житейската равносметка в по-изразен индивидуален план. Какво имам предвид? Прозата от 60-те години загатваше трагичните аспекти на битието чрез деформациите, които определен исторически период бе оставил в съдбите и душите на преживелите го. Житейският трагизъм бе социално детерминиран и следователно — преодолим, което придаваше интонациите на „оптимистична трагедия" и финално просветление дори при най-мрачно оцветените творби („Пътища за никъде" например). Романите на равносметката от 70-те години пък изправят човека пред естествените му природни граници, т.е. на смъртта. Това придава по-голяма екзистенциално-психологическа дълбочина на новите романи на равносметката като че за сметка на социално-историческата проблемност. Но редуцирането на социално-историческото е само привидно. Макар при срещата си с болестта и смъртта героите на романите на равносметката да проявяват горчив трагичен стоицизъм, придаващ по-мъдро спокойствие на повествувателните интонации, този трагичен стоицизъм крие най-често премълчано социално ограничение.

Това особено ясно проличава, ако разгледаме феномена на трагичните финали в прозата на 70-те години, който само частично се отнася до романите на равносметката, но е твърде показателен в техния концептуален контекст. Оказа се, че трагичните финали са едва ли не „общо място" в българската литература от края на 60-те години насам. И най-често това са трагичните финали на млади хора. Като се започне със смъртта на светлия юноша Слънцето в „Животът — тази кратка илюзия" на Д. Фучеджиев, премине се през романите на Б. Райнов, П. Вежинов, К. Калчев и се стигне до повестите на Ст. Стратиев „Кратко слънце" и „Диви пчели", феноменът на смъртта на младите герои се превръща в натрапчив тъмен символ на съвременната българска литература, който с най-дълбока социална аналитичност бе предаден от Любен Станев в „Софийска история".

Най-често тази ранна смърт на героите се свързва със символиката на прекършения полет, доста чест в цялата млада поезия от края на 60-те години до днес. Тази символика придоби особено зрели художествени измерения в „Низината" на В. Попов, „Бариерата" на П. Вежинов и — вече философско-исторически — в драмата „Опит за летене" на Й. Радичков. На фона на тези млади смърти мъдрото спокойствие, с което дочакват смъртта по-старите герои от романите на равносметката, би могло да изглежда като своеобразен естетически цинизъм, ако именно същите автори не бяха предали с най-голяма художествена сила и хуманистична болка и неспособността на младите да се вградят в новите социални струк-

тури. Тази жизнена уязвимост и неприспособимост на младите бе забелязана още в „Звездите над нас" на Вежинов и е особено подчертавана в прозата на Фучеджиев и Стратиев. В противовес на тях Гуляшки изразява един, ако можем така да го наречем, старчески морален авангардизъм, който иначе не липсва и у К. Калчев, а и в „Нощем с белите коне" за разлика от „Бариерата" и „Езерното момче". Въобще Вежинов най-ярко подчертава, че моралната проблематика не е възрастово преимущество. Най-често жертва на вулгарна консумативност (в „Животът, тази кратка илюзия" на Фучеджиев, „Кратко слънце" на Стратиев и „Софийска история" на Л. Станев), смъртта на младите герои в новата българска проза се извисява до най-ярък символен контрапункт на земното съществуване в „Бариерата" на Вежинов.

Зачестилият трагичен сблъсък на младите герои в прозата от 60-те години има връзка с т.нар. романи на равносметката не само като твърде показателен концептуален контекст на тези романи, но и в по-тесен жанрово-тематичен смисъл, тъй като представя една своеобразна тяхна разновидност. Защото, ако голяма част от романите на равносметката („Нощем с белите коне", „Реката", „Зелената трева на пустинята", „Най-тежкият грях") са *романи на финалната равносметка*, т. е. в тях героите правят своя житейски баланс пред лицето на смъртта, има и една друга разновидност на творбите на равносметката, която бих нарекъл *предварителна равносметка*. Това е равносметката на героите не след изживяното, а преди встъпването им в живота, ранната равносметка на прощаването с младежките илюзии — тема, залегнала в ред творби и в по-ранно време, между които особено се откроява „Животът, тази кратка илюзия".

Сред творбите на предварителната равносметка, където трагичните финали са най-ярко застъпени от Ст. Стратиев в „Кратко слънце" и „Диви пчели", особено се откроява романът на друг млад автор — „Неандерталецо мой" на Я. Станоев. Откроява се преди всичко с липсата на трагичен финал, което съвсем не значи, че творбата е наивно-оптимистична. Тази творба, която предоставя своеобразен концептуален епилог на т.нар. инфантилна проза, преобладаващото течение в младата българска белетристика през втората половина на 60-те и началото на 70-те години, покорява с едно непатетично витално чувство, в което младежките илюзии (представени като житейски грешки) не завършват с трагичен крах при сблъсъка с живота, а с неговото приемане като житейска реалност.

Освен на фона на едно по-вяло развитие на поезията, романите на равносметката от 70-те години изпъкнаха и на фона на развитието на драмата. След лирическия щурм от края на 50-те години в драмата също настъпи оживление, което доведе до интересно развитие на този иначе с не особени традиции жанр в българската литература. И е любопитно, че структурата на драмата следваше жанровите пулсации на литературния процес — лирическото оживление има като паралел разцвета на т.нар. лирическа драма, а новото оживление в прозата доведе до свое съответствие в драмата, което критиката нарече драма на ежедневието, най-ярко изразена в творчеството на Др. Асенов. Този род драма може да се нарече и „прозаическа", не само защото я творяха най-вече пришълци от прозата, а защото именно делнично-прозаичният аспект на битието — не без влиянието на доминацията на самата проза — стана основната й тема.

Разцветът на романите на равносметката може да привлече вниманието, защото и в драмата бе настъпило по-успокоено развитие. Което не значи, че в нея липсваха успехи — напротив, в лицето на Радичков („Януа-

ри", „Лазарица", „Опит за летене") и Стратиев („Римска баня", „Сако от велур", „Рейс") те дори се отличаваха с особена художествена зрелост. Но е интересно, че и развитието на драмата през този период бе успоредно с романовото развитие и бе своеобразен синтез на прозата му. Макар че това не може да се каже за драмите на Стратиев, тъй като те твърде се различават със своя абсурдизъм от лиризираната му проза; драмите на Стратиев дават по-богатия гротескно осмислен социален контекст на индивидуалния трагизъм на младите герои от повестите му.

Оформянето на жанрово-тематичната формация романи на равносметката като водеща в литературния процес през 70-те години даде според мен нов контекст на някои писатели, направи имената им да се открояят по-ярко в литературния процес. Макар че това се отнася и до писатели като Б. Райнов и особено П. Вежинов, чиито творби именно през 70-те години и именно в жанра на равносметката показаха голямата им художествена зрелост, най-ярко проличава този феномен при Дико Фучеджиев, който благодарение на своите романи на равносметката — „Реката" и „Зелената трева на пустинята" — привлече вниманието на критиката и зае място в авангарда на съвременния художествен литературен процес.

Фучеджиев се утвърди още през 60-те години като едно от най-интересните имена на новата вълна в прозата, и то в характерните й жанрове — новелата, разказа и повестта, с ярка лирическа интонираност. С най-привлекателната за критиката своя творба от това време — повестта „Небето на Велека" — Фучеджиев даде пример за творба на равносметката, а с по-късната новела „Зодията на Рака" загатна доминиращата в романите на равносметката от 70-те години тема за наближаващата смърт (т.е. типичната „финална равносметка"). Трябваше обаче и литературата, и сам писателят (със споменатите два романа) да встъпят в жанрово-тематичната полоса на „романите на равносметката", за да придобие творчеството му по-богат съвременен контекст и само да се обогати от това. С което не искам да кажа, че двата му романа от 70-те години са най-ярките негови творби. Напротив — най-голяма проблемна дълбочина има новелата „Дървото на греха", не по-малко проблемни богатства носят новелите „Животът — тази кратка илюзия" и „Зодията на Рака", а най-очарователна си остава „Небето на Велека", очертала и проблемния терен, и повествувателната поетика на Фучеджиев, дори любимия му символ — Реката, за който не беше трудно още на времето да се предвиди, че ще стане стожер на творчеството му, което по-късно писателят потвърди с едноименния си роман. Бих казал дори, че формата, в която най-удобно се чувствува Фучеджиев, е повестта, среднообемното повествование. И тази жанрова характерност е доста показателна въобще за поетиката на българската проза от 60-те години насам, където въпреки известна епическа стабилизация от края на 60-те години малоформатният едноперсонажен роман си остава предпочитан повествувателен обем.

Сред най-ярките стилови експерименти на романите на равносметката „Циклопът" на Г. Стоев дава и интересна концептуална модификация на общата за всички тези романи ситуация — „пред лицето на смъртта". Героят — Командирът на подводница — на Генчо Стоев също стои пред очите на смъртта, но не естествената биологическа смърт, както Академикът на Вежинов, не смъртта от заплахата на болест, както Художникът на Фучеджиев, а смъртта като апокалипсис за съвременния

човек под угрозата на ядрената заплаха. Интересно загатнал проблема за човешкото осъществяване чрез въздържането в името на историческия дълг, Генчо Стоев обаче е пропуснал да отговори на противоречието, пред което обективно ни изправя проблематиката на неговия роман — има ли смисъл да се защищава нещо, което вече е останало без смисъл. А може би фактът, че героят на Стоев (както впрочем и балерината от „Черните лебеди" на Б. Райнов) избира пътя на Сизиф, е вече — със своя горчив стоицизъм — отговор на въпроса, който дори не е поставен?

Също както Г. Стоев с „Цената на златото" предходи по-новите романи на равносметката от 70-те години, Б. Димитрова с „Пътуване към себе си" даде един от първообразите на сетнешната проза на житейската равносметка, който е интересен между другото и с това, че разкрива характерната за новото време социална ситуация „сама жена на път". Много по-интересен и по-тясно свързан с прозата от 70-те години (макар и твърде самотен концептуално и стилистично) е романът й „Лавина" — един от редките образци на третата основна разновидност на съвременния роман на равносметката — романа на колективната равносметка. Тук вече не *потопяването* (както в „Циклопът"), а *извисяването* е превърнато в концептуален стожер, като на човешкия колективен устрем противостои неочакваната смърт — дебнещата лавина. Чрез групата алпинисти, проследени в последния им път, Блага Димитрова е предала диалектиката на самотата и общността в един роман с най-голяма есеистично-рефлексивна наситеност в съвременната българска проза.

Същият проблем — за самотата в общността — е разкрил и В. Попов в най-представителната творба на колективната равносметка на новата ни литература — романа „Низината". За разлика от Б. Димитрова, която изследва този проблем в условията на изключителното, Попов е пожелал да потърси измерението му в най-типичното, всекидневното и социално универсалното. Низината е доста прозрачно художествено зашифроване на съвременен голям строеж, в чийто котел кипят и се преобразяват хиляди човешки съдби. Транспонирал по удивително модерен начин стария производствен роман (и своеобразно пародирайки го), В. Попов е дал колективния образ на една историческа епоха чрез динамичната мозайка на множество различни индивидуални съдби. Богатството на материала и на човешката множественост е рационално организирано в една от най-сложните художествени конструкции на съвременната българска литература, където патетиката на битието не скрива трагизма на индивидуалната равносметка у онези, които по най-чувствителен начин възприемат интензивното обществено развитие и резките социални сривове. А символно извисеният образ на „мъглата" в низината е своеобразен рационалистичен „кореспонданс" със символа на „суматохата" у Й. Радичков, в дискретна и взаимообогатяваща полемика, с когото изграждаше от доста отдавна творчеството си В. Попов. Все още неоценен по достойнство от критиката, този роман е достоен финал в делото на един без време отишъл си български прозаик.

„Низината" впрочем показва засилената тенденция да се ситуира личната човешка равносметка в един по-широк социален контекст и исторически поток, загатва за засилващата се идейно-художествена трансформация на романа на равносметката към нов тип роман с повишена социално-историческа проблемност, в който проблемът за „историята на човека" се превръща отново в решаване на въпроса „човекът в историята". Тази тенденция, която по един или друг начин е подчертана и в но-

вите романови творби на Б. Райнов и Д. Фучеджиев, на Й. Радичков и Г. Стоев, на Б. Димитрова и Н. Инджов, е доста съзвучна с такива творби на съвременната съветска романистика, като „Старецът" на Ю. Трифонов и „Денят по-дълъг е от век" на Ч. Айтматов. Имащи като импулсивно ядро изследването на историята на един човешки живот, тези две твърде показателни творби на новата съветска проза ситуират човешката съдба в историята на революцията („Старецът") или в тревожната съдба на планетата („Денят по-дълъг е от век"). При това показателно е разнообразието на творчески подходи в решаването на проблема — чрез колажа на отделни психологически новели до мозайката на един съвременен епос (Васил Попов), чрез един модерен синтез на историческа хроника и интроспективен психологически анализ (у Трифонов) или чрез магичната сплав на научна фантастика, легенди и митове в една модерна сага (у Айтматов).

Само тези няколко примера са достатъчни, за да се види богатството на художествени почерци в съвременната социалистическа литература, която с все по-голяма художествено-философска вглъбеност поставя тревожните въпроси на човека в съвременния свят.

Трудно е да се гадае какво ще бъде по-нататък развитието на жанра на романите на равносметката и дали въобще ще има такова развитие. Може би новата социокултурна ситуация е деактуализирала онова, което бе извикало на живот романите на равносметката. Но дори и новото литературно развитие да се осъществява чрез неподозирани днес (а то винаги е протичало така) литературни форми, романите на равносметката от 70-те години представят важен етап в най-новата българска литературна история. И несъмнено българската литература на близкото бъдеще ще се развива, своеобразно усвоила опита на тази литературна формация. Било като го продължава и доразвива, било като своеобразно полемизира с него, което е един от най-продуктивните начини на продължение и доразвиване на една традиция. Било като следва по-пряко неговите литературни тенденции, било като отказва да ги следва или ги следва без да дава вид за това.

Въпреки известни симптоми на деактуализация (за добро или за лошо) на тази литературна формация не смятам своята бегла статия за неин реквием. Защото на критиката й предстои тепърва да анализира всестранно смисъла на творбите, които тук нарекох романи на равносметката, да ги впише по-релефно в пейзажа на съвременната литература. И не само на българската. Защото сходствата на ред творби от българските романи на равносметката с творби на други (главно социалистически) национални литератури свидетелствуват за някои общи развойни закономерности и социално-човешки проблеми, пред които е изправена литературата на социалистическата общност. А разширяването на тези съпоставки ще ни помогне може би не само да огледаме явленията на своите национални литератури в един по-широк литературен контекст, но и да осъзнаем с по-голямо чувство на отговорност проблемите, които стоят пред човека и човечеството.

Нина Пономарьова

ОСОБЕНОСТИ НА КОНФЛИКТА В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 70-ТЕ ГОДИНИ

В своето развитие литературата борави с непрекъснато променящата се сложна и противоречива действителност. Епохата на строителството на развития социализъм не е изключение в тази насока. Напротив, и в нея процесите се развиват бурно, водейки до съществени изменения, а понякога до сериозно разбиване на установени представи, стереотипи на поведение, съждения, обхващайки всички сфери от общественото и личното битие и преди всичко нравствения свят на човека — творец на тази епоха. И само диалектическото мислене може да проникне в същността на явленията, да обясни новото, понякога на пръв поглед изглеждащо парадоксално и неприемливо, което характеризира епохата, нейното перспективно движение напред. Именно това мислене, този подход към действителността е присъщ на най-добрите представители на българската литература от 70-те години, особено на прозата, продължаваща като цяло да заема челно място сред останалите родове в българската литература от тези години.

В края на 50-те и началото на 60-те години, след Априлския пленум на ЦК на БКП, положил началото на нов период в живота на страната, литературата (както и изобщо културата) получи нов мощен стимул за развитието си. Това подпомогна интензивния растеж на творческите сили, появата на нови талантливи произведения. През 60-те години писателите като че ли отново откриха човека, поставиха ударение върху по-дълбокото осмисляне на ролята му в окръжаващия свят, в историческия процес, непосредствено се обърнаха към неговия душевен мир. Може би във връзка с това на първо място, временно изместващи епическите мащабни платна, излезе малката проза — неголемият по обем роман, в много отношения близък до повестта и новелата, а също така повестта, новелата и разказът.

Не трябва обаче да се мисли, че авторите ограничиха диапазона на произведенията в подчертано камерните ситуации и личните преживявания на героя. Социалната проблематика на съвременността, историческата съдба на народа занимават писателите може би повече от когато и да било, но те ги пречупват през призмата на човешките възприятия. Като характеризира особеностите на краткия „неепичен" роман, Боян Ничев подчертава: „Сега в изобразителната концепция на романа се очертаха нови, по-многостранни отношения на човешката личност с историята.

Сега центърът се бе преместил навътре, във вътрешния свят на личността . Променил се бе статутът на човешката личност в романа."[1]

Пряк отклик на веянията на епохата, на своеобразието на преживявания момент бяха и такива характерни черти на прозата, като лиризацията, разказът от първо лице, монологичността, „изповедността", повишаването на интереса към документалния жанр, есето, мемоаристиката, а също и смесването на жанровете, заличаването на резките граници между тях.

Литературата от 70-те години, при цялото своеобразие и постоянно обновяване на идейно-тематичната проблематика и художествените средства, продължава като цяло да се развива в посоката, очертана през 60-те години. Както и в предходното десетилетие, нейни отличителни признаци си остават художественото усвояване на живота чрез личността, преобладаването на нравствения аспект в изследването на конфликтите, хуманистичният патос. Продължаващото интензивно жанрово и стилово обогатяване на всички родове в българската литература се осъществяваше вследствие на решителния отказ от опростителския възглед за съдържанието на метода на социалистическия реализъм. Самата действителност и художествената практика породиха и утвърдиха концепцията за този метод като исторически отворена естетическа система, отворена за художественото изобразяване на новите жизнени явления и за творческо възприемане на завоюваното от изкуството в миналото. И все пак много от признаците, характерни за литературата от 70-те години, можеха да се проявят само на дадения етап, под влияние на новите обществени процеси, а много от предишните съществено се видоизмениха, изживяха се или изобщо изчезнаха от литературата.

В основата на литературното своеобразие от последното десетилетие е заложено художественото усвояване на новите житейски конфликти, възникващи днес, на новите тематични пластове и идеи, а също така търсенето в далечната и близка история на нравствената национална доминанта, дълбокото изследване на формирането на националния характер и неговото своеобразие в новата историческа епоха.

Един от централните проблеми в българската литература през 60-те години и особено през 70-те години беше въздействието на епохата на научно-техническата революция (НТР) върху формирането на човека, което в условията на социализма безусловно стимулира културния прогрес, интелектуализира цялостния обществен живот. Възпитанието на личността протича в атмосфера на невиждан досега научен, технически и културен подем, на поява на нови производствени отрасли, теории и науки. Ръстът на народното образование и просвета, разширяването на диапазона на знанията на широките слоеве на населението логически води до стремеж по-дълбоко да се проникне в същността на съвременните явления, към философско постигане на действителността посредством изкуството и литературата.

В редица прозаични произведения от 60-те години явно личи тенденцията към преосмисляне на близкото минало, на първия етап от строителството на новото общество. Именно в тези произведения зазвуча с пълна сила онази изповедна струна в литературата, която продължава

---

[1] Ничев, Б. Съвременният български роман. Към история и теория на епичното в съвременната българска художествена проза. С., 1978, 336 — 337.

да звучи и до днес. В тях писателите с пределна, а понякога даже и със сурова искреност се опитват да осъзнаят и обяснят причините за възникването на трагически ситуации в миналото. „Двама в новия град" на К. Калчев, „Мъртво вълнение" на И. Петров, „Пътища за никъде" на Б. Райнов, „Мария срещу Пиралков" на А. Наковски, „Златното руно" на А. Гуляшки и др. — всички тези произведения, твърде различни по жанрово-стилов облик, са посветени на един и същ проблем — равносметка с миналото.

През 70-те години този проблем почти напълно се деактуализира. Но лирическият монолог, изповедта на героя като особен стилистичен похват, характеризиращ философското задълбочаване в проблематиката, не загубва активността си в прозата от последните години. Вниманието на писателите е насочено към новите процеси в живота, към продължаващата борба на отминаващото, макар невинаги безболезнено, „вчера" и раждащото се „утре", към драматичните стълкновения в тази борба между хората и в душата на всеки човек.

Тук, мисля, е необходимо да се види известна разлика на произведенията, в които „равносметката" става жанрообразуващо начало (както например в романа „Зелената трева на пустинята" на Д. Фучеджиев в българската литература или „Само сърцето ми се разби" на Л. Гинзбург в съветската) спрямо онези, в които осмислянето на индивидуалната съдба на героя беше само художествена тенденция на времето. Героят, който по израза на съветската критичка Н. Иванова устройва „нравствен съд над себе си"[2], е твърде често явление в произведения с най-разнообразен жанр и стил в съветската и българската литература през последното десетилетие.

Българските писатели се стремят да проанализират жизнения път на съвременния герой в цялото му индивидуално своеобразие и социална дълбочина, във философското осъзнаване на развойните пътища в нашия живот. По-често от всякога това е лирическо, субективирано преосмисляне на процесите на времето, най-вече на нравствената доминанта на обществото през призмата на индивидуалната съдба на творческата личност. Жизненият път на такава личност по правило не е гладък и прав — той отразява своеобразно пречупени основните конфликти на времето (в произведенията на Б. Райнов, Д. Фучеджиев, Д. Асенов, П. Вежинов, Ив. Давидков и пр.). Главната повеля за всяка творческа личност е нейната отговорност пред изкуството, пред собствения талант, пред обществото и историята. Нарушението, отстъплението от тази повеля води в крайна сметка до творчески крах и житейска трагедия, както това става в повестта на Е. Станев „Язовецът". Подлагайки на безкомпромисен анализ постъпките на героя, неговите възкачвания и падения по житейския път, победите и пораженията му, писателите вече се стремят не към „разплащане с миналото", а към философското му осмисляне, към определяне ролята на личността в развитието на обществото, на мярата за отговорността и пред ставащото, към равносметка и оценка за житейския път на героя — наш съвременник („Зелената трева на пустинята" от Д. Фучеджиев, „Най-тежкият грях" на Д. Асенов и пр.).

Реализацията на новите идеи в живота на обществото е сложен и

---

[2] Иванова, Н. Расширяющаяся современность. — Вопр. литературы, 1981, № 9.

противоречив процес, който поражда множество остри колизии с най-разнообразен характер. Задачата на литературата е да види тези колизии, да определи степента на тяхната житейска важност и да се опита да им даде адекватен художествен израз.

В изкуството няма пряка задължителна връзка между изобразяваните жизнени явления и начина на тяхното художествено въплъщаване. Тълкувайки социалистическия реализъм като новаторски метод, който непрекъснато се усъвършенствува, българските прозаици от последното десетилетие се стремят към обогатяване на своята изобразителна палитра, към използуването на всички постижения на прогресивната художествена мисъл и практика в миналото и настоящето. Така все по-широко разпространение получават най-разнообразни условни похвати: фантастиката, фантастичната символика, притчата, метафоричната условност и пр. Като правило към такива похвати българските писатели се обръщат в търсене на по-обемна и ярка форма за утвърждаването на важни нравствени постулати, на философски изводи.

Произведенията на много български писатели, в които се използуват условни ситуации и изразни средства, свидетелствуват за неслучайността на такова литературно явление. В повести като „Бариерата" и „Белият гущер" на П. Вежинов или романа „Прашка" на Й. Радичков и „Портрети на небесни тела" на Р. Босев явната или скритата фантастика, фантастичната метафора са насочени към обобщаване на житейски значими изводи за динамиката на обществените процеси и морала. „Има метафорични произведения — казва в едно интервю П. Вежинов, — написани в напълно реалистичен план, в които „фантастичното" има абсолютно условен характер и трябва да се разбира по-скоро като методологически похват в търсенето на художествената истина . . . Аз съм убеден, че условно-метафоричната форма разширява възможностите и обогатява художествено-изразния арсенал на социалистическия реализъм. Тя доближава литературата до мисленето на съвременния човек, прави художественото възприятие по-многостранно."[3] Това изказване е толкова по-справедливо, защото напълно се отнася към практиката и в други съвременни литератури, в частност в съветската. Имам предвид такива прозаически произведения от последните години, като „Алтистът Данилов" на В. Орлов, „Произшествие в живота на Владимир Василевич Махонин" на Н. Евдокимов и др. Съветският критик А. Бочаров пише: „При деликатното внедряване на „чудесното" в битовата повест възниква тъкмо естетическият ефект, спомагащ да се изяви, да се отдели главният нерв, главният нравствен извод на произведението . . ."[4]

Като се стремят да проникнат в самата същност на жизнените ситуации, да обяснят съдържанието на едни или други обществени катаклизми, българските прозаици не само че съединяват реалното и измисленото, но и оглеждат всички звена от живота — минало, настояще и бъдеще. Така например П. Вежинов в повестта си „Измерения" достига до художествено утвърждаване на идеите, представяйки връзката на поколенията, културно-историческата приемственост и проекцията в бъдещето, укрепвайки по този начин вярата в най-широките възможности на духовната сила на човека. Историята (съдбата на бабата, свидетелка на исто-

---

[3] Павел Вежинов после „Барьера". — Лит. газета, 5 сент. 1979.
[4] Бочаров, А. Пути к правде. — Правда, 2 авг. 1981.

рическото народно въстание от 1876 г., влиянието на нейната необикновена натура върху формиране личността на внука ѝ), настоящето (в което героят, въпреки че е постигнал известни житейски успехи, е дълбоко неудовлетворен) и бъдещето (заложените, но много рядко проявяващи се в човешката личност способности) се представят като необходими етапи на един път, който на героя е предначертано да измине и осъзнае и в края на който чрез страдание да постигне главното — любовта и разбирането на близкия човек. И в тази повест, както и в някои предишни, П. Вежинов използува похвати, граничещи с фантастиката, а всъщност — многозначни метафори.

Тук трябва да се обърне внимание и на сходството между процесите в българската и съветската литература. Така в многоплановия, дълбоко философски по своите обобщения роман на Ч. Айтматов „Денят е по-дълъг от век", в който читателят се сблъсква с действителността и измислицата, със земното и планетарното, основната хуманистична идея се проектира върху събитията от далечното и близкото минало, настоящето и бъдещето. „Разширяваща се съвременност" — така Н. Иванова нарече тази черта, характерна за романите „Денят е по-дълъг от век" на Ч. Айтматов, „Избор" на Ю. Бондарев, „Старецът" на Ю. Трифонов. „Писателят проверява съвременността чрез историята, а историята — чрез съвременността"[5] — констатира тя. Според мен този извод е приложим и за много от прозаическите произведения на българската литература през 70-те години.

Главозамайващото стремително развитие на обществените и социалните процеси в нашата епоха ни карат да обърнем поглед не само към перспективата, но и назад към изворите — към историята, към съдбата на народа. Да се намерят корените, да не се загубят връзките, традициите, да се съхрани в паметта миналото, да се удържи, да не се разпилее нравственото богатство на народа — такива и подобни проблеми стоят днес особено остро както пред българската, така и пред съветската литература. Към необходимостта от художествено разширяване на тези проблеми всяка от литературите върви, разбира се по свой път. Забележително е обаче, че и в едната, и в другата, проникващи в произведения с най-различен тематичен и стилистичен план, те заемат ключови позиции, съставляват основния съдържателно-философски пласт в тях или пък, заложени в дълбочинния замисъл на писателя, изявяват се не явно, а скрито, облечени в други идеи.

В българската критика такава проблематика получи названието „коренотърсачество". Трудно е да се назове един или друг съвременен прозаик, който в някаква степен да не я е засегнал. Е. Станев, П. Вежинов, Й. Радичков, А. Гуляшки, Н. Хайков, В. Попов, Д. Фучеджиев, Г. Алексиев, Г. Стоев, В. Мутафчиева — всеки от писателите намери своя тема, свой идеен и естетически ракурс, художествен начин за разкриване основата на основите на националния дух, сърцевината, без която народът би изгубил своето лице. „Сигурно няма да преувелича — пише Б. Ничев, — ако кажа, че цялата наша проза напоследък е просмукана от жаждата за коренотърсачеството, от една неудовлетворена носталгия по тайната на приемствеността, от копнежа да се види минало и настояще, бъдеще и минало като една философски осмислена органична цялост на

---

[5] Иванова, Н. Цит. съч., с. 38.

народния живот."[6] При цялото необятно разнообразие на насоките на тези търсения може да се изтъкне поне една обединяваща ги тенденция — подчертаната им философичност. Това не е учудващо, доколкото в центъра на такива произведения стои самопознанието на народа и на отделната личност за своето място в историята и съвременността, осмислянето на пътищата към бъдещето.

Философското начало като стилово качество на съвременната проза се забелязва и в съветската литература[7]. При което и тук става дума на първо място за онези произведения, в които се издига „проблемът за паметта", за опасността човекът или човечеството да изгубят своята историческа памет. Всъщност ето още една модификация на същото това „коренотърсачество". „Едва ли може да се приеме „романът на паметта" като определение за особена жанрова разновидност — пише А. Бочаров — но, безспорно, самият проблем за паметта стои и в „Избор", и в „Страстният площад", и в „Картина", и в „Законът на вечността", и в „Капка дъжд", и в „Прощаване с Матьора" . . . почти всички днешни романи проверяват героите чрез обръщането към миналото, към това, което по никакъв начин не трябва да се забравя, защото забравянето на уроците на миналото винаги е трагично."[8]

С интелектуализацията на личността в социалистическото общество, с влечението на съвременния читател към философска дълбочина е свързано още едно ярко и интересно явление в българската проза от последното десетилетие — ироничното повествование. Това явление е многостранно в своите художествени въплъщения, но е винаги демократично, по думите на А. Бочаров. „Това не е разговор на посветени, още по-малко пък ехидно-озлобено зъбене на отцепници, а действено средство на общественото самосъзнание, на обществената самокритика, имаща за цел борбата с всичко, което пречи на народното движение напред."[9]

В самото заглавие на книгата на И. Петров „Преди да се родя и след това" вече е заложено исторически-насмешливото начало. Писателят прекрасно „помни" и описва това, което е „станало" и преди раждането му, и след него. Зад последователното, неотклонно спазваното иронично отношение на автора към материала непредубеденият читател лесно ще различи кръвната връзка на писателя с корените, с изворите на жизнения му опит, трезвата оценка на този опит и безспорно възхищението и болката, любовта и отрицанието — диалектиката на чувствата на съвременния художник, обърнат към своето минало.

Миналото дава основания за критика, даже за отрицание. Писателят осмива нищетата, невежеството, суеверията и т.н., но не можем да се съгласим, че той бил искал „да реши всичките си духовни проблеми с един удар, т.е. като отрече своето минало и произход, като го превърне в обект на злъчна сатира"[10]. Това безспорно е несправедливо преувеличение. Напротив, И. Петров утвърждава своята неразривна връзка с жиз-

---

[6] Ничев, Б. Цит. съч., с. 496.

[7] Суровцев, Ю. Роман философствует . . . — Вопр. литературы, 1981, № 9.

[8] Бочаров, А. Единица измерения — человеческая судьба. — Вопр. литературы, 1981, № 9, 31 — 32.

[9] Бочаров, А. Сообщительность иронии. — Вопр. литературы, 1980, № 12, с. 114.

[10] Кюмджиев, К. Мними и истински проблеми на литературата. — Лит. фронт, № 4, 31 ян. 1971 г.

нените корени. Тя е изразена в многочислените лирически отстъпления (макар иронични или подигравателни), в които достатъчно ясно се проявява дълбокото му национално светоусещане. При това иронията на писателя се разпростира не само върху миналото, но и върху настоящето. Авторът е ироничен и към себе си. Неговата ирония е похват, откриващ широк простор за размисъл, за трезви оценки, предпазващ от ненужна на места патетика.

Иронията на един от най-оригиналните писатели на съвременна България Й. Радичков е всеобхватна и многовариантна и нерядко преминава в добродушно насмешлив хумор или горчив сарказъм и сатира. Ироничната усмивка на автора се забелязва от читателя в подтекста на всичките му произведения. В едни тя е като слънчев лъч, пробива си път към земята през гъстите облаци („Барутен буквар", „Всички и никой"), в други господствува напълно. Но навсякъде „това е мъдрост, която е заложена в произведението и не всички и невинаги я долавят. В този смисъл иронията предполага определена емоционална и интелектуална настройка, способност да се реагира на иносказанието"[11]. Много сериозни изводи за обществените процеси и личната съдба на героите могат да се извлекат от иронично-фантастичната история за живота на Бомбето, попаднало в годините на Втората световна война от Италия в България и по волята на съдбата „проживяло" на главите на множество хора (новелата „Бомбето"). А в новелата „Дърворезачката" Й. Радичков устройва пародийна среща на съвременния, ултрасъвременния и фантастичен свят с народно-митичния. Иронично смесвайки такива разнородни пластове, авторът води читателя към диалектическа представа за живота.

За иронията и самоиронията в литературата по същество няма граници. Тя прониква в произведения най-разнообразни по жанр, стил и съдържание (да сравним освен гореспоменатите и произведения като „Софийски разкази" на К. Калчев, „Малки семейни хроники" на П. Вежинов, „Портрети на небесни тела" на Р. Босев, приключенските романи на Б. Райнов, също и романа му „Само за мъже") и може да бъде стимул за сериозни философски размисли относно историческата съдба на обществото и неговите пътища в бъдещето, а може да стане и надеждна защита от всякакъв род схеми и щампи.

Постиженията на епохата на НТР допринесоха не само за интелектуализацията на личността и целия обществен живот. Нейното положително влияние се чувствува в много други сфери от дейността на социалистическия човек. Но взаимодействието на социалистическите култури с НТР има свои противоречия и трудности. Това е преди всичко частичното изоставане на духовния и нравствен растеж на съвременника от развитието на материалната база на обществото. Тази диспропорция поражда ред остродраматични и понякога трагични ситуации. И ако в първото десетилетие на народната власт в България писателите нерядко (и с основание) търсеха причините за нравственото несъвършенство на човека от новото общество в неизживяното още влияние на буржоазното минало или в грешките, допуснати на определен етап от строителството на новата държава, то през 60-те години, а особено през 70-те, погледът на писателя е обърнат най-вече към новите процеси и противоречия в живота.

Българските прозаици не се боят от трудните и заплетени колизии

---

11 Бочаров, А. Цит. съч., с. 80.

на съвременната действителност, не подминават обсъждането на сенчестите страни в развитието на обществото, осветляването на моралните недостатъци при отделни негови представители. Напротив, може да се посочат редица талантливи и признати произведения, в които тези колизии са представени особено откровено и са трагически решени (повестите на Й. Радичков „Последно лято", на П. Вежинов „Бариерата", „Езерното момче" и „Белият гущер", на С. Стратиев „Кратко слънце" и „Диви пчели", на Г. Мишев „Вилна зона" и др.).

Съвременното българско общество се сблъсква със сериозен проблем — опасното разрастване сред някои слоеве от населението на потребителската стихия. Студентът Сашко, герой от повестта на българския прозаик и драматург С. Стратиев „Кратко слънце", влиза в единоборство с това обществено зло, с хора, заразени от вируса на войнствуващото еснафство, готови всячески да отстояват позициите си. В това единоборство той загива. Но трагичният финал не означава морално поражение за героя. Пределно заостряйки ситуацията, писателят подчертава опасността от социалните недъзи за съвременното общество, необходимостта от безпощадна борба с тях. „Най-ценният опит на новата литература на социалистическия реализъм — заяви Л. Левчев в отчетния доклад на IV конгрес на СБП — ни убеждава, че трагизмът не е „табу" за нашия днешен положителен герой."

Същият проблем, но от друг ракурс и в друга тоналност се разглежда в повестта на Георги Мишев „Вилна зона". И тук младият герой по своему протестира против еснафските условности и бит на по-възрастното поколение, в дадения случай на своите родители. И тук авторът решително осъжда еснафите, заети с решаването на проблеми от чисто материално естество — апартамент, вила, кола, престиж сред познати и съседи . . . В повестта има и драматичен епизод, напомнящ трагедията от „Кратко слънце". След шумното празненство на вилата пияни мъже зверски пребиват стария човек, за чийто парцел претендира един от гостите. Еснафите се оказват не така безобидни — зверската им същност се проявява всеки път, когато на пътя си към материално обогатяване срещнат някакво препятствие.

Характерно е, че и в двете гореспоменати повести, и в много други произведения на българската проза от 70-те години именно израсналите в социалистическа България млади герои се противопоставят срещу носителите на потребителския еснафски морал и срещу инертните представители на обществото. Разбира се, не става въпрос за противопоставяне на поколенията — носители на прогресивен социалистически морал могат да бъдат и хора от други поколения. Важното е, че отстъпленията от социалистическия начин на живот срещат решителен отпор от страна на общественото мнение и този конфликт получава пълнокръвно изображение в литературата.

Все по-изявяващата се в обществото тенденция към оттласкване от „вещизма", бездуховността, инерцията, егоизма получава в българската литература понякога необичаен израз. Стремежът към жизнения простор намира израз чрез „полета" на героите („Бариерата" на П. Вежинов, „Портрети на небесни тела" на Р. Босев). Писателите съвсем не искат да избегнат решаването на насъщните житейски въпроси. Те само призовават за известно време да надмогнем монотонното делнично съществование, за да осъзнаем истинската цена и значението на собствения си живот и всичко ставащо, за да усетим в себе си нови сили и желания.

Проблемът за новия герой, който трябва да бъде в крак със своята епоха, да въплъти в своята дейност, в своите постъпки прогресивните тенденции на времето, както вече бе отбелязано по-горе, е основен в социалистическата литература. Интелектуализацията при социализма в никакъв случай не се свежда до тесен рационализъм. Възпитанието на хармонична личност е едно от необходимите условия за построяването на развитото социалистическо общество. Мечтата за хармонично развития човек беше присъща и на прогресивната литература от миналото, но едва днес нейното осъществяване има напълно реални основания. И въпреки това пътят към постигането ѝ не е лек. Епохата на НТР, предоставяща най-широки възможности за интелектуалното развитие на човека, като че ли измества неговата емоционална сфера на втори план. Такава едностранчивост неизбежно оказва отрицателно влияние върху нравствеността на човека: прекомерният рационализъм прераства в егоизъм и нарушава естествените връзки между хората.

Драмата на „здравия" разум — така българският критик К. Куюмджиев справедливо нарече талантливата повест на П. Вежинов „Бариерата". Другата повест на писателя „Белият гущер", мисля, може да се нарече трагедия на голия разум. В първата повест героят, композиторът Антони, не може да преодолее бариерата на инерцията, на установения стереотип на поведение и възгледи, не може да се изтръгне от „разумните" делници на съществуването в света на вдъхновението, мечтите, красотата и любовта, към който го зове необикновената девойка Доротея. Побоял се да наруши своя безкрил, но привично удобен живот чрез дръзновения полет и фантастичната мечта, той става косвен виновник за гибелта на героинята. Във втората повест своеобразният „Homo super", чието уродливо интелектуално развитие за сметка на чисто човешките емоции го превръща в безчувствена мислеща машина, извършва престъпления, страшни и необясними от гледище на нормалния човек. Тревожният глас на писателя заставя читателя сериозно да се замисли над вдъхващите опасение отрицателни симптоми в развитието на човека в съвременния свят. Неговото усъвършенстване по мнението на Вежинов трябва да става чрез хармоничното развитие на най-добрите качества на човешката природа както в интелектуалната, така и в емоционалната сфера.

Проблемът за героя е един от най-важните в литературите на всички времена и народи. Актуалността му е непреходна. Не трябва да доказваме колко важен е той за решаването на най-насъщните въпроси в настоящото и бъдещото социалистическо общество. Голямо внимание съвременната българска литература, особено прозата, отделя на проблема за героя и свързания с него проблем за взаимоотношението на поколенията, за „бащите и децата". Като цяло, тъй или иначе, тя се разработва почти във всяко произведение на съвременна тема. В романа си „Нощем с белите коне" П. Вежинов подхожда диалектически при решаването на въпроса. Бъдещето принадлежи на младия герой Сашо, но само ако той успее да онаследи от стария академик Урумов не просто неговите научни открития, но и неговите високи нравствени критерии. Наука може да се твори само с чиста съвест и чисти ръце.

За висока нравственост на съвременника — строител на новото общество, против опасните симптоми за развитието на отрицателни черти и явления, като технократизъм, ревнодушно отношение към природата, която често се принася в жертва на техническия прогрес, достигане на

целта за сметка на нарушените морални принципи и пр., се изказват много български писатели („Домът с махагоновото стълбище" на А. Гуляшки, „Светът вечер, светът сутрин" и „Да достигнеш края" на А. Наковски, „Нощем с белите коне" на П. Вежинов, „Реката" на Д. Фучеджиев, „Провинциална история" на Г. Атанасов и др.).

Произведенията, в които действието се развива в предприятия, в учреждения — в сферата на производството — в наши дни, съществено се отличават от т.нар. производствена литература на 40-те и 50-те години. Новият герой (редови труженик или ръководител) безспорно притежава повече знания в сравнение със своя предшественик, по-широк и творчески поглед към живота; неизмеримо са пораснали и потребностите му — духовни и материални. Коренно се измени и характерът на художествения конфликт. Той загуби полярния си характер, черно-бялата си контрастност, без от това да стане по-малко драматичен и сериозен. Той широко се разпростира в сферата на нравствеността. Затова при описанието на чисто производствени наглед ситуации, конкретни събития, свързани, да речем, с решаването на проблема за пускането на нови изделия, повишаването на производителността на труда, усвояването на нова техника и пр., вниманието на писателя е обърнато преди всичко към моралните позиции на героя, които обуславят и неговото поведение.

Един от първите образи на ръководители от нов тип, отговарящи на изискванията на времето, още през 60-те години бе въведен в литературата от съветския драматург И. Дворецки („Чужд човек"). Критиката нарече този ръководител „делови човек". Това беше прекрасно подготвен в професионално отношение специалист, стремящ се да преодолее рутината и да организира производството на съвременна основа. За съжаление тези цели, обективно прогресивни и диктувани от самия живот, той се мъчеше да достигне чрез методи, противоречащи на социалистическия хуманизъм. Бездушието в отношението към хората до голяма степен обезценяваше неговата полезна производствена дейност. Споровете за правомерността на технократската позиция на героя на Дворецки не стихват и до днес, което свидетелствува за жизнеността на поставения от писателя проблем.

Разбира се, търсенията на най-актуалните съвременни конфликти, най-важните и перспективни черти, свойствени за човека в сферата на съвременното производство, продължават. Но това не означава, че образи, подобни на героя на Дворецки, са изчезнали съвсем от литературата. Можем да ги срещнем и на страниците на сравнително нови произведения. Да си спомним например образа на Гаврилов от романа на В. Попов „Низината", човек, фанатично предан на делото, кристално честен и професионално обезупречен, но сух, праволинеен, затворен, лишен от душевна топлина. Често критиката оценява появата на такива образи изключително като художествена грешка на писателя. Очевидно този въпрос трябва да се решава конкретно за всеки отделен случай. Още повече не бива да се забравя за жизнеспособността на подобна тенденция при изобразяването на ръководителя (а това в повечето случаи са именно ръководители). Мисля, че тя е неслучайна и отразява твърде типично явление от живота, свързано с недостатъчното нравствено възпитание и вътрешна култура на множество „делови хора".

Друг вариант на ръководител, честен и предан, но неспособен да решава задачите на новия етап на строителството на социализма, срещаме в романа на А. Наковски „Светът вечер, светът сутрин". Липсата на чувст-

во за съвременност, явно изоставане от темповете на развитие на живота и недостатъчната принципност не могат да бъдат компенсирани у директора на строителното обединение Цонков от личната му честност и славното антифашистко минало. За разлика от „производствените"романи на 50-те години задачата на писателя не е просто да противопостави ръководителя новатор на ръководителя кариерист, а да осъществи дълбок нравствено-социален анализ на постъпките на героите. Макар нравствената позиция на автора да е ясна, той не бърза да натрапи на читателя своите изводи, предлага му да погледне ситуацията и героите от различни гледни точки, с очите на различни хора. Още повече действията на героите невинаги се поддават на еднозначна оценка. Например заместникът на Цонков, Темелков, се справя с работата си на пръв поглед не лошо. Той е умен, енергичен, добър организатор. Спасява директора от много неприятности, умело и ловко оправяйки заплетени дела и, най-главното, не допуска неизпълнение на плана. Но всичко това, оказва се е постигнато с цената на компромиси, нарушаващи гражданските и нравствените закони. Създавайки материални ценности, той уврежда нравствените устои на обществото. Затова читателят сам прави извод, че борбата срещу такива „темелковци" и срещу „темелковщината" трябва да се води безпощадно и докрай, като срещу опасно обществено явление.

Изисквания за хармония на деловите и моралните качества се предявяват не само към ръководителите, но и към всички труженици. Характерен в това отношение е образът на бригадира Манаси Миланов от романа на В. Попов „Низината". Манаси е доскорошен селянин, който не успява да се освободи от частнособственическите отживелици и ги пренася на строежа. Това е егоистична натура, човек с ограничени еснафски интереси, посветил всичките си сили и способности за натрупване и придобиване на материални блага . . . И бригадата си формира от хора, подобни на него. Но плана си той неизменно изпълнява и преизпълнява. Строежът се нуждае от него и бригадата му. Жизнен и засега все още трудно разрешим конфликт.

С коренното преустройство на селското стопанство в България и с преселването на огромни селски маси в градовете и по строежите на републиката са свързани много сериозни нравствено-етични проблеми на цялото население. „Селската" тема винаги е заемала особено място в българската литература. Новите обществено-икономически процеси, съпровождащи изграждането на развития социализъм в България, засягат най-непосредствено съдбата на съвременния човек от село. Рязкото изменение на начина на живот на бившия селянин, станал работник или служещ, не можеше да не се отрази върху психологията му. Адаптацията към новите условия като правило не преминава гладко — поражда множество най-разнообразни конфликти, и задача на българските писатели е да ги разберат и отразят. Селяните в града дълго не са в състояние да се откажат от много предишни навици и представи, които в новата среда често се проявяват в изкривена и дори уродлива форма.

Образът на селянина на кръстопът, напуснал селото, но неуспял да се адаптира в града, пресъздава Г. Мишев в повестите „Отдалечаване" и „Куково лято". Душевната нестабилност, раздвоеност влияят пагубно върху нравствеността на героя, върху неговото светоусещане и постъпки.

Проблемът за миграцията на селското население се разработва не само в така наречената „селска" проза. Той нерядко присъствува и в

произведения с друга тематика, в това число в романите и повестите за заводи, строежи. И това е естествено — промишлеността и строителството набират своите основни резерви от работна сила сред селяните, напуснали родните места. Нова работа, нов дом, ново обкръжение — това е новата съдба на човека. В тази тема са заложени огромни възможности за идейно-художествени открития. Процесът на претопяване на селското, в много случаи все още патриархално светоусещане, на формирания през вековете селски характер е сложен и далече незавършен. На писателя не е лесно да даде цялостна художествена представа за този развоен етап. Може би именно това обяснява и фактът, че много автори предпочитат да разработват проблема в малки прозаически форми, представящи ставащото макар характерно и ярко, но все още фрагментарно. Знаменателно е, че такава относителна фрагментарност се забелязва и в талантливия роман на В. Попов „Низината". Книгата е изградена от свързани, но до известна степен завършени и самостоятелни части, сякаш отделни новели, всяка от които представя пред читателя историята на един или няколко герои, в това число и на селяни, дошли на строежа на гигантския химкомбинат.

Българската проза от 70-те години проявява към „селската" тема подчертан интерес. Дори само изброяването на имената на такива известни талантливи писатели, като Йордан Радичков, Ивайло Петров, Васил Попов, Георги Мишев и др., обърнали се към тази проблематика, свидетелствува за нейната сериозна и интересна разработка. Значителен принос в нея имат и редица автори от по-младото поколение. Всеки от писателите намери свой ракурс за въплъщаване на темата, свой стил. Обаче основната колизия в техните произведения е обща. Тя е свързана преди всичко с разнообразните последици от сблъсъка на цивилизацията, на новото време с остарелите стереотипи на мисленето и традиционните жизнени устои на старото село.

Един от най-интересните писатели на съвременна България, Йордан Радичков, подхожда към решаването на проблема за колизията „цивилизация-патриархалност" многоаспектно. Той я изобразява и като комедия, и като трагикомедия, и като трагедия. Новата действителност така решително навлезе в българското село, че породи „суматоха" в светоусещането на селянина. Той невинаги успява да осъзнае, да осмисли съществените изменения в живота си, което понякога става основа за сериозни лични и обществени конфликти. Старовремският навик на селянина трезво да оценява окръжаващия свят го принуждава да се примири със събитията и да се приспособи, обаче този процес е бавен и труден. Изобразявайки го, прозаикът използува най-разнообразни художествени средства, понякога съчетавайки наглед несъвместимото. Но нали и в света, който той изобразява, има толкова противоречиви явления, толкова неизбистрени, хаотични неща. Необичайността, на места даже причудливостта на Радичковата поетика произтича от сложността на самите преобразователни процеси в селото.

И действително, ако се замислим как необратимо се мени животът, а значи и психологията на селския жител под влиянието например даже на частния в общия преобразователен мащаб факт — родното село, където са живеели дедите и прадедите, е залято от водите на язовира и обитателите му се преселват на ново място! Неумолимото движение на историята подчинява индивидуалните съдби. Много от селяните са подготвени за промените, макар за тях това да е преломен момент в живота им.

Но за някои такава коренна промяна на навиците е непосилна и нерядко води до трагически колизии. Художествено свидетелство за социалната история ще останат ярко талантливи произведения, като „Последно ято" на Й. Радичков — в българската литература, и „Прощаване с Матьора" на В. Распутин — в съветската. Тяхното съдържание е предадено с болката, изгаряща конкретните герои при прощаването с миналото, и в същото време е метафора на трудното прощаване с него, изживяно от двата народа.

Старото село с частнособственическия и чисто патриархален бит, начина на живот и психика отиде в миналото. Но раждането на новото е свързано със сериозни катаклизми в живота на селяните — с появата на остри и често крайно болезнени житейски конфликти. Гибелта на стария селски свят е неизбежна. Тази мисъл е изразена ясно и пряко или пък присъствува в подтекста на всяко произведение със селска тематика. Наред с това в тези произведения нерядко ще почувствуваме лирична тъга, носталгия по завинаги изчезващото старо село, с което така или иначе кръвно е свързан всеки българин, което е било люлка на всичко национално, българско. Трезвото разбиране на законите на развитието на съвременното общество и даже напълно съзнателният отказ от такива отрицателни страни от наследството на селския живот, като бедността, невежеството, предразсъдъците, а също така и робската привързаност към земята, частнособственическа психология и пр., не изключват у писателите тъжното съчувствие към отминаващия свят. То струи и в преднамерено ироничното повествование на И. Петров, и в обагрената от мек хумор проза на Г. Мишев, и в безпощадно точните скици на старото село, загиващо под напора на цивилизацията у В. Попов.

Проблемът за отиващото си патриархално минало на българското село се свързва в творчеството на редица прозаици с друг не по-малко важен съвременен проблем. Те се тревожат, че заедно с многото уродливи и рутинни черти на стария свят изчезват и някои от нравствените ценности на народа. С подобни проблеми се срещаме и в произведенията на съветските автори. Така А. и Ал. Михайлови, говорейки за това, че литературата на 70-те години ни напомня за някои отрицателни последствия на техническия прогрес, подчертават следната немаловажна мисъл: „Не трябва да се мисли, че в предишния селски строй всичко беше безупречно: животът на старото село, разбира се, отразяваше най-остри социални противоречия и Белов, и Распутин, и Абрамов го разбират не по-зле от другите, но те днес скърбят не за това, което помрачаваше живота на старото село, а за това, което го красеше, внасяше в него мир, съгласие, устойчиво постоянство. Това напомняне прозвуча толкова внушително, че стана ясно: в него бе изразено самосъзнанието на определена част от обществото, опасението пред възможността да изгубим корените си."[12]

Цивилизацията, нерядко тълкувана погрешно и осъществявана с недопустими методи, заедно с прогреса понякога носи в себе си и разрушителното начало. Страшно е, когато поради необмисленост или прибързаност природата загива и вследствие на това духовно обеднява човекът, изявяват се съществени недостатъци в нравствеността му. Екологическият проблем е разработен в творчеството на съветските и българските

---

[12] Михайлов, А., Ал. Михайлов. Дебюты семидесятых. — Вопр. литературы, 1981, № 4, с. 41.

писатели по правило не изолиран сам за себе си, а в съчетание с проблема за духовното богатство на нашия съвременник („Реката" на Д. Фучеджиев, „Цар риба" на В. Астафиев). Човек, който не разбира величието, значението и прелестта на природата и лекомислено я унищожава, не може да бъде пълноценна личност. До такъв извод води например творчеството на известния български прозаик и драматург Николай Хайтов. В този човек, ни показва той, има празнота, която рано или късно ще прозвучи дисонантно и в човешките отношения. В душата на човека, както и в природата, Н. Хайтов търси красота и хармония, но невинаги я намира.

Българската проза от последното десетилетие много точно набелязва най-важните обществени и социални изменения в селото, в това число и опасните тенденции към изгубване на онези нравствени ценности, чиито извори са заложени в изначалната близост на селянина с природата, тенденция към изгубване на корените. Литературата съзря задачата си в това, да предпази обществото от прибързани и невнимателни крачки, и това е голямата ѝ заслуга.

Българската действителност в движението си по пътя на строителството на развития социализъм поставя нови въпроси, предлага нови жизнени конфликти, които писателите тепърва ще отразят художествено. Защото своевременната, точна, емоционална и ярка реакция спрямо динамиката на живота е първостепенен двигател за литературата и определя основното ѝ съдържание.

Елка Константинова

НОВИ ТЕНДЕНЦИИ В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 70-ТЕ ГОДИНИ

От всички литературни жанрове прозата най-всеобхватно пресъздава епохата и проблемите на личността, съдбата на нацията и духовния свят на индивида. Именно в художествената проза най-успешно се анализира съзнанието на човека и това естествено е една от основните ѝ задачи особено днес, когато крайно усложнените ни взаимоотношения и порасналата ни самовзискателност изискват непрекъсната художествена равносметка и преоценка. Тази функция на художествената ни проза, която дава възможност на съвременника да се самопознае, определя до голяма степен и обновлението на повествователните средства, формирането и утвърждаването на новите естетически категории.

Тъй като разцветът на съвременната ни художествена проза е безспорен факт, който красноречиво говори за зрелостта на националната естетическа мисъл, прогресивните художествени традиции от миналото очевидно са доразвити и новаторски претворени. Съвременната ни белетристика открива характерните черти на днешната действителност, като не само вярно я конструира, но я и обяснява, оценява, осъжда или утвърждава, изразявайки ярко едно определено и цялостно отношение на твореца към света, в който днес живеем.

Моделиращата и оценъчната функция на художествената ни проза се проявява по нов начин през 60-те и 70-те години. Колкото по-оригинално се въплъщават в нея проблемите на националния ни живот, толкова по-отчетливо прозвучават общочовешките ѝ проблеми. Така Йордан Радичков с помощта на своите неповторими фолклорно-гротескови образи пресъздава специфично националния и в същото време исторически общозначим процес на окончателно загиване на патриархалното село. Павел Вежинов пък, синтезирайки мисленето на съвременния гражданин, достига до големи обобщения в изобразяване психиката на българския интелектуалец и на интелектуалеца въобще. Дори подчертано самобитните „Диви разкази" на Николай Хайтов с техния родопски колорит носят общочовешко съдържание.

Значителните постижения на нашата проза след Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г. укрепиха най-вече творческо-съзидателната ѝ функция: писателите с новаторски художествени средства синтезират елементи от съвременното светоусещане. Използувайки богатствата на метафоричния език, те поставят съществени идеологически и духовни проблеми, размишляват за истински ценностни категории.

 Съвременната българска проза и европейските социалистически литератури. С., БАН, 1986

Произведения като „Матриархат" на Георги Мишев, „Пътища за никъде" на Богомил Райнов, „Двама в новия град" на Камен Калчев, „Пътуване към себе си" на Блага Димитрова, „Далечни бродове" на Иван Давидков и т.н. дадоха първоначалния тласък за интензивното развитие на синтетичната ни лирична проза от нов тип, която през 60-те и 70-те години преживя своя разцвет.

Подобен процес на обновление на прозата се констатира във всички литератури на социалистическите страни: през 60-те години субективно-лирическата форма на романа, повестта и разказа е породена от откровената гражданска и лична реакция на писателите срещу някои негативни явления от недалечното минало, от равносметката с миналото, а през 70-те години — от нарасналия интерес към нравствено-психологическите, интимни сфери на живота.

Всъщност субективността и концентрираността на повествованието, поставянето на човека в центъра на изображението, пълната зависимост на цялата проблематика от „космоса" на героя и т.н. — това са все тенденции, характерни за всички европейски литератури през 60-те и 70-те години, предизвикани от усложненото съзнание на съвременната личност, която търси нови опорни точки в себе си и в окръжаващата я действителност, във вселената и в собствения си духовен мир.

Европейският писател още от времето на Първата световна война все по-настойчиво се вглежда в съвременността с очите на героя и предпочита субективизираното центростремително повествование, т. е. повествованието, концентрирано върху човека и устремено към неговия духовен космос. Но колкото по-дълбоко прониква в човешката същност, западноевропейският писател се разочарова и отчайва от човека и все помалко започва да му вярва.

За такива писатели, като Виржиния Уулф или Ален Роб-Грийе, са характерни дренията на нови връзки между изкуството и митологичното съзнание, както и насочването към праисторическите инстинкти на човека. Обединяващите и градивните оптимистични идеи не са характерни за обществото на „индустриалната цивилизация". Затова много експерименти в западноевропейската проза са предизвикани главно от трескавите и болезнени търсения на контакти с разкъсаното и деидеологизирано човешко съзнание.

Към края на 50-те години в съветската многонационална проза се извърши първият взрив на лирическото начало; може да се каже, че в нея тогава възтържествува чеховската традиция, която всъщност винаги е съществувала паралелно с мощната епическа традиция на руската литература.

През 60-те и 70-те години най-отчетливо се забелязва сливането на епическото и лирическото начало в произведенията на В. Астафиев, Д. Гранин, В. Биков, В. Распутин, Ю. Трифонов, Ф. Абрамов, В. Белов, Ю. Бондарев, В. Солоухин, С. Крутилин, О. Бергхолц и др. Преобразуванията в социалистическото общество се изобразяват най-често чрез съзнанието на личността, чрез моралния облик на конкретната индивидуалност.

В творчеството на редица талантливи разказвачи от поколението на Василий Шукшин и Василий Белов сложните противоречия, проблеми и конфликти на обществото смело и откровено са поставени върху социална и психологическа основа. Най-талантливите съветски белетристи на 70-те години не само че не избягват и не заобикалят неочакваните, пара-

доксалните явления в живота и трагическите състояния на героите, а напротив — съсредоточават своето внимание именно върху тях. Аналогичен процес наблюдаваме и в художественото мислене у нас, което по традиция се насочва към национално устойчивото, уравновесяващото и жизнеутвърждаващото начало в психиката на героите.

В съвременната българска проза сега по-рядко се срещат чертите на класическото реалистично повествование, което възпроизвежда живота във формите на самия живот; писателите все по-често се обръщат към пародийно-гротескното, романтично-мащабното и експресивно-асоциативното изображение. При създаването на новия тип съвременно лирическо повествование много широко се използува традицията на експресивната септемврийска проза, която се ражда по кървавите дири на въстанието от 1923 година, а също и фолклорната традиция. Изобщо в националната ни литература преобладава увереност в значимостта на личността и на нейната човечност. Оптимизмът и хуманизмът са нейни неотменни черти.

В начина, по който българинът възприема действителността, по-голямо значение придобиват трезвата аналитичност и реалистичният подход към жизнените явления. Присъщите на българския характер устойчивост и стоицизъм в голяма степен определят осезаемата жизненост и самобитност на съвременната ни белетристика.

Реализирането на универсална проблематика в прозата на 70-те години у нас се постига в произведенията на най-талантливите ни писатели посредством лаконичното и уплътнено лирическо изображение на националния живот, чрез художествен синтез на чертите, отличаващи характера и мисленето на съвременния герой.

Още в периода между двете световни войни в националната ни художествена проза се забелязва отслабване ролята на събитийността и засилване на интелектуалното начало. В произведенията на писатели като Й. Йовков, Г. Райчев, С. Минков, К. Константинов и др. е налице явна близост с някои нереалистични течения на европейските литератури от нашия век. Но тази близост се отнася по-скоро до поетиката и повествователната техника на авторите, а не до основните категории на творческото им мислене. Така например Георги Райчев пише своите „диаболични" разкази под влияние на Густав Майринк, но съхранява типично българското си трезво и критично отношение към психически болните си герои.

Редица явления в развитието на нашата проза от 60-те и 70-те години ни напомнят литературния процес от 20-те и 30-те години: безспорни са сходствата между авангардните течения от периода след Септемврийското въстание през 1923 г. и новаторския характер на литературата ни от последните две десетилетия.

Докато през втората половина на 40-те и през 50-те години българската проза се връща в руслото на повече или по-малко традиционното класически реалистично повествование и възобновява предимно Вазовата традиция, през 60- и 70-те години започва преодоляването и дори отрицанието на тази традиция. Стремежът към правдиво и обективно отражение на епохата чрез изграждане на живописни панорамни платна и на социално детерминирани художествени типове (като Юрталана на Г. Караславов, Султана Глаушева на Д. Талев, Ирина и Борис Морев на Д. Димов и т.н.) се заменя с издирване на субективните фактори в пълнокръв-

ното художествено изображение, с надмощие на съвременното авторско светоусещане, което из основи претворява и видоизменя обекта на изображение. Така например в една от най-характерните творби на новата проза от 60-те години — романа на Генчо Стоев „Цената на златото" — силната емоционална обагреност на разказа, сгъстеният лиризъм и ярко изразеният съвременен възглед на твореца за историята и моралистичната проблематика нямат нищо общо с традиционното повествование на националния исторически роман, в който преобладават изображенията на историческата закономерност и обществената предопределеност на човешката съдба и характер.

Качествено различни са и повечето елементи от художествената структура на тази новаторска творба. В нея сюжетно-фабулната насока остава на заден план, а основната роля поемат разсъжденията и емоциите на героите, както и оценъчният коментар на автора. Генчо Стоев накъсва и разчленява повествователното време, насищайки и уплътнявайки го с дълбокия философски смисъл на историята (осмислена от днешна гледна точка); в бърз и нервен ритъм сглобява събитията, съединявайки ги оригинално посредством богати асоциативни връзки.

През 60-те години българските белетристи се насочват главно към изобразяване на обикновените житейски истории, към всекидневните прояви на героя, за да обхванат и оценят моралните измерения на българския характер (за разлика от 50-те години, когато се търсеха монументалните очертания на националния характер и епическият роман беше в разцвет). След 1956 г. постепенно започна новото „очовечаване" на нашата литература, обусловено от спецификата на историческия етап, в който навлезе социалистическата ни държава.

Но докато през 60-те години в прозата преобладаваше изображението на делничното, най-често срещаното, конкретно-битовото, през 70-те години писателите преминават към обобщаващо художествено интерпретиране на съвременната проблематика. Романът на съвременна тема става по-синтетичен в сравнение с романа на 60-те години. Той започва да изобразява по-значителни социални процеси от съвременността, да разкрива психологията на герои с по-действена и активна природа, с повече духовни сили, с по-възвишени стремления и с по-ясна историческа перспектива („Нощем с белите коне" на П. Вежинов, „Домът с махагоновото стълбище" на А. Гуляшки, „Низината" на В. Попов, „Зелената трева на пустинята" на Д. Фучеджиев, романите на А. Наковски, Г. Атанасов, Д. Вълев и т.н.).

През миналото десетилетие се забелязва обаче едно видимо отстъпление от небивалото жанрово и стилово многообразие на прозата от 60-те години — особено в областта на историческия роман (излезлите през 60-те години романи на Е. Станев, В. Мутафчиева, Г. Стоев, А. Дончев, Д. Мантов и др. бележат връх в развитието на българската историческа белетристика). Характерното за периода непосредствено след Априлския пленум засилване на субективната роля на творческата личност променя традиционните начини на създаване на характера: героите изпъкват като носители на състояния, проблеми и идеи, а взаимоотношенията между героите придобиват философско съдържание (например в романите на Г. Алексиев и Г. Марковски). Постигнатото равновесие между емоционалното и рационалното разбиране и тълкуване на човешките постъпки се изразява по разнообразни начини в оригиналните прояви на синтетичната лирична проза.

През 70-те години героят продължава да бъде преди всичко вътрешно действен и конфликтен и илюстрира характерната за нашата съвременност напрегната борба за духовност. Ако го сравним с героя от 40-те и 50-те години, веднага ще открием очевидни различия. Тогавашният герой, независимо дали е антифашист, работник строител, селски труженик, интелигент и т.н., е винаги човек на волята и действието. Без значение дали се намира на бойното поле или провежда политически битки, или работи на строителна площадка, в еднаква степен е устремен с цялото си същество към една ясна и определена цел, за която е готов да пожертвува живота си. Той не познава съмнението и колебанието; у него няма душевни и нравствени противоречия, характерът му е цялостен и еднопосочен; препятствията, които преодолява, имат външен характер, а вътрешната му същност е единна, хармонична, ясна.

Такива са всъщност положителните герои на нашата партизанска и антифашистка литература от 40-те и 50-те години. Борбата срещу фашизма и изострените класови противоречия в страната създават твърди и смели характери — дисциплинирани, целеустремени, непоклатими.

Ситуацията на живота през 70-те години диктува съвсем друг тип духовна активност. Докато през 40-те и 50-те години българските белетристи изобразяваха герои в действие, използувайки напрегната, усложнена фабула, през последните две десетилетия и до днес белетристите ни предпочитат задълбочения психологически анализ и „фабулата" на преживяванията, разкриват вътрешната, душевната борба, движението на мисълта и интелекта.

Героят на нашата проза през 70-те години се разкрива не толкова в своята емоционално-мисловна неповторимост и уникалност (както е през 60-те години), а преди всичко чрез присъствието си в историята, в народната съдба, чрез чувството си за отговорност пред цялата нация. Писателите проникват във вътрешния свят на съвременника, разкривайки историческата и социалната му същност, а не само интимно човешката, неповторимо индивидуалната (така е например в повестта „Бариерата" на П. Вежинов, в „Черните лебеди" на Б. Райнов, в „Щъркел в снега" и „Вместо гроздобер" на Г. Величков, в „Остров от тишина" на Д. Коруджиев и др.).

През 60-те години белетристите ни се стремяха главно към развитие на неповторимите индивидуални черти на съвременника, към различията в сложните човешки съдби и характери, като засилваха субективното начало в повествованието чрез многопластови изображения и с помощта на най-различни художествени средства, като асоциациите, ретроспекциите, лирическите отстъпления, непосредно-емоционалните и аналитични изповеди и т. н. През 70-те години настъпи известно видимо успокоение на стиловете. Сега се появяват произведения, по-ограничени в стилово отношение и с по-ярко и решително изразени идеи.

Експресивно-емоционалното изображение все повече отстъпва пред лирически живописното и философски вглъбеното. Голямо впечатление прави например промяната в идейната насоченост на Й. Радичков в монодрамата „Лазарица", където за пръв път при този автор философското обобщение, построено върху една находчива абсурдна ситуация, поглъща и изцяло подчинява хумора и гротеската, своеобразно постигнатия националнен колорит и забавно-увлекателния елемент. Тук изключително

интересният замисъл носи в себе си голямата общочовешка идея и в пределно синтезиран вид я довежда до читателското съзнание.

Конкретно-реалистичният и аналитично-психологическият подход към съвременния провинциален живот в последните повести и разкази на Ивайло Петров също говорят за съществено изменение на стила на писателя в сравнение с предишните му произведения, като „Преди да се родя и след това" и „Объркани записки", а романът „Хайка за вълци" (1983) е върхово постижение на аналитично-психологическия подход към значимата социална проблематика не само за автора, но и за цялата ни днешна литература.

Подобно самопреодоляване и преминаване към нов белетристичен маниер е очевидно и у други наши автори, като К. Калчев („Огледалото" в сравнение със „Софийски разкази" и „Двама в новия град"), И. Давидков („Билет за Бретан" в сравнение с „Къшей хляб за пътника"), Д. Яръмов („Балканска поема" в сравнение с „Даром дадено") и т.н. Става дума все за промени по посока към обективизация на разказа, акцентуване и кристализация на идеята, демократизиране на естетическите норми и социална детерминираност на характера.

Сходен процес преживява и полската проза на 70-те години. В нея е налице възвръщането към класическия, традиционен начин на разкриване проблемите на съвременността. В резултат на масовото експериментиране с белетристичните форми, което характеризира предишните десетилетия, полската проза сега разполага с обогатен и обновен арсенал от изразни средства — това се отнася особено до поетиката на полифоничния и монологичния роман (като „Наводнение" (1975) на Б. Чешко; „Конопелка" и „Кариера" (1973) на Е. Редлински; „Да преплуваш реката" (1972) и „Сивият орел" (1973) на Ю. Кавалец и т.н.).

За българската и полската проза на 70-те години е характерно и възвръщането към опростеното автентично повествование. И това е естествена реакция срещу прекалената субективизация на литературата от 60-те години, особено на полската литература. Това е и реакция срещу една от основните тенденции в развитието на съвременните европейски литератури: стремеж към анализ, а не към синтез на преживяното, в резултат на което художественото изображение все повече се усложнява, като понякога става неясно, мъгляво и трудноразбираемо. Крайностите на тази тенденция почти не се срещат в българската художествена проза.

Субективният и лирическият стил, при които в повествованието се дава предпочитание на опосредствуваното, а не на прякото заявяване и изразяване на мисълта, в нашата литература се уравновесяват с реалистичната образност, с нейната ясна и недвусмислена метафоричност. Предаването на идеите посредством символи, параболи и алегории (например у Й. Радичков или Г. Величков) никога не довежда до неопределеност и мъглявост. Романтичната приповдигнатост и лиризмът не допускат насилие над изобразената в прозата действителност (както става у редица полски и западноевропейски писатели).

Налагането на творческата субективност, изнасянето на преден план на авторовото отношение съвсем не означава пренебрежение към характера на героя като носител на определени обществени идеи. В нашата лирическа проза от миналото десетилетие изобразителното майсторство на авторите се проявява в пресъздаване на неуловимите вътрешни състояния на героя на фона на живописно нарисуваните картини на живота, в изследване на скритите пластове в човешката душа и в извличане

на значителна идея посредством пластично извайване на психологическия детайл.

Психологизмът в нашата проза на 70-те години е пределно достоверен и се реализира по пътя на многобагреното пресъздаване на чувственото и рационалното възприятие; повествованието се съсредоточава върху кулминационното преживяване, което определя същността и развитието на характера. В своя стремеж да покажат вътрешното съдържание на личността прозаиците преодоляват външното и несъщественото в обрисовката на жизнените явления: зад очевидното търсят скритото чувство, същностното, зад гласно изказаната мисъл откриват неизказаната.

„Искам не да залича света, искам да го изменя, да не се различава от моя разказ; искам светът да стане моя разказ", — казва Г. Величков чрез един от героите си в разказа „В лабиринта". Подобен стремеж към създаване на осезаема вътрешна художествена реалност, в която в синтезиран вид се съдържат характерните черти на съвременната обективна действителност, е присъщ на повечето съвременни белетристи (например романа „Най-тежкият грях" на Д. Асенов).

У най-добрите наши съвременни творци пластичното изобразяване на конкретната житейска правда съдържа в себе си значителна идея и обхваща обемно философско съдържание, става мащабно обобщение на вечните човешки ценности, категории, същностни елементи. Така например в конкретното явление (неотразимото човешко обаяние на Доротея от повестта на Вежинов „Бариерата") е вложено дълбокото разбиране на писателя за истинските ценности на човешкото битие.

От това повествованието на загубва своите реални очертания, а само добива озарение чрез някаква необикновена, вътрешна, духовна светлина. Вежинов сблъсква своя герой — съвременния „изискан" български интелектуалец, с истината и открива неговата неподготвеност да разбере и приеме тази истина. Вечната правда на живота, която героят осъзнава с помощта на Доротея, се оказва прекалено мащабна за неговото ограничено съзнание, за неговата вече деформирана духовна същност. Антони почти е готов да предпочете лъжата пред истината заради душевното си спокойствие и равновесие.

Повестта „Бариерата" е много характерна за еволюцията на социалистическия реализъм в съвременната българска проза. До създаването на истински новаторския художествен синтез между аналитичния психологизъм, историзма и философски вглъбеното мислене Вежинов достигна благодарение на активно усвоените класически национални и световни традиции и най-вече, разбира се, поради зрелостта на големият си талант. Творбата по най-убедителен начин свидетелствува не само за тържеството на творческото духовно битие и за обогатената и разнообразена поетика на съвременната ни повест, но и за двустранността на литературния процес от наши дни: от една страна, близостта към родното, неповторимо българското в съвременните превъплъщения на националния характер, а, от друга — приобщаването към универсалните идеи на века.

Тази двустранност е присъща на националния художествен процес и от миналото, но днес тя добива особено значение поради новия тип идеологически и възпитателни задачи, които нашата сложна епоха й налага. Философско-аналитичната линия на съвременната българска проза в най-широк обсег включва универсалните идеи на съвременния свят, пре-

осмислените обективно-исторически взаимоотношения между човека и космоса, между природата и културата, между спецификата на общественото битие и космическите проблеми.

Българската философско-аналитична проза на 70-те години е най-близка до интелектуализма на прогресивната западноевропейска литература и до многообразните разновидности на съветската и полската интелектуална проза. Е. Станев, Б. Райнов, П. Вежинов, Л. Дилов, Г. Марковски и пр. постигат в една или друга степен органическо единство между интелектуалното и пластико-изобразителното, между емоционалното и рационалното начало в осветляването на народния живот. Най-силно впечатление в техните произведения от миналото десетилетие прави новаторски изразеното оценъчно отношение към изобразявания свят. Това изисква от тях разработване на форми, образно и емоционално възпроизвеждащи самия процес на мислене у героите и самата драма на идеите. Така се ражда съвременната фантастична образност в т.нар. научнофантастично повествование (рожба на вярата или на неверието в науката и прогреса), където героят и ситуациите, в които попада, въплъщават научно-техническата мисъл на нашата епоха. Но дори и в тези абстрактни въплъщения можем да открием българския начин на мислене, българското жизнеутвърждаващо светоусещане.

През 70-те години, както вече казах, се засилва стремежът към по-дълбоко изучаване на съвременния духовен климат (този процес е в близка зависимост от нарастващото патриотично народностно съзнание и честото възкресяване на отделни периоди от националната история) и към всеобхватно отразяване на духовните измерения на личността в зрялото социалистическо общество. Може би именно затова в този период белетристите проявяват интерес към по-разгърнатото повествование, докато през 60-те години в прозата ни преобладаваха късите форми.

Националното самопознаване се постига най-често по пътя на интелектуално-философското преосмисляне на спомена и достоверното възкресяване на миналото („Този странен занаят" на Б. Райнов и „Синият камък" на П. Вежинов), посредством символното обобщение, когато общочовешките идеи се пречупват през призмата на националната психология („Нощем с белите коне" на П. Вежинов), или посредством изобразителните похвати на гротеската и ироническата парабола, когато общочовешки пороци се изобличават в техния български вариант (сатирата на С. Стратиев, Й. Радичков, И. Петров и т.н.).

Най-интересни с националната си самобитност са белетристичните произведения, тясно и органично свързани с българската национална психология — например романите „Духовете на Цибрица" на Г. Алексиев и „Хитър Петър" на Г. Марковски. Тяхната нова поетика, изградена върху митологически символи, не води към абстрактни обобщения, а напротив, засилва значението на индивидуалното битие на конкретния герой. Новаторството в подобни творби се проявява в конкретизирането и осъвременяването на народните митове, в пресъздаването на родовата приемственост с оглед на днешното ни мислене.

Дори автобиографичните и лирико-експресивните книги на редица съвременни белетристи, в които се изследват предимно проблемите на творческата личност или пък в лирически план се възкресяват съкровени спомени, внушават (чрез картини от всекидневието и правдиви изображения на българския живот) мисълта, че миналото е отлетяло безвъзвратно, оставяки обаче отпечатък върху днешния ден, и очертават

чрез символична или асоциативна образност контурите на съвременното светоусещане. Независимо от автобиографичността в подобни произведения се обобщават специфичните черти на националния духовен мир.

Активността на народното самопознание естествено е най-силна в прозата на селска тематика (в произведенията на Й. Радичков, И. Петров, В. Попов, Г. Мишев, Д. Вълев и т.н.), защото именно в българското село са заложени най-характерните трудови добродетели на нацията от миналото. В социално-аналитичната и лирическа проза за новото село прави силно впечатление изостреното чувство на авторите за съвременност и същевременно усетът им за традицията.

От началото на 70-те години нашите белетристи започват постепенно да преодоляват своята тематична привързаност към „естествения" човек, към някогашния патриархален жител на Родопите или Добруджа . . . Новият социален тип герой на епохата сега е деловият съвременник, формиран в атмосферата на научно-техническата революция; той намира самобитно въплъщение в най-разнообразни селски характери.

В нашата литература от близкото минало доста често се изобразяваше селянина като наивно дете на природата. Сега тази представа е напълно изживяна, макар че българската „селска" проза не е загубила своята жизненост и свежест, напротив, засилила е характерния си жизнеутвърждаващ патос. До интересни изводи можем да стигнем, ако сравним героите на Радичков или Ивайло Петров с тези на В. Шукшин, В. Белов или В. Распутин; на Т. Новак, В. Мишливски или Ю. Кавалец . . . Налице е ярко национално своеобразие на съвременния герой на селото, чиито български превъплъщения се отличават с непобедимото си жизнелюбие, с непоколебимата си издържливост, със стоицизъм и мъжественост в трудните житейски обстоятелства.

На мястото на закъснелия русоизъм сега дойде противопоставянето между цивилизацията и изостаналостта от нея (остатъците от патриархалната старина). Писатели като Радичков и Ивайло Петров използуват хумора, иронията или гротеската, за да изобразят проявите на изостаналост от процесите на цивилизацията. Стараейки се да покаже аналогичното в обикновените, всекидневни проявления на селския бит и на селския характер, Радичков ги пародира, открива абсурдната несъвместимост между примитивното мислене на своите герои и прогреса на съвременната цивилизация. Но когато се докосне до съкровените струни на селската душа, в произведенията му, както и в произведенията на други наши белетристи, се появяват развълнувани лирически интонации. Затова неговите творби са колкото гротескови, толкова и лирически-утвърждаващи („Барутен буквар", „Януари", „Спомени за коне" и т.н.).

В радичковския недетерминиран модел на света са заложени идеите за абсурда на съвременното битие. Всъщност те се явяват като резултат от авторовата съкровена мечта за порядък и хармония, за налагане на националните нравствени ценности над отрицателните прояви във всекидневния бит и в обществения живот. У Радичков привидната „самоцелност" на развлекателните повествователни елементи и на фантастиката са подчинени на иносказанието, на символа или по-точно погълнати са, разтворени са в дълбоко философската алегория (например късият разказ „Верблюд"). Рисувайки въображаемото, митологичното село Черказки и използувайки сатирично-фантастичната образност, писателят си служи с конкретни черти от живота на българското село. И независи-

мо от невероятните обстоятелства неговите герои се явяват типични българи с нашенски нрави и начин на мислене.

За разлика от европейските писатели абсурдисти Радичков гледа на света, в който живеем, жизнерадостно и оптимистично. В неговото творчество, както във всички значителни произведения на съвременната българска проза, се изобразява това, което е, и това, което трябва да бъде не в противоречие и противопоставяне, а в единство (оптимистичните перспективи за бъдещето са заложени в настоящето). Пример за такова единство е и повестта на П. Вежинов „Бариетата". Тук летенето на Доротея олицетворява оптимистичната идея за възможното, реалното (не химеричното и ефимерното) съществуване на това, което трябва да бъде: изключителната духовна и интелектуална развитост на личността. Независимо от неспособността на главния герой (композитора) да се извиси духовно и да се прероди, независимо от смъртта на Доротея, основният патос на тази великолепна творба е оптимистичен, тъй като изходна позиция на автора е огромната му вяра във възможностите на човешкия разум и на човешката душа.

В съвременната полска проза тези две сфери: реално съществуващото (като конкретна психологическа даденост) и идеалното (като илюзия, мечта), са в непрестанен динамичен конфликт, изобразяван с различна степен на емоционално напрежение у различните автори. Но в повечето случаи преобладават мотивите на ужаса, породени от суровата истина за днешния „цивилизован" свят, от жестокото безразличие на душевно кибернетизираната личност.

В западноевропейската проза от последните две десетилетия сякаш се засилва катастрофизмът като изходна позиция на писателите. В техните произведения изобразяваният свят е порочен, хаотичен, кошмарен; търсещите герои му се противопоставят, но са предварително обречени на поражение, тъй като силите на злото са могъщи и несъкрушими. Стремежите на личността имат трагически характер в самата си същност заради своята неосъществимост. Безнадеждността достига кулминационната си точка, когато и съдбата се опълчва против благородния, възвишения герой. Така се случва и в редица произведения на полската съвременна белетристика.

В нея героите на 70-те години — честните и борещите се против моралната деградация, корупцията и т.н.., извикват симпатия и дори възторг у възприемателя, независимо от това, че намеренията им най-често са неосъществими, обречени на провал. В полската белетристика, както и в западноевропейската, катастрофизмът (в смисъл на изходна позиция на авторите) обуславя своеобразната поетика на многопластовото метафорическо повествование, в което гротесковите елементи обикновено господствуват над реалистичните. Апотеозът на трагическото величие на човека съжителствува с горчивата истина за неговото падение.

Доколкото прозата, както вече стана дума по-горе, участвува активно в процеса на самопознаването на съвременното общество и на нас самите и по свои собствени пътища върви към това познание, то в нея намираме своеобразно формулирани отговорите на редица проблеми, които особено силно ни вълнуват. Такъв е например проблемът: трябва ли да страдаме от съвременната свръхразвита техника и промишленост или да се стремим да ги подчиним на себе си. В българската проза, както и в съветската, най-често се дава утвърдителен и оптимистичен отговор на

този въпрос, докато в западноевропейската преобладава противоположното отношение към процесите на цивилизацията — в повечето случаи те са представени като заплашващи духовното равновесие на човека, като фактор, деформиращ човешката същност. Изображения на механизмите на тази деформация срещаме най-често във фантастичната литература, в т. нар. science fiction.

Фантастичното като елемент на художественото творчество и фантастиката като вид литература са характерни примери за възпроизвеждане на универсални състояния и проблеми. Но и в тези естетически категории можем да открием типичните за българина начини на възприемане и оценяване на света. Още във фантастиката на фолклора и в старата българска литература откриваме народните представи за космоса, за порядъка на нещата в реалното битие, за превратностите на съдбата, за истинските и лъжливите ценности в живота, за природните стихии и т.н. Пътят, по който върви народното въображение, характеризира цялостното мислене на народа и начина, по който светът се отразява в съзнанието му.

В реалистичните художествени структури на българската литература фантастичното най-често изпълнява второстепенна, подчинена функция. Поради здравите и непосредствени връзки на българските писатели с конкретните проявления на народния бит и обществения живот, фантастичното (като начин за създаване на гротескова образност, като форма, в която символично кристализират творческите идеи, като специфична образна реализация на абстрактни и универсални концепции и т.н.) се използува от малцина автори: С. Минков, Л. Дилов, П. Вежинов, Е. Манов, А. Геров, А. Наковски и др.

Повечето български писатели обикновено се стремят към трезвото, логичното решение на социално-политическите и психологическите конфликти, избягвайки абстрактните и космическите дилеми; остават чужди на мистиката и на ирационалното тълкуване на битието. За разлика от други литератури, например полската, където мистиката и мистичната фантастика играят значителна роля, българската литература в много по-голяма степен изобразява народния живот, създавайки конкретни реалистични картини и герои или пък използувайки фантастично-иносказателната образност с ясен и актуален идеен подтекст. А фантастиката на Радичков и някои по-млади автори е възраждане на фолклорната фантастика, разбира се, основно претворена и осъвременена. Писателите умело я използуват за весело и лукаво надсмиване над съвременната цивилизация. Своеобразното смешение на национални и общочовешки черти в изобразяването на селския космос разкрива абсурдността на редица явления от историческия процес.

Съвременната научна фантастика в България се развива в най-тесен контакт с психологическата и хумористично-сатиричната проза, а не като напълно самостоятелен жанр, както е в някои други литератури.

Своеобразието на фантастиката в съвременната българска литература се изразява в по-трезвото отношение към бъдещето на човечеството и в явната актуализация на иносказателната проблематика. Така например в повестта на Геров „Неспокойно съзнание" и в романа на Манов „Пътешествие в Уибробия" е очевиден антикултовският патос; в новелата „Без сенки" на Наковски фантастичното действие се развива на фона на сегашното софийско всекидневие, а в романа на Дилов „Парадоксът на огледалото" всички въображаеми събития стават по време на тържествата на хумора в Габрово . . . Обяснение на факта, че в нашата худо-

жествена традиция фантастиката играе второстепенна роля, трябва да търсим в националната ни история, в народопсихологията, в националния възглед за света и в своеобразния начин на мислене на българския творец.

През 70-те години в нашата проза се засили оригиналността на иносказателната фантастика и нейната възпитателна функция. В Радичковия „верблюд" древните митологически представи на народа, езическите суеверия и съвременните научни хипотези се съединяват в една странна и неповторимо българска карнавална образност, натоварена със съвременна сатирико-изобличителна идейност.

Българските фантасти през миналото десетилетие увеличиха в произведенията си информацията за научно-техническите постижения на съвременното човечество и въведоха нови норми, нов порядък и хармония в изобразяваната фантастична действителност чрез засилване динамиката на белетристичните и драматургичните художествени структури. Настъпи активно обновяване на някои вече автоматизирани традиционни жанрови форми. Новаторската ни експериментираща фантастика и активното присъствие на фантастичната образност в реалистичното повествование, на което придава иносказателен и метафоричен смисъл, съществено обогатиха съвременната ни литература, динамизираха съвременния литературен процес.

Нашата критика съумя да отдели истински художествените завоевания на днешната ни проза, да очертае основните тенденции в нейното развитие: към максимална достоверност на изображението (в документалните творби на Д. Овадия, В. Андреев, Н. Христозов, В. Барух, К. Кюлюмов, К. Странджев и др.); към обективност и фактическа изчерпателност (у Ст. Ц. Даскалов, К. Цачев , С. Поптонев, И. Мартинов и пр.); към субективизация на повествованието и психологическо вглъбяване на героите (в произведенията на Д. Фучеджиев, А. Наковски, Г. Мишев, Г. Атанасов и др.); към философска обобщеност (в творбите на Е. Станев, Б. Димитрова, Б. Райнов, П. Вежинов, В. Мутафчиева, Г. Стоев и др.); към синтетичност и експресивност на образите (у Г. Стоев, Л. Петков, Р. Сугарев, Г. Марковски и др.); към парадоксалност и гротесковост на изображенията (в творчеството на Й. Радичков, И. Петров, Л. Дилов, С. Стратиев и т.н.).

Разнообразните тенденции в съвременната ни проза, нейното жанрово и преди всичко идейно многообразие ни затруднява в определянето на различните стилови течения на социалистическия реализъм през 70-те години. При по-широки историко-типологически съпоставки и по-задълбочено изследване на съвременните стилови течения в прозата от миналите десетилетия обаче ще открием приемственост с предходните периоди в развитието на националната ни литература и преди всичко с периоди, в които са били особено активни взаимовръзките между реализма и романтизма (например в началото на века, когато е в разцвет символизмът, в периода след Септемврийското въстание от 1923 г., когато лирико-ескпресивната проза има безспорни успехи).

Днес въз основа на традициите се раждат качествено нови белетристични форми. Отразявайки вътрешните противоречия на явленията, и преди всичко отношението си към тях, своя собствен духовен космос, такива писатели, като Е. Станев, Й. Радичков, Г. Стоев, И. Петров, П. Вежинов, Г. Величков и др., създават нови, непривични типове стилов синтез (например между лиричното и гротескното).

Националните психологически и естетически проблеми, свързани със зрялото обществено мислене и с израстването на патриотичното народностно съзнание, са претворени в прозаическите жанрове, като неизбежно предизвикват изменение в тяхната поетика. Задълбоченото и аналитично навлизане в нравствения и в духовния мир на съвременника поражда днес преобладаване на обобщаващо-романтичното начало в реалистичните повествователни стилове. Философско-аналитичната тенденция води към по-добра организираност и сгъстеност на повествованието, към по-ясна и сериозна концепционалност, към синтетичност на изображението.

В резултат от засиленото общуване на българските писатели със световната литература през 60-те и 70-те години в редица произведения се забелязва творческо преосмисляне на нейния опит — от магическия реализъм на Латинска Америка до литературата, използуваща потока на съзнанието. В българската, пък и в другите литератури от европейските социалистически страни, се появяват и някои подражания на модерните западни автори, но тяхното присъствие в съответния национален литературен процес не е съществено и не може да играе значителна роля. Важното е, че общуването със световната литература е помагало и помага на българския писател да обогатява своите художествени средства, без да изневери на неповторимо българското художествено мислене. В това отношение изминалото десетилетие се оказа особено плодотворно.

Михаил Фридман

В ТЪРСЕНЕ НА РОМАНОВ СИНТЕЗ

(ЗА ТВОРЧЕСКИЯ ПЪТ НА АЛЕКСАНДРУ ИВАСЮК)

> Развитието на румънската проза и занапред ще зависи от фактори, обусловени от нашата история, от живота на нашето общество.
> (Из интервюто на Ал. Ивасюк, публикувано в сп. „Конворбир литераре", 1976, № 8)

Изследователите на литературите на европейските социалистически страни единодушно подчертават, че през 60-те години се забелязва процес на утвърждаване на нови романови структури вследствие изменението на синтезиращото романово мислене. Изявиха се нови страни в разбирането за ролята на индивида като активен участник в историческия процес, за взаимоотношенията му с колектива; на преден план в художественото виждане излезе историята на духовните търсения на героя, стремежът да се „раздроби" живота с помощта на индивидуалното съзнание. Активизира се ролята на автора, на неговите лични оценки, философски размисли и практическо световъзприемане.

Малките романови форми се оказват ефективно средство за предаване на тези изменения. Отслабването на ролята на сюжета, боравенето с асоциативната композиция, авторските отклонения, интроспекцията, сближаването на границите между описваното и света на описващия герой — такива са някои от отличителните особености на много романи от 60-те години. В много литератури започва активизиране на романа-есе, който е своеобразна форма за сближаване на обективното и субективното начало в художественото творчество. 70-те години засвидетелстват по-нататъшната еволюция на малките романови форми, търсенето и успешното постигане на органично единство между есеистическите, лирическите и епическите елементи на романовата структура.

Разбира се, във всяка литература тези търсения и постижения се отличават със своя неповторима специфика. Като разкриваме общите закономерности в развитието на социалистическите литератури, същевременно се стремим да определим същността на особените форми, свойствени за всяка поотделно взета литература, при конкретното търсене на нов романов синтез през 70-те години.

В българската проза през 60-те години се отбелязват значителни из-

менения, предизвикани от обръщането на писателите към духовния мир на съвременника. Историческата съдба на народа, борбата му за нов живот все по-често се разкриват пречупени през призмата на личността, на нейните нравствени търсения. Засилването на субективното начало обуславя особеното внимание на прозаиците към най-важните средства за пряка характеристика на героя — самохарактеристиката, вътрешния монолог. Повечето от сполучливите романи от тези години — според единодушното признание на българските и съветските специалисти — представляват страстни лирически монолози, романи изповеди [1].

По думите на Ч. Добрев „в много романи от 60-те години изобразителното начало е подчинено на разкриването на субстанционалните въпроси на човешкото съзнание, изразено с напрегнатост, присъща само на драматургията. Характерните черти на тази проза са острата конфликтност, жестоката борба между взаимоизключващи се гледни точки относно формите на социалистическото строителство, полемичният диалог, монологът, прерастващ в откровение, изповедността и непосредствеността на изложението, уплътняването на действието, лиризмът, намаляването на всякакъв вид описания за сметка на засиленото внимание към основните проблеми, вълнуващи героя."[2]

Героите на такива известни романи, като „Двама в новия град" на К. Калчев, „Пътища за никъде" на Б. Райнов и др. си задават тревожни въпроси, подлагат съвестта си на мъчителни изпитания, размишлявайки върху същността на морала в новото общество. Като се вслушват във вътрешния глас на героите, авторите се опитват да разшифроват смисъла на значително по-широки явления от действителността, да проникнат в сложния свят на явленията и събитията, обкръжаващи човека, чрез неговото напрегнато, трагично съзнание. Ретроспективното преосмисляне на близкото минало и пресъздаването на настоящето помагат да се въплъти образът на съвременника в трудния за него период на „вътрешен самосъд".

И в румънската проза от 60-те години се разгръщат сходни процеси. Особен интерес за разбиране същността на тези значителни промени в структурата на румънския роман, а едновременно с това и на различията, които характеризират развойния път на българската и румънската проза от този период, представлява творчеството на Александру Ивасюк.

В румънската проза от края на 60-те и началото на 70-те години трудно може да се посочи художник, който да е по-чувствителен към обществените и културните промени, по-съпричастен към търсенията от тези години. Дошъл в литературата през средата на 60-те години, Ивасюк още с първата си книга се представя като зрял художник. Само десет години трае неговият път (А. Ивасюк загина по време на земетресението на

---

[1] Роман в современных литературах южных и западных славян. М., 1973; Современная литературная критика европейских социалистических стран. Вып. 1. М., 1975; Новые явления в литературе европейских социалистических стран. М., 1976; З а р е в, П. Панорама болгарской литературы. Т. 2. М., 1976; Социалистический реализм на современном этапе его развития. М., 1977; Ш е р л а и м о в а, С. А. Утверждение реального гуманизма. М., 1980; Взглянуть в лицо времени (Панорама: 70-е годы в литературах социалистических стран Европы). — Иностр. литература, 1981, № 2, 3.

[2] Д о б р е в, Ч. Идеи и изобразительность. — В: Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., 1975, 150—151.

4.III.1977 г.), но писателят успя да остави дълбока следа в художественото съзнание на епохата, да заеме трайно място в историята на румънската литература. Това не е чудно — за десет години Ивасюк публикува седем романа („Преддверие", 1967, „Интервал", 1968, „Нощно разследване", 1969, „Птици", 1970, „Пролетно пълноводие", 1973, „Просветления", 1975 и „Рак", 1976), сборника повести „Ловджийски рог" (1972), две книги с литературни есета („Pro domo. Радикалност и ценност", 1972, „Pro domo", 1974).

Към това следва да се добави, че писателят в продължение на дълги години редовно излиза с публицистични статии по страниците на най-известните периодични литературни издания: „Кон темпоранул", „Румъния литераре", „Конворбир литераре" и др. Тези списания, а също и „Арджеш" и „Томис" му предоставят страниците си за обширни интервюта, в които Ивасюк охотно излага литературните си позиции. Естествено творчеството на писателя бе предмет на постоянното напрегнато внимание на критиката. На Ивасюк са посветени многобройни „кръгли маси" (през 1971 г. за романа „Птици" в „Румъния литераре"; през 1974 г. за романа „Пролетно пълноводие" в „Томис" и т. н.). Всяко ново негово произведение предизвиква бурна полемика между привържениците на „традиционалистичните" и на „новаторските" пътища в литературата, а публикациите от последните години свидетелствуват, че тези спорове още не са затихнали[3]. Амплитудата на противоречивите оценки е необикновено широка. Но даже и при най-сдържаната оценка за творчеството на Ивасюк нито един от неговите изследователи не подложи на съмнение значимостта на този необичаен художествен опит за разбиране на най-характерните тенденции в развитието на румънската социалистическа проза от 70-те години.

Можем да разберем особеностите на художествената еволюция на А. Ивасюк, същността на сложните му и плодотворни търсения и резултати, като се обърнем преди всичко към есеистиката и към литературните му изказвания. Говорейки за своя художествен метод, писателят в споменатото по-горе интервю в сп. „Конворбир литераре" подчертава: „Винаги съм се стремил да бъда свободен пред самия себе си, да не се свързвам с никакви формули и канони..."[4]. Но тази свобода „от всякакви грешки при избора на собствен творчески инструментариум" съвсем не му осигурява спокоен, безбурен живот в изкуството. Напротив. От многобройните изказвания на писателя, поместени в списания и сборници, се очертава картина на целенасочени, постоянни усилия да се свържат и органически да се слеят — в теорията, а след това и в самата художествена практика — съвсем различни, но всъщност взаимно допълващи се тенденции, форми на виждане на света, изобразителни средства.

В посочената сложна, постоянно обновяваща се творческа концепция стремежът да се отрази действителността, която, по думите на писателя, „значително превъзхожда въображението със своята непредвиденост и яркост", съжителствува с убеждението, че тази действителност мо-

---

[3] A p o l z a n, M. Casa fictiunii. Cluj, etc., 1979; Alexandru Ivasiuc interpretat de... Bucureşti, 1980; V i t n e r, I. Alexanfru Ivasiuc — infruntarea contrar ilor. Bucureşti, 1980; M a n o l e s c u, N. Alexandru Ivasiuc azi. — România literară, 1980, No 41; M a n o l e s c u, N. Intre heterodoxi şi traditie. — România literară, 1980, No 48.

[4] Convorbiri literare, 1976, No 8.

же да се разбере преди всичко през призмата на идеите, принципите и диалектиката на мисълта.

Съсредоточеното внимание към историческото време, към логиката на неговото постъпателно движение се преплита със стремежа да се постигне психологическото, вътрешно човешко време с неговите спадове, чрез асоциативност на епизодите, чрез разчупване на конкретните хронологически рамки. Оттук и увереността, че епическото дихание на историята е най-осезаемо днес, когато се изобразява в литературата на „вътрешната епичност", създавана от потока на чувства, идеи, усещания на личността. В отделни моменти това води до опити да се въплъти някакъв извънвременен герой, „производител на усещания", постигащ живота само чрез своите собствени идеи.

Целият драматизъм на литературната еволюция на А. Ивасюк е обусловен от стремежа му да намери оптимален синтез на тези начални дадености. Трудността и новаторството на такова търсене се състоят в това, че Ивасюк, художник-мислител, за когото талантът е функция на ума и основополагаща е вярата във възможностите на литературата да проникне в глъбинните механизми на човешките отношения, като издигне на преден план в произведението драмата на духа; за когото героят става осезаем преди всичко с това, че поставя въпроси, строи хипотези, търси точки на съприкосновение между различните страни на човешките отношения с цялата сила на съпричастието си със съвременността, бе устремен към разкриването на тази именно драма с интелектуални, мисловни средства.

И става така, че героят, разтворил се в своя мисловен свят, трябва да отрази епохата на активни преобразувания, на социален прелом. Веригата от психологически сегменти, послушна на капризите на асоциациите, трябваше здраво да се свърже с историческата верига от етапи във формирането на новото социалистическо общество. Синтезът, към който се стремеше, Ивасюк нарече „политическо размишление на нивото на личността", „опит за очовечаване на големи социални конфликти".

С това се обяснява и нееднократно отбелязваният от критиката „неправоверен" („хетеродоксален" по определението на И. Витнер, автор на най-новата книга за Ивасюк) характер на литературната концепция на писателя, в центъра на която стои понятието „радикалност", изразяващо вечния стремеж на художника към преодоляване традиционния път и намиране на нови пътища в изкуството, признаване правото му на обновителна „еретичност", която би съответствувала на смелия икономически и политически експеримент, провеждан в обществото на строящия се социализъм.

Критикът К. Унгуряну е несъмнено прав, когато вижда в тази концепция-опит „за почти тотално изменение на утвърденото разбиране за прозата", опит за създаване на „нов румънски роман", изцяло противопоставен на традиционния „обективен" румънски роман[5], който според язвителната забележка на самия Ивасюк „представляваше само литература на детските спомени".

Заедно с това румънската критика за съжаление направи много малко, за да покаже поучителния път на Ивасюк като резултат от взаимодействието на литературната му концепция с противоречивата еволюция

---

[5] Ungureanu, C. Contextul operei. București, 1978, p. 281.

на цялата румънска култура, в това число и на литературата от тези години, обусловена от сложното обществено-политическо развитие в Румъния.

Ние сме дълбоко убедени, че същността на приноса на този талантлив художник, значимостта му в процесите на литературното развитие през 70-те години може да бъде разбрана само като подход, търсещ да изясни защо в един или друг отрязък от творческия му път на преден план излиза и придобива голяма художествена действеност един или друг аспект от художествената му концепция, как в хода на тези „разместванията" се очертава и еволюцията на самия художник, елементите на синтеза, към който той упорито се придвижваше и до който — поради трагичната му гибел — така и не му беше съдено да стигне.

Задачата на статията е да набележи някои възможни аспекти на този подход.

Както е известно, към средата на 60-те години в СРР завърши построяването на основите на социализма и започна период на преход към строителството на развито социалистическо общество. Тези години бяха ознаменувани и с оживени дискусии по такива важни за съдбата на литературата проблеми, като същността на реализма, задачите на критиката, функциите на наследството и др. Самото развитие на литературата през втората половина на 50-те и началото на 60-те години убедително свидетелствува за назрялата необходимост от обогатяване на реалистичната палитра с нови бои. Междувременно в хода на дебатите през 1965 — 1967 все повече се утвърждава мисълта, че многообразието на стиловете, на средствата за художествено изразяване може да се постигне не толкова чрез обогатяването на самия реализъм, колкото допускайки съществуването — наред с реалистичното — и на модернистичното направление. При това съществуването под непосредственото въздействие на привържениците на „новия роман" в онези години става съвсем не в полза на реализма.

Опитът на социалистическото изкуство остава за известно време в сянка. Нещо повече, в много изказвания от онези години се обясняваше за антиестетическо и консервативно даже обръщането към ценностите на народното творчество, т. е. към националното хуманистично наследство. По същото време излизат и редица романи, представляващи опити да се осъществят призивите на „обновителите" (И. Лунгу — „Кралят на шапките", 1967; М. Джугарю — „Кондотиерът", 1970; М. Кожокару — „Лъжа", 1969; М. Чобану — „Свидетели", 1968, и др.). Пълната изолация на личността в съвременния свят, безсмислието на човешкото съществуване, невъзможността за общуване са някои от водещите идеи в произведенията им. Съотношението „човек — общество", „личност — среда" в тези книги се заменя от съотношението „човек — обществено съзнание", при което съзнанието се смята за самостоятелно образуване, неподвластно на законите на обективния свят, което водеше до размиване психологията на личността.

Неизбежни при това са и естетическите промени. Вместо етиката на избора се утвърждава етиката на механизмите, управляващи поведението на човека независимо от разума и волята му, етиката на произволното самоутвърждаване. Съдържанието на такива романи се свежда често до самия процес на писане, творба и език се отъждествяват. Психическите процеси, прекомерно размити в структурата на персонажа, все повече го изместват от пределите на романовата конструкция. За това съдействуват и ирационалните форми на речта, увлечението по потока на съзнанието,

крайната зашифрованост на диалога, честите несъвпадения на изразните средства и истинските намерения на говорещите, преобладаващият интерес към вътрешната реч и пр.

Но през същите години се появиха немалко романи, съдействуващи за запазване позициите на реализма, за изява на новите му възможности, за набелязване на новите му развойни пътища (З. Станку — „Табор" и „Как те обичах", 1968 г.; Д. Р. Попеску — „Ф", 1969; В. Дуда — „Църквата", 1969; Ф. Нягу — „И ангелът повика", 1968; Н. Бребан — „Болните животни", 1968; М. Преда — „Моромети", Т. 2, 1967, „Чуждият", 1968, и др.). Ще отбележим, че М. Преда излезе също с редица статии, обединени по-късно в книгата „Не може да има връщане", в които рязко разкритикува привържениците на „евазионизма", на бягството от социалната действителност.

В посочените и в други книги ясно се проследява позицията на художника — активен изследовател на обществения живот от позициите на историческия материализъм. Произведенията на тези писатели и полемическите им изказвания са пронизани от мисълта, че именно реалистичното изкуство е способно да разкрие най-дълбоко характера на произтичащите в страната събития, да определи мястото на човека в обновяващото се общество, посоката на историческото движение, цялостно, обобщено да пресъздаде грандиозността на социалните промени. Само синтетичното изобразяване на действителността, възможно в реалистичното изкуство, позволява да се разкрие цялото многообразие на социалните връзки на човека, да се изобразят най-важните страни на общественото битие на строителите в нова Румъния — а чрез тях своеобразието на самото общество, неговите неповторими черти. Темата за социалния избор, за постепенното съзряване в човека на общественото начало се оказва достъпна с цялата своя мащабност преди всичко за реалистичния метод.

В първите години от творчеството си Ивасюк еднакво отхвърля и празното експериментаторство, откъснато от реалния живот, и „висцералния" според неговото определение, т. нар. физиологичен реализъм. Писателят отстоява „приоритета на активния въпрос над подготвените отговори" в литературата, художественото въплъщаване не на „постулатите, а на животрептящите въпроси, изискващи обсъждане". Творчеството означава за него „дълбоко изследване, откриване на нови ценности, съответстващи на епохата, въплъщаване на надиндивидуалното „аз" в неговата бурна динамика". Заедно с това писателят смята, че на новата проза е нужен не пълнокръвен герой, а само „повествувателен повод"; не външна канава на събитията от живота му, а еволюция на духовния му свят, идейна драма, кризис на съзнанието. „У героите вече няма подреден живот, те не разкриват себе си с помощта на сложна, но отчетлива интрига, те са заети от проблемите на съществуването, — утвърждава писателят в „Pro domo. Радикалност и ценност". — Затова съвременният роман има проблемен характер. Съвременният мит би могъл да се определи като отражение на мъчително преживяван проблем. . . Прекият, почти научен интерес към социологията, психологията е заменен, може да се каже, с философски интерес, наистина тази философия съществува само във формата на напрегнато решаван проблем. . . Сама историята обуслови този процес."[6]

---

[6] I v a s i u c, A. Pro domo. Radicalitate şi valoare. Bucureşti, 1978, p. 126.

Проблемите, които Ивасюк предлага да бъдат решени, носят предимно етичен характер. По-скоро от мнозинството писатели на Румъния от края на 60-те години Ивасюк усеща необходимостта да се отговори на въпроса, с какъв нравствен потенциал пристъпва съвременното му общество към новия етап на социалистическото строителство. В конкретното му прилагане към своите задачи той намира, че е необходимо да разкрие задължителната зависимост на преобразувателните процеси в обществото в прехода към зрелия социализъм от моралните ценности на тези, които ги осъществяват, да изследва органичността на свързването на външната и вътрешната страна на социалното поведение на личността, характерно за социалистическата революция. Заедно с много прозаици от това време Ивасюк съзнава необходимостта от обръщане към периода на строителството на основите на социализма в Румъния (1948 — 1964), за да се уравновеси недостатъчността на „човековедските" дълбочини в множество произведения от тези години чрез всестранно разкриване на духовния свят на хората от 50-те години, преминали през опита на установяването на новия строй с неговия съзидателен патос и висока устремност, с грешките и трагическите му колизии. Опитът на личността, познала изпитанията на миналия етап, представлява голям урок за бъдещето, дава възможност да се открие във вътрешната структура на личността диалектическата връзка на времената, придобили в годините на борбата за социализъм необичайна наситеност.

Още първите произведения на А. Ивасюк свидетелствуват за намеренията и способностите му да тръгне по собствен, от никого още неизвървян път при решаването на тези задачи.

Романите „Преддверие", „Интервал" и „Нощно разследване" (1966 — 1969) са сходни по структура. Те са подробни интроспективни изследвания, романи на „вътрешен самосъд", коментари към изживения от героите живот. Във всяка от тези книги героят открива в миналото си по-голям или по-малък отрязък от „изгубено време". Обръщането към него, съзнанието, че времето е изживяно „не така" е породено от определен повратен момент — любовното увлечение на стария учен по младата студентка („Преддверие"), внезапната среща на университетския професор с жената, против която се е изказал в годините на култа и догматичните „разобличения" („Интервал"), известието, получено от висшия чиновник, че жена му е неизлечимо болна и обречена на скорошна смърт („Нощно разследване"). Тези неочаквани разкрития стават отправна точка към продължителна духовна криза, чиято същност е непрекъсната битка с призраците на миналото, опит да се отговори на въпроса, защо така се е случило, кой е виновен, какви са пътищата, довели до разрива между мисъл и постъпка?

Резултат от „вътрешния самосъд" е прозрението, макар и закъсняло, вече безполезно, да се поправи или измени нещо в живота на героя. Старият учен разбира, че е живял далеч от хората, носейки у себе си страха, посян още от войната, и затова сега е самотен и обречен на научно безплодие („Преддверие"); професорът в „Интервал" се оказва пленник и жертва на собствената си теория за необходимостта да живее „по закони и принципи, управляващи явленията", теория, която произволно изопачава хуманистичната същност на диалектиката необходимост — свобода; Йон Марина, героят от „Нощно разследване", открива, че е изживял живота си „не така, както би следвало", защото е разбирал дисциплината, чийто

искрен застъпник е бил, изкачвайки се по служебната стълба, неправилно, само като начин да се освободи от самостоятелни решения и действия за благото на хората.

Липсата на епическа последователност, потокът на съзнанието, следващ асоциативните приливи на паметта, натрапчивата разтегливост на психологическия анализ, в който най-често потъват конкретните жалони на реалния живот, превесът на хронологията на чувствата над историческото време — всички тези особености на стила в първите книги на А. Ивасюк предизвикват рязката реакция на привържениците на традиционния повествователен почерк, видели в книгите на Ивасюк „обширни пустини с крайно редки епични оазиси" (К. Регман), а в персонажите — „тезисни герои" или просто само едни „имена" (Н. Балоте), в анализа — само „объркани кълчища от мисли" (М. Унгяну).

От друга страна, П. Джорджеску, Н. Манолеску и др. решително подкрепят младия писател, като му предсказват плодотворен път в литературата. Никоя от страните обаче не мина без определена доза преувеличение, по всяка вероятност поради това, че в края на 60-те години става все по-очевидно разминаването между привържениците на литературното развитие върху традиционни начала и онези, които виждаха това развитие само в общия контекст на широкото усвояване на съвременния опит на световната художествена култура.

Героите от първите романи на Ивасюк, жадуващи колкото може поясно да се видят в огледалото на собственото си съзнание, за да се освободят по този начин от вътрешното нравствено терзание, придобиват в авторовото изображение известна „плазменост" — пъстрата мозайка от чувства, усещания, спомени за преживяното се обединява само от кризисното състояние на душата.

Само така, мисли в тези години писателят, духовният свят на героя ще се окаже в онзи вакуум, в онази стерилна обстановка, която ще му позволи напълно да разкрие себе си, да разголи недостатъците си и да се помъчи да ги преодолее.

Разбира се, би било несправедливо да корим художника за това, че се е стремял да уравновеси липсата на действие, на многообразие в отношенията на героите чрез разкриване на личния им начин на мислене, на присъщия им асоциативен свят, интелектуален темперамент, на формата, в която думите обличат напиращите чувства. Важното е обаче да не се пренебрегва социалното битие на дадения тип, мисловният свят да бъде отражение на реалния, през него да просветва конкретната епоха.

В първите произведения на Ивасюк тези най-важни постулати на реалистичното изкуство невинаги биват спазвани. Съотношението на образа и неговата теоретическа самообосновка често се нарушаваше: разсъждението заглушаваше, а на места и деформираше изображението, идейните мотиви изопачаваха повествователните. Мисля, това ставаше, защото героите от първите книги на писателя са всъщност само утвърдени в авторовото съзнание идеологически схеми, те говорят от негово име, главна беше не тяхната естетическа автономност, а авторовата субективност. Тенденциозността на автора нарушаваше хармонията между изказа и изображението, между идеологическото и изобразителното вътре в естетическото.

Не може да се каже, че сам писателят не разбираше, че избраният от него почерк значително обеднява един от най-ценните за него аспекти

на творчеството — актуалното му звучене, насочеността към насъщните проблеми на съвременността, че между социално-историческите предпоставки и живота на героя стои комплекс от идеи, придобили решаваща власт над личността и определящи съдбата ѝ. Именно затова Ивасюк още в ранните си произведения се стреми да смекчи „епическата асиметрия" с елементи от повествователната проза: към тях се отнасят и завършеността на вътрешния психологически сюжет, и нравственото дирене, и вплитането на детайли, позволяващи да се пресъздадат фрагментите от биографията на героя, неговата съдба в контекста на сложните исторически преобразувания. Отделни реалистични сцени, вметнати в потока от разсъждения на героя (например описанието на глада през 1946 г. в „Интервал"), убедително свидетелствуват за присъщото на писателя влечение към обективиране на повествованието, към по-убедително съотнасяне на мисловното и действеното начало у личността.

Естествено се налага изводът, че в първите три романа А. Ивасюк се намира още в „преддверието" на изкуството, в „интервала" между есеистичния жанр и произведенията с истински епически дъх, където се заличават границите между есеистиката и белетристиката. Не може обаче да не видим и значението, което има за румънската проза неговото новаторско отношение към есеистичното начало — към възможностите му за разкриване диалектиката на мисълта у героя. При всички тези „излишества", за които става дума по-горе, благодарение на усилията на А. Ивасюк в румънската проза през 60-те — 70-те години се утвърждава интроспективният роман-есе.

Подобни тенденции се наблюдават и в движението на българския роман от тези години. Като оценяват положително резултатите от творческите търсения на българските романисти, видни литературоведи отбелязват, че преходът към нова романова структура носи със себе си и определени рискове. В изказванията от тези години може да се срещнат неедноктатни предупреждения, че излишното увлечение по лиричния монолог често пречи на автора докрай да използува жанровите възможности на прозата, а това не може да не обедни картината на изобразяваната действителност. Героите на някои произведения се оказват в плен на твърде тесни, едностранчиви писателски представи за действителността. Активността на героя е отслабена, значително е снижено значението на борбата му за преобразяване на света. В тази връзка все по-настойчиво се поставя въпросът за значението на епическото начало в създаването на нов романов синтез.

При все това необходимо е да подчертаем, че за разлика от първите романи на А. Ивасюк и на други румънски прозаици, в най-добрите български произведения от това време, въпреки мъчителността на размисъла за смисъла и резултатите от преживяното — „на тези въпроси се дава отговор, утвърждаващ съзидателната същност на социализма"[7].

Следва да се отбележи, че за Ивасюк, този толкова чувствителен към пулса на съвремието писател, особено значение в търсенето на средства за обективизация на повествованието имат и дискусиите за реализма, проведени в Румъния в края на 60-те и началото на 70-те години. Много от участниците настойчиво утвърждават несъвместимостта на условно-алегоричната, крайно зашифрована литература, ориентирана към експеримен-

---

[7] Добрев, Ч. Идеи и изобразительность, с. 151.

тите в западноевропейските модернистични течения, с потребностите на обществото, строящо развит социализъм, със структурата на личността, напрегнато осъзнаваща себе си в системата на постоянно обновяващите се обществени, социални и нравствени връзки. Писатели като К. Регман, П. Джорджеску, А. Пиру и др. писаха за снижаване на равнището на романовото синтезиращо мислене. Несъмнена значимост за творческата концепция на Ивасюк имаше, разбира се, и онази — макар и недостатъчно изявена в началото на 70-те години — еволюция, която доведе много от авторитетните критици (и на първо място Н. Манолеску) към признаване жизнеността на реалистичното изкуство и възможността за обогатяване на реалистичната палитра с постиженията на съвременното изкуство.

Подобни концепции се съдържат в изказванията на участниците в пленума на ЦК на РКП по идеологическите въпроси през 1971 г., изразяват се и на конференцията на румънските писатели през 1972 г., и в отговорите на анкетата на сп. „Вяца романяске" през 1973 г. и т. н.

Именно по това време се появи романът на Ивасюк „Птици", определен от критика Н. Манолеску като „фундаментална книга на съвременната румънска проза"[8]. „Произведение съвременно в най-дълбокия смисъл на думата" — така бе наречен романът от З. Станку, тогавашен председател на Съюза на румънските писатели, възглавил борбата за реабилитация на реалистичното направление, тъй като то по неговите думи е в състояние най-убедително да въплъти явленията, които приковават нашето всеобщо внимание [9].

В какво се състои новаторството и силата на произведението на Ивасюк? Преди всичко в това, че то е значителна крачка по пътя към социалния обективен роман, към епическата фреска. Това се чувствува в цялостната структура на романа, състоящ се като че ли от две твърде различни части. Началото напомня предишните произведения на писателя: под въздействието на неочаквано проблесналия спомен героят заминава за родния си град, за да преживее там наново отминалия живот, по новому да постигне изплъзващия се негов смисъл. Но още от втора глава изповедта на героя прераства в разказ от трето лице. Продължаващият монолог на главния герой се оказва елемент от диалога му с другите герои, съдържанието на романа постепенно се освобождава от свойствената за героя „носталгия по миналото", перспективата забележимо се променя. В полезрението на автора е животът на широки слоеве от населението в промишления район — работници и техните семейства, инженери, партийни работници, ръководители на металургичния комбинат. Ивасюк се отказва от „услугите" на главния герой като единствено огледало на действителността, защото сантименталното вгълбяване в преживяванията от миналото му пречи да види действителността в цялото ѝ разнообразие, устременост към бъдещето, съзидателност. Не са малко в романа и страниците, напомнящи за първия период от творчеството на прозаика, но главното в „Птици" е друго: въплъщаването на самия живот, раждащ идеите. А това позволява на писателя с много по-голяма художествена достоверност, отколкото в предишните книги, да въплъти най-сложни проблеми на съвременността — диалектиката на свободата и необходи-

---

[8] I v a s i u c, A. Păsările. Bucureşti, 1970.

[9] Иностр. литература, 1971, № 7, с. 261.

мостта в социалистическото общество, нарушаването ѝ от тези, които пренебрегват същността на социализма и пр.

Голямо място е отделено в книгата на „втория" роман — производствения, разказващ за труда на големия заводски колектив, решително определил облика на целия град и областта. Достоверно, убедително е обрисуван социалният и нравствен климат в голямото предприятие, взаимоотношенията между работниците, конфликтите между творческата смелост на едни и приспособленчеството на други.

И така наред с персонажите, заети (както и героите от предишните книги на Ивасюк) с безкрайни търсения на „изгубеното време", в „Птици" вече действуват други хора, чиято биография е здраво свързана със събитията и нормите на новия живот. Романът-монолог, обърнат към миналото, се слива с романа за днешния ден на обществото, широко отворен за повеите на новото време, пронизан от диханието му. И окончателният крах на главния герой, оказал се неспособен да отхвърли товара на миналото, е изобразен на фона на борбата на хората, преустройващи своя живот, преодоляващи грешките, намиращи възможност „да се върнат към хората", да намерят себе си и своето ново място в борбата за преобразуване на обществото.

Автентично свидетелство за това, че Ивасюк приема в тези години за най-сериозна своя задача постигането на епическото дихание, са две малки повести, публикувани през 1972 г. (точно в средата на творческия му път!) в сб. „Ловджийски рог". Веднага ще кажем: всеки път, когато му се налагаше да отговаря на въпроса, коя книга му е най-скъпа, той назоваваше именно тази.

С какво се отличават повестите „Ловджийски рог" и „Друг възглед" от останалите произведения на писателя? Преди всичко това са исторически произведения. Действието на първата повест се развива през късното средновековие, а на втората — в края на миналото столетие, когато в Трансилвания рязко се засилва борбата за националните права на румънското население. Разлика има и в самата организация на сюжета: вместо предпочитаните дотогава съвременни форми — безизкуствено повествование, основаващо се върху традиционните епически похвати. И колкото и необичайно да е за писател като Ивасюк, именно с тези средства той постига удивителна художествена достоверност. Писателят успява убедително да представи и разказвача (в „Ловджийски рог") като човек от средновековието — по начин на мислене и на изложение — немногословен, емоционално наситен, летописно оцветен. Колкото до „Друг възглед", тук всичко е стилизация в духа на хрониката: авторът от самото начало предупреждава, че е само посредник, предаващ фактите, които е събрал, изучавайки архивите, свидетелствата на очевидците. Това придава на събитията автентична достоверност. Но важното е, че тези традиционни средства на реалистичното повествование са използувани от прозаика, за да развенчае образа на народния кумир, бореца за национални права на румънците в Трансилвания — Т. М., за когото възторжено си спомняше още героят Киндиш от по-ранния роман на Ивасюк „Интервал". В повестта е предложен — този път с утвърдените средства на реалистичното повествование — „друг възглед" за този човек, станал своего рода символ и вечен образец на патриот. Оказва се, легендата за „непреклонния мъченик" е създадена от неговата дъщеря, скрила, че след като бива затворен, Т. М. се отказва от борбата и от предишните си принципи. Тя мотивира потребността от легендата с това, че нравствените мито-

ве са крайно необходими за поколенията. Истински художник реалист, Ивасюк възразява против подобна лъжа, против полумистичната история, която героинята разпространява, справедливо мислейки, че високите цели изискват чисти, непокварени от лъжата средства.

Убедил се, че „експериментът" е успешен, писателят пристъпва към работа над голямо произведение, посветено на проблемите на съвременността. В края на 1973 г. се появява романът „Пролетно пълноводие", първа част на замислената от Ивасюк трилогия, която трябваше да обхване периода от 1946 до 1970 — 1972 г.[10] Писателят възнамеряваше да отрази в трилогията еволюцията на румънското общество, диалектиката на социалистическите преобразувания, своето „искрено, грижливо промислено отношение към този процес"[11].

Съдържанието на „Пролетно пълноводие" обхваща само два дни от драматичната 1946 г., влязла в историята като година на социални и политически схватки преди победата на народните сили и установяването на народната власт в Румъния. Проблемът за властта в дните, когато масите започват съзнателно да се борят за нея, е основен в книгата. Грижливо обмислената структура позволява на автора, поел ролята на единствен наблюдател и съдник на ставащото, да покаже, как във водовъртежа на революционните събития биват въвлечени различни социални слоеве — от излезлите на улицата труженици до представителите на затворените аристократични кланове. Релефно се рисува картината на северния трансилвански град, всецяло подчинен на терора на бандата, възглавявана от някакъв „гений на смутното време" на име Гнома , успял да притисне и местните водачи на буржоазните партии, и представителите на държавната власт. Събитията, разиграли се около убийството на работника железничар, водят до окончателна поляризация на силите: масите, ръководени от комунистите, минават към конкретни действия, бандата на Гнома е разгромена, властта преминава в ръцете на представителите на народа. Като проследява развоя на събитията в тази безкомпромисна схватка, Ивасюк за пръв път в творческата си практика достига до създаване на характери, издържали двубоя с историята.

За реалистичната достоверност на този политически роман до голяма степен допринася вместената в него сага за клана Дунка, с отделните представители на който читателят вече се познава от предишните произведения на Ивасюк („Интервал", „Птици", „Друг възглед"). Самото присъствие в много книги на писателя на „хрониката за семейство Дунка", в която се проследява — макар все още фрагментарно — процесът на постепенното отмиране на цяла социална категория, свидетелствува за широтата на творческите замисли, за многообразието на епическите възможности на Ивасюк.

Героят от „Пролетно пълноводие" — Паул Дунка, представителят на предпоследното поколение от семейството, окончателно скъсва с традициите — привличат го просторите на обществената борба. Той дори се съгласява временно да сътрудничи на бандата на Гнома, стремейки се да постигне механизма на разпадането на отживелите социални структури. Оказва се, че Паул единствен от всички е бил на „дъното" на обществото и въпреки това не е изгубил себе си, успял е да опази душата си, съвест-

---

[10] Vatra, 1973, No 7.

[11] Пак там.

та си, да разбере, че във времето на бурни обществени промени устоява само характерът, постигнал закономерностите на историческото движение.

Но именно изображението на новия раждащ се свят в романа е лишено от истинска художествена убедителност. Причина за това е явно недостатъчната завършеност на положителните образи, преди всичко на образа на действуващите народни маси. Всъщност този колективен персонаж в книгата липсва. Писателската тезисност, която напомняше за себе си в безкрайните мисловни упражнения от първите романи, тук придобива формата на повествователен бързопис: с нервни щрихи са очертани образите на някои партийни активисти, работници, недостатъчно отчетливо е обрисуван и образът на комунистическия ръководител, префекта Григуреску. Това обаче съвсем не снижава значението на книгата на Ивасюк като поредна крачка в упоритите търсения на романов синтез, призван в оптимални форми да отрази същността на нашата епоха.

Неуморното търсене продължава. Набелязани са нови възможности по пътя към синтеза, намерени са и силните, и слабите им страни. Но превесът на епиката се оказва твърде силен, художникът разбира това в процеса на работа над „Пролетно пълноводие". Нещо значително все още не е постигнато. И Ивасюк решава отново да измени съотношението на двете начала — есеистичното и епическото в полза на първото с отчитане, разбира се, на опита, натрупан през последните години. Така през 1975 г. се появява романът „Просветления", който критикът Д. Кулчер веднага определи като „есе в маска". А. К. Регман нарече рецензията си за този роман „Пред нас е предишният Ивасюк", при което „връщането към предишния Ивасюк" критикът сурово прецени като истинско предателство, дезертьорство.

Оценката, дадена по време на критическите полемики между „традиционалисти" и „новатори" (К. Регман писа за натиск на лъженоваторството върху прозаика), все пак е твърде сурова и несправедлива. Ивасюк вече не беше и не можеше да бъде предишният.

„Въпреки че външно можеше да изглежда така, сякаш в „Просветления" се повтаря схемата от „Преддверие". Умъдреният от своя опит учен, ръководител на крупно изследователско учреждение, под влиянието на внезапен „шок" (любовта си към млада студентка) преразглежда живота си и намира в него много лъжа и фалш. Редица „просветления" му помагат по новому да осмисли извървяния път. Но с това всъщност се изчерпва сходството с предишния роман. Има основания да се предполага, че Ивасюк съвършено съзнателно прибягва до схемата на предишния си роман, за да направи още по-очевидно разстоянието, разделящо етапите на творчеството му. Защото светът на персонажите в „Просветления" е значително по-богат от света на героите в „Преддверие". По-дълбока е самата философска основа на книгата, свързана със съотношението памет-забрава, с порядъка, необходимостта и свободата на личността, науката и властта в новото общество. А тя се задълбочава поради това, че авторовите идеи и героите са въплътени не толкова в разсъжденията, колкото в самите съдби на героите, в тяхната духовна диалектика. Ивасюк постига немалко при решаването на важната задача да пренесе акцента от чисто вътрешната страна на драмата върху нейните социални последствия, отразени в делата, постъпките и мислите на персонажите.

И все пак вярна е забележката на критика Д. Кулчер, че и тук „епическите одеяния са твърде прозрачни, през тях се провижда голото тяло

на идеите"[12]. Затова наред със запомнящите се герои (Паул Аким, старият учен Гибенеску, догматикът Диною и др.) не са малко все още и „празните говорещи доспехи", отново по израза на Д. Кулчер. Това става така, защото изпъкването на есеистичното начало неизбежно прави идеологическия живот на някои персонажи по-богат от тяхното психологическо съдържание.

Последният роман на Ивасюк „Рак" излиза през 1975 г. И той беше поредна стъпка по пътя към желаното съотношение на двете начала, свидетелство за това, че „корекцията", направена в предишния роман, спомогна да се уточни насоката на по-нататъшното търсене. Според определението на Е. Симион „Рак" е „чисто политически роман, притча, използуваща епическото движение за разрешаване на идеологическата задача"[13]. Някои критици (К. Регман преди всичко) видяха в новото произведение на Ивасюк много сходство с „Пролетно пълноводие" — същия централен проблем за властта и борбата за нея, същия „гном", зъл гений в образа на новоизлюпения диктатор дон Анастасиос, същия постоянен герой — наблюдател от средата на интелигенцията — Мигуел, претърпял сложна политическа и духовна еволюция и стигнал вследствие на духовен кризис до ново осмисляне на живота си. Но това сходство в основни линии е външно, обусловено е от това, че писателят вижда своята цел не в постоянното обновяване на проблемно-тематичните схеми, а в синтеза на романовото мислене (впрочем, изхождайки именно от сходството на схемите, критикът М. Аползан стига до извода, че Ивасюк е писател „на едни и същи повествователни линии").

Различията тук са много по-важни от сходствата. В новия роман авторът описва военно-фашисткия преврат, извършен в една латиноамериканска страна, но събитията са представени по такъв начин, че биха могли да станат и в други части на света. Впрочем писателят значително разширява границите на измислената страна, като включва в действието и грък (дон Анастасиос, диктатора), и арабка (терористката Тахерех), и американка (Дебора Кърк), и др. Главният герой Мигуел действува отначало на страната на левите, но тъй като не пожелава да се подчини на партийната дисциплина, преминава към десните, подкупен от възможностите, които откриват силата и властта. В резултат на това той се оказва пленник на тази власт — в света на страха. Цялата му биография е образец на разпадането на личността под въздействието на пагубните сили на тоталитаризма.

Но биографията на Мигуел е само странична линия в романа: в центъра е описанието на системата на насилието и терора в съвременното капиталистическо общество. Затова А. Ивасюк обръща специално внимание на образа на диктатора Анастасиос върху това, как той изкусно използува рационалното си знание (в смисъл на постигане на особеностите на обществената структура в страната, която той се готви да завладее) и вярата на останалите в ирационалното (т. е. в съществуването на сили, неподвластни на обикновения човешки разум), за да завладее с помощта на „подредения безпорядък" властта в страната. Изобразявайки този „майстор на терора" като типичен представител на олигархията, авторът

---

[12] Alexandru Ivasiuc irterpretat de. . . , p. 156.

[13] S i m i o n, E. Scriitori români de azi. Bucureşti, 1978, p. 525.

заедно с това разкрива неговата ярка индивидуалност. Другите действуващи лица, които го окръжават, са само „членове на определени социални групи" и често даже нямат имена: един е Командуващият жандармерията, друг е Началникът на летището и пр. В изкусното съчетаване на тези различни типове персонажи изпъква новооткритата от писателя черта — умението да се подсилва реалистичното звучение на произведението чрез въвеждането в него на елементи на параболата.

Ново тук е и умереното използуване на есеистичното начало, което вече не нарушава течението на епическото повествование, а органически се вмества в него. За това съдействува и богатата интрига, свободно разгърната в пространството на творбата, освободена от задушаващите я в някои предишни произведения разсъждения. С елементите на параболата органически се съчетават например документите от епохата (вестникарски статии, свидетелства, напомнящи събитията в Чили, протоколи от политически разследвания и пр.). Без да е роман-документ, „Рак" е убедително предупреждение за опасностите, надвиснали над много страни от страна на военнофашистката олигархия.

И тъй, умело използувайки възможностите на параболата, А. Ивасюк значително се приближи до търсеното съотношение между есеистичното и епическото начало. Наистина тази победа беше завоювана на „чужда територия", върху материал от измислена страна. Оставаше да се направи решителната крачка — писателят да се завърне към съвременната румънска действителност, да я изобрази с всичкия натрупан опит.

Публикуваните в сп. „Стяуа" (март, 1977) фрагменти от новия роман на Ивасюк „Генеалогически очерк" свидетелствуват, че художникът е достигнал нова граница: това е остро интелектуална проза и едновременно наситена с епическо дихание; героите, пълнокръвни, с отчетлива социална биография, вече не се намират в „преддверието" на живота, те действуват, размишляват, търсят във водовъртежа на събитията от съвременния живот.

Процеси, свидетелствуващи за същия тип еволюция, се наблюдават и в развитието на българската проза от 70-те години. Обърната с най-добрите свои произведения към съвременността, тази проза както и преди остава съсредоточена върху изследването на най-сложни участъци от духовно-нравствената еволюция на личността, неразривно свързана със съдбата на обществото[14]. На срещата между специалисти около „кръглата маса" на сп. „Иностранная литература" обаче бе подчертано, че сега вече става дума не за равносметки на героите за недалечното минало — а те именно оставаха магистрално направление в развитието на румънската проза от тези години, — но за глобална жизнена равносметка, за дълбок анализ на цялата верига от обстоятелства, довели до подобна равносметка[15]. За пример бяха посочени романите на П. Вежинов „Нощем с белите коне", на Д. Фучеджиев „Зелената трева на пустинята", на Др. Асенов „Най-тежкият грях" и др. При това се отбелязваше, че авторите все по-настойчиво вплитат в тъкъта на повествованието елементи от епиката. В тази все по-

---

14 Вж. статиите на П. Зарев и Ч. Добрев „Современная литературная критика европейских социалистических стран" (М., 1975); Зарев, П. Панорама болгарской литературы. Т. 2.

15 Иностр. литература, 1981, № 3.

ясно определяща се тенденция към епизация на личността са заложени най-богати възможности за сближаване на класовия идеал и общочовешкото чрез националното. Така се осъществява излазът зад пределите на камерното, изповедното възприятие и възпроизвеждане на живота и се открива път към разцвета на мащабния роман за съвремието.

Развойният опит на българската и румънската проза през 70-те години свидетелствува за огромните възможности на литературата на социалистическото общество, за нейната отговорност към всички истински завоевания на съвременното изкуство, за предназначението ѝ да служи на хората, на строящото се ново общество.

Сабина Беляева

СЪВРЕМЕННОСТ, ИСТОРИЯ, МИТ

През 60-те години, богати на много и значителни художествени събития, се заговори за старите черказки хроники и в тях — за митичното същество верблюд. „Суматоха" — така Радичков определи същината на своя причудлив свят, който изненада и читателите, и учените — фолклористи и литературоведи, а най-вече критиците. Сборникът „Свирепо настроение" изглеждаше необичаен и трудно разбираем в сравнение с предишните Радичкови книги, а особено пък на фона на класическата реалистическа традиция. Той се откроняваше и по отношение на художествените търсения през десетилетието, насочени предимно към съвременния социален процес.

Наистина героят Гоца Герасков бе ярък пример за това, как всецяло и из основи се преобразява българският живот. Селянинът от затънтеното Черказки се превръщаше в гражданин на света, тревожеше се за съдбата на човечеството. Но в примитивния му духовен кръгозор измеренията на съвременната цивилизация са пародийно деформирани и парадоксално съвместени с „праспомените" на предисторията, с елементите от епоса и митологията. Динамиката на съвременността е неотделима от древните митологически представи.

Така Радичков ни изправи пред въпроса: коя е причината съвременният творец да се обърне към мита при изображението на нашата нова действителност? И то в момент, когато обществото отхвърляше старите поверия като ненужна за днешния човек отживелица?

Въпросът става по-настойчив, ако се огледаме настрана и напред във времето. Радичков пръв през 60-те години привлече митологическата образност за целите на съвременното повествователно изкуство. Но почти едновременно с него и след него натам поеха Й. Вълчев в „Родихме се змейове" (1969), В. Попов в „Корени" и „Вечни времена" (1964 — 1973), Г. Марковски в „Повест за Истатко Бирков" (1975), Д. Яръмов в сборника „Даром дадено" (1978). През 70-те години „митотворчеството" засегна и романовия жанр: „Кръстопът на облаци" (1973), „Духовете на Цибрица" (1976) и „Горещници" (1981) на Г. Алексиев, „Низината" на В. Попов (1976), „Хитър Петър" на Г. Марковски (1978).

Влечение към мита се забелязва и у П. Вежинов — не само в научнофантастичната му проза, но и в новите му повести. Извънредно чувствителен към социално-етичната проблематика на нашето време, този автор я поставя в контекста на съвременните естествено-научни идеи. Толкова по-забележителен е фактът, че и тук дълбоко в подтекста просветват ми-

тически представи. Повестта „Белият гущер", разкриваща тъмната разрушителна стихия на интелекта, когато последният е лишен от емоционална памет и нравствени критерии, напомня за хтоническата митология с нейните чудовища и потресаваща непонятност. От образа на Неси повява леденият дъх на предисторическото безумие, дисхармония и ирационалност. И повестта „Измерения" кореспондира с мита. Стремежът на съвременния индивид да съедини „трите лица на времето" е въплътен тук в образа на една старица, изразител на „интуитивната" памет на рода, на социалната общност.

Радичковото митично село Черказки е „начало на много начала" в най-новата ни литература. Оттам тръгва и „митотърсачеството" на В. Попов, Й. Вълчев и П. Вежинов, на Г. Алексиев и младите Д. Яръмов, Г. Марковски. В съвременната епоха това направление се разгръща с диаметрални философско-социални позиции и води към различни естетически резултати в западноевропейските и в латиноамериканските литератури. През последните две десетилетия то си пробива път и в литературите на европейските социалистически страни. Така погледнато, Черказки, което и днес живее под знака на верблюда, престава да изглежда художествена екстравагантност. С Радичков — един от най-самобитните български художници, прозата ни продължава диалога с големите национални литератури, които от векове отстояват авторитетното си присъствие върху литературната карта на света.

Но нека не изпреварваме с изводите.

Длъжни сме преди това да очертаем идеологическите и специфично художествените основания на съвременното литературно „митотворчество". Това означава, първо, да потърсим корените му в нашия — българския — съвременен обществен живот. Второ, да посочим източниците, от които съвременното литературно-художествено мислене усвоява за себе си митологическите образи. Във връзка с това би било интересно да се анализират новите форми и структурни съотношения, достигнати в процеса на това усвояване, както и перспективата, която откриват те за националното ни прозаическо изкуство. Не на последно място възниква въпросът, как и доколко „митотворческите" настроения в литературата ни не просто изразяват, но изпреварват и стимулират развитието на обществената идеология и практика.

И още нещо в реда на предварителните забележки.

Актуализиран отново през 60-те години (за историята му в предходните десетилетия — малко по-нататък), проблемът „мит и литература" е рядко поставян досега в българската критика и литературознание. И не само по отношение на съвременността, но и в литературно-исторически план. Известно насочващо значение имат статиите на Б. Ничев „Петко Тодоров и другите" (сб. „Национална съдба и литература") и „Естетически проблеми около кръга „Мисъл" (сб. „Литературни портрети и проблеми"). В тях авторът разглежда усвояването на фолклора за националното литературно развитие и с това косвено засяга трактовката на мита в индивидуалното поетическо творчество (доколкото именно фолклорът е главният посредник между националната митология и съвременното „митотворчество"). Ориентир в анализа са и направените през последните двадесет години оперативни критически наблюдения.

Оттук нататък изследователят по необходимост ще търси опорни точки извън родната литературоведческа традиция — особено в изследва-

нето на Е. М. Мелетински „Поетика на мита". В него наред със структурата на класическия мит и неговата научна интерпретация са анализирани също тъй преходът от миг към литература, както и съотношенията им в съвременното романово изкуство. Мелетински оценява възраждането на мита в литературата на XX в. като явление нееднородно. В естетиката на модернизма то е израз на „съзнанието за криза на буржоазната култура като криза на цивилизацията въобще" и носи отпечатъка на антиисторизма и ирационализма. Но митологията поради „изконната ѝ символичност" е, от друга страна, и „удобен език за описание на вечните модели на социалния и природния космос". Ето защо митологизмът „невинаги се противопоставя на историзма, а често се явява негово допълнение, експресивно средство за типизация (Т. Ман, стремящ се да противопостави хуманизирания мит срещу нацисткото митотворчество, или писателите от „третия свят", използуващи мита, още свързан с фолклора, за изразяване на устойчивостта на националните културни модели)". Според Мелетински сложността на явлението изключва разлагането му на сума от „разни" митологизми[1].

„Поетиката на митологизирането" авторът изяснява върху материал от западноевропейската, латиноамериканската и арабската френскоезична литература. Но тя, както отбелязахме, се активизира и в съвременната социалистическа литературна общност. В това отношение българската проза е много характерен, но не единствен пример. Тук ще се ограничим да отбележим „митотърсаческите" настроения на съветските писатели: В. Распутин, Ч. Айтматов, В. Астафиев, Ч. Амираджиби, Ан. Ким, Евг. Носов. . .

Лишени сме от възможността в тази статия да обхванем в пълнота „митотворчеството" в многонационалната съветска литература, нито пък да го обясним толкова задълбочено, колкото сложността му изисква. Паралелът, който ще направим, цели друго: да постави нашия собствен опит в по-широк национално-художествен контекст. Подобно разширяване на изследователската гледна точка ще позволи да се види вече не само типологията на явлението, но и народностната му самобитност. В случая тя е извънредно съществена. Защото ще изясни, може би, доколко българската традиция присъствува със своя дума в анализа и в разрешаването на един екзистенциален проблем, който днес занимава не само нас, българите. А той е от изключителна важност за човека в наши дни. Става дума за неразривността на нашето социално-историческо битие. За запазване на връзките с традицията, без която не бихме могли да прекрачим към бъдещето. За запазване на естествената природна среда, която успешно овладяваме, но и лекомислено рушим, без да съзнаваме понякога, че подкопаваме заедно с това собствените си вътрешни устои. Става дума най-сетне за хармоничната цялостност на нашето „аз", на съвременната ни душевност и морал.

Литературата днес е пронизана от безпокойство. Буржоазните антрополози твърдят, че човекът е поставен в трагически парадоксална ситуация: бариерите на миналото са преместени по-далеч от всякога, нашето съзнание за самите нас и за света е разширено в мащаби, за които предишните поколения не са и сънували. В същото време усещането за идентичност и континуитет с миналото — личен или исторически, неудържимо

---

[1] Мелетинский, Е. М. Поэтика мифа. М., 1975, 8 — 10.

отслабва. Предшествуващите поколения *знаеха* за миналото по-малко от нас, но може би имаха повече *усет* за значението на идентитета и приемствеността и свързаните с тях постоянство, стабилност и относителна устойчивост на тяхната обществена структура[2].

Х. Майерхоф вярно отбелязва дълбоките промени в светогледа на съвременния индивид. Но вярата в историческия прогрес, твърди той, се смята в нашия интелектуален век за наивна или, в по-лошия случай, за опасна илюзия. Оттук и популярността на цикличната теория за времето и свързаните с нея митологически теми в модерната литература.

Социалистическата идеология и изкуство, напротив, утвърждават социалния прогрес като синтез на представите за бъдещето с високите завоевания на миналото. Вярата в прогреса е противопоставена срещу трагическото затваряне на индивида в света на неговото „аз", срещу опитите да се представи кризата на буржоазната духовност като криза изобщо на човешката цивилизация, срещу „квантификацията" на времето и в ежедневния бит, и в сферата на естетическите идеи.

Отново да се съедини „разкъсаното" време: това е причината съвременното изкуство да привлече мита за своите цели. В модернистичното му тълкуване архаиката е убежище от превратностите на епохата, отрицание на исторически изменящия се социален живот. Прогресивното изкуство — особено изкуството на социалистическия реализъм, открива друг, диаметрално противоположен подход към митологическите „праобрази". Привлечени като градивен елемент в системата на художественото мислене, те идват да възстановят диалектиката на движението и покоя, когато тя бива нарушена; да ни спомнят за непреходни ценности, когато, устремени напред, сме готови да ги отхвърлим; да поддържат равновесието ни — народностно, историческо, емоционално или нравствено, което се оказва толкова по-уязвимо, колкото по-дълбоки са трусовете в нашето столетие.

Такива са най-общите социални и идеологически предпоставки за възраждането на интереса към мита в нашето съвремие. Отразявайки интензивното необратимо движение на живота, съветската литература също търси опорни точки не само в съзнателния исторически опит, но вече и в архаическите напластявания, които обществото пренебрегваше до неотдавна. И ето няколко характерни примера. В повестта на Евг. Носов „Усвятските шлемоносци" събитията от началото на Отечествената война са съизмерими с героическия епос — с похода на Игор към Половецката земя. Но не само с епоса. Селските мъже, преди да тръгнат на фронта, търсят „незнайния" дотогава смисъл на своите имена в библията. Натам е ориентиран и Ч. Айтматов в „Ранни жерави" — заедно с мотиви от киргизката митология в тази повест са „вписани" фрагменти от Книгата на Йов. И „Цар риба" на Астафиев възхожда към света на библейските сказания. „Повествованието в разкази" завършва с откъс от гл. 3 на „Еклезиаст": „И какво, какво търся? Заради какво се мъча? Защо? За какво? Нямам отговор."

На въпроса, който тревожи автора, се стремят да отговорят и литературоведите. Обогатеният духовен опит на съвременния човек изисква принципно ново естетическо отношение към жизнената реалност, синтезиращо завоеванията на различни типове художествено изображение.

---

[2] M e y e r h o f f, H. Time in Literature Berkeley and Los Angeles, 1960, 88 — 102.

Оттук и трансформациите на традиционно-реалистическата поетика в изкуството на социалистическия реализъм: като „исторически открита система от художествени форми"[3] то дава възможност подражанието на живота „във формите на самия живот" да влезе в сложно взаимодействие с фолклорната и митологическата символика. Така през 60-те и 70-те години изразният арсенал на съветската проза се обогатява с появата на романа-балада и романа-притча. В тяхната компактна форма повествователното изкуство търси изход от битовата обстоятелственост и пресъздава жизнената динамика в обобщен философско-символичен план. Активизират се „като че готови, развити от народното съзнание принципи на философско-художествено усвояване на света"[4], които съставляват структурообразуващо начало в т. н. „фолклорен" роман. А. Бучис констатира проявленията му в съвременната литовска литература. Но процесът се наблюдава не само там. Фолклорът стимулира търсенията на мнозина съветски автори. От него — от вълшебната приказка, легендата и сказанието, от заклинанията и пословиците идват към нашето време и Астафиевият „Цар риба", и Стопанинът на острова в „Прощаване с Матьора" на Распутин, и образите-символи в прозата на Айтматов, Ан. Ким и т. н.

Изследователят е длъжен да се съобразява с тяхната митическа първооснова. Съхранени през вековете във фолклора и заемани за съвременното творчество най-често от него, тези символи произхождат от т. нар. „вторични" религии на късната древност (предимно от юдеизма и християнството) или — сравнително по-рядко, от „първичните" митове на първобитните етнически общности[5], реконструирани по научно-логически път. Нашият анализ няма за цел генезиса им. Занимава ни повече въпросът за идейно-изобразителните им функции в индивидуално-поетическото творчество днес.

Проблемите на екологическото равновесие отдавна стоят на дневен ред в съветската проза. XX столетие нарушава в целостта на нашия живот едно частно на пръв поглед отношение — между индивида и природната среда. И не само в буржоазното общество. Социалистическата индустриализация също ни изправя всекидневно пред опустошени от грейдери полета, пред лесове и води, в които бездуховността и потребителството изтребват живота.

В „Цар риба" Астафиев поставя знак за равенство между природосъобразния живот на индивида и нравствените му устои. Всъщност новото в тази книга не е толкова проблематиката ѝ (тя отдавна стои на дневен ред в съветската литература), а метафоричният и строй. Белетристът възсъздава една огромна река, която в зримите си материално-пластически контури същевременно символизира вечно течащото, изменящото се битие. В това второ символично значение реката моделира и художественото пространство на романа — разгърнато по хоризонталата, необятно като живота, който въплъщават могъщите ѝ води.

---

[3] Марков, Д. Ф. Проблемы теории социалистического реализма. М., 1975, 283 — 284.

[4] Бучис, А. Роман и современность. М., 1977, с. 312.

[5] Дьяконов, И. М. Введение. — В: Мифологии древнего мира. М., 1977, 30 — 31.

В представите на руския човек за света хоризонталата е основно измерение, засвидетелствувано в литературните паметници още от древността. Астафиев изтегля този свят и надолу, във вертикална посока, към тъмните глъбини на реката. Там, в студените ѝ вътропи, живее „божествена и приказна цар риба". Срещата с нея се дава на човека само веднаж в живота му. И не всекиму е съдено да я преживее.

Епизодът, който разкрива борбата на рибаря Игнатич с попадналата на неговия самолов огромна есетра, не случайно дава заглавието на цялата книга. Той е концептуалното ѝ ядро, смисловият ѝ стожер. Подобно на образа на реката тази ситуация е символно раздвоена, многозначна. Срещат се не просто рибарят и неговата жертва. Сблъскват се човекът, който невинаги е живял по законите на съвестта, и Звярът, в „сладките мъки" на който „има нещо греховно и човешко и изглеждаше, че преди смъртта си тя си спомня нещо тайно". Хванати в общ капан, изправят се пред смъртта „речният цар" срещу „царя на цялата природа". Докосват се и се сливат съвремието и митът.

Символно-митическата раздвоеност, която Астафиев търси в определени моменти (образ или ситуация), не е самоцел. Както не е самоцел и това, че тъкмо там при изображението на съвременната реалност надделява типичното, устойчивото, надвременното — т. е. белезите, които съставляват същността на мита. Изплувал сякаш от подмолите на първобитната древност, звярът възкресява у героя „спомена" за неприкосновеността и тайнственото всемогъщество на природата. А този „спомен" се оказва жизнено важен. Той му помага да прозре тежката си вина към хората. И, макар само за миг, връща го към равновесието между личностното му поведение и висшите природни и нравствени начала, които в архаическите общности е поддържал и регулирал тъкмо митът.

Така погледнат, митичният образ на „царя риба" е много повече от колоритен битово-етнографски детайл. Той е нравствен ориентир в творческата равносметка за нашия днешен ден. Съизмерен спрямо него, съвременният живот се разкрива такъв, какъвто е — лекомислено забързан, суетен, лишен от високи етични пориви. Но в това съизмерване личи и стремление към живота такъв, какъвто трябва да бъде. За да не влачи реката в могъщите си води мъртви риби и мъртви корени.

По своя социално-критичен патос с творбата на Астафиев се родее и повестта на В. Распутин „Прощаване с Матьора". Сходствата са твърде характерни. И тук, и в „Цар риба" водата и земната твърд са две неразделими, противостоящи начала, подобно на Покоя и Движението. По-нататък: също както по бреговете на Енисей върху Матьоринската земя тъпче бездуховността и заличава ценностите, с които от векове са сраснали нейните жители — дори гробовете на предците им. Островът трябва да бъде потопен. Издадено е съответно постановление, което узаконява, уви, и нравственото беззаконие.

Най-сетне: и Распутин като Астафиев се тревожи за духовната пълноценност в нашия съвременен живот.

Но нещо много съществено отличава двете книги. Астафиев извежда на преден план Движението. У него всичко тече: и реката, и човешките съдби по бреговете ѝ. Матьора, напротив, е остров сред Ангара, символ на постоянството и покоя. Движението остава настрана — там, на отсрещния бряг, дето е така неудобно и небрежно застроено ново селище за матьоринци и дето те ще съществуват единствено със спомена за уюта

на родното гнездо. От това върху света на Распутин ляга сянката на трагическо раздвоение.

За разлика от книгата на Астафиев, приета от критиката с единодушно одобрение, отзивите за „Прощаване с Матьора" очертават две противостоящи позиции. Едни утвърждават повестта заради нейната социалноетична острота и считат, че по дълбочина и мащабност тя надминава предишните повести на Распутин; че образът на времето и света в нея „не се поддава на еднозначни тълкувания" (Ю. Селезньов). Други, обратно, изтъкват художествената и неорганичност и известна консервативна тенденциозност в изображението на съвременността. Едно от главните основания за подобни упреци са митологическите реминисценции. Вплетени в изображението на бита, те наистина подсилват минорното звучене на творбата.

„Прощаване с Матьора" безспорно заема особено място в творчеството на Распутин. Животът, пресъздаван „във формите на самия живот", тук отстъпва пред един метафорично обобщен, условен свят. Тази особеност е пряко свързана и предопределена от светоусещането на Распутиновите герои. В старческия им кръгозор съвременните социални форми съжителствуват с архаични митологически представи, чиято символична натовареност е извън всяко съмнение. Стопанинът на острова, разговорът на старицата Даря с мъртвите сред опустошеното гробище — това са обобщения на родовата приемственост, от която са се отказали синовете и внуците. И лиственицата би могла да се разглежда като вариант на митичното „световно дърво", доколкото изразява в концепцията на белетриста жизнената неделимост, връзката между порива ни към бъдещето и верността към традицията.

Това са по всяка вероятност съзнателно търсени — експлицирани — символи. Но има и други, които в науката фигурират като „имплицитни" — породени от някакви „общи форми на мислене, преживяване, въображение", по отношение на които митологическите образи са частен случай, наравно с реалистическите. Използувани безсъзнателно за целите на изкуството, те не могат да се сведат пряко към едни или други „митологически отживелици"[6]. Такъв род символика у Распутин, а и у Астафиев, представлява реката. Нейният архаически (или, от съвременна гледна точка — универсален) смисъл е река, но и „световно дърво", поради средищното ѝ положение в митичната представа за мирозданието. Оттук и Матьора не е просто остров, а средоточие на света, „място", където според архаическите вярвания се стичат всички земни блага.

Но нека да оставим паралелите между индивидуално-поетическата символика и първообразите ѝ в архаичните култури. За нас в случая е по-важно друго: защо Распутин използува така настойчиво митологическата образност?

Критиката основателно изтъква, че в загрижеността си за неразумното отношение на по-младите към родната земя и традицията белетристът не успява на места да се отграничи от консервативната ограниченост на матьоринските старци. Но — длъжни сме да се запитаме — консервативна ли е Распутиновата концепция? Матьора не е само къс суша сред Ангара. (Ю. Селезньов проницателно забелязва, че тя е „малък остров" във Великия космически океан"). Тя е частица от мирозданието, а — ако изходим

---

[6] Мелетинский, Е. М. Цит. съч., 282 — 284.

от космическия митологически модел — и негово средоточие. Така, оказва се, Распутин поставя същия нравствено-философски проблем, който в миналото столетие занимаваше и Достоевски: хармонията на мирозданието би била безсмислена, ако е основана „върху игнорирането макар на един локален, индивидуален, микроскопичен в сравнение с цялото акт на дисхармония, върху игнорирането макар и на една сълза на изтерзано дете"[7]. Става дума за индивидуалната, личностната хармония, дълбоко разколебана в нашия век на исторически превратности, войни и обезличаване на човешката индивидуалност.

Социално-философският критицизъм в „Прощаване с Матьора", а и полемиките около нея поразително напомнят за „Корени" на В. Попов. И в тази творба е пресъздадено едно запустяващо село и в него — неколцина старци, „последни мохикани" на отмиращия патриархален свят. В статичната, затворена и трагически „озвучена" прозаическа цялост съществуват и влизат в конфликт, както у Распутин, два свята. Единият — „на дневна светлина", прагматичен и пошлоелементарен, регулиран от предварително зададени в житейската практика формули. Другият — отвърнат от съвремието, сумрачен и дисхармоничен, изграден на равнището на „колективно-безсъзнателното" (Юнг) — символичен, философски обобщен под знака на мита.

Също както в случая с Распутин (само че единодушно), критиците в края на 60-те години видяха в драмата на героите, опълчени срещу миграцията и кооперирането, патриархално-консервативна тенденциозност. Нещо повече: отрекоха авторовата концепция като невярна и антиисторична. И трябваше да минат години, за да разберем дълбокия й социален смисъл. В. Попов ни внушаваше идеята за нашите корени, за потребността да запазим миналото си (как и какво от него да запазим стана проблем на следващото десетилетие), когато тръгваме към бъдещето — за да не загубим човечността си. Високата поезия на „колективно-безсъзнателното" наистина напомняше тогава за модернистичните опити да се избяга с нея от вълненията на съвременния живот. А тя бе всъщност завръщане, но и крачка напред тъкмо към живота, към неговите днешни прозрения и утрешни перспективи.

Проблемните сходства и с тях — сродните художествени решения в „Корени" и „Прощаване с Матьора", не са случайност. В основата им залягат единните развойно-исторически тенденции в съвременната социалистическа общност и общите ни социални и нравствени стремления, и аналогичните трудности, които преодоляваме в обществената практика. Днес светът в Распутиновата повест може да ни изглежда деформиран и консервативно тенденциозен. А всъщност и той, както „Корени", е напомняне и предупреждение. Митичното „надвремие" е „вписано" и конфликтно противопоставено спрямо динамично изменящата се съвременна реалност, не за да я отрече, а за да коригира нашите социално-етични критерии. Затова и Матьора, ситуирана *тук и сега*, съзнателно е изведена на равнището на митичния космологически модел. Чрез него Распутин се домогва към своята извисена гледна точка, от която нецелесъобразностите в живота не могат да бъдат оправдани. Защото те отравят не просто съкровените чувства на неколцина стари хора, но разрушават хармонията на Вселената, раз-

---

[7] Кузнецов, Б. Г. Этюды об Эйнштейне. М., 1970, с. 117.

късват целостта на времето и заставят човека да върви напред, лишен от жизнено необходимата му народностна памет.

И ако днес българската критика преценява книгата на В. Попов като своеобразна, но безспорна творба, от която тръгна „коренотърсачеството" — едно от най-актуалните направления в прозата ни, ще трябва да се съгласим въпреки разногласията с тълкуването на Ю. Селезньов: „консервативните" митологически образи в „Прощаване с Матьора" не противоречат на „прогресивния образ на движението, пътя, но по-скоро са свързани с него в органично единство. На дома, майката противостоят не пътят, не осъзнатото движение, а безпътицата и безпътното съзнание."[8]

След всичко дотук едва ли е нужно да доказваме каква съществена роля играят митологическите символи за разширяване на философския план, в който съвременното художествено съзнание се стреми да пресъздаде социално-историческите движения. Както и това, че „митотворчеството" се свързва не само с нашумялата днес екологическа проблематика. Митът в съвременното прогресивно изкуство функционира най-често в качеството на система от нравствени норми. Изразени и поддържани в архаичните общности посредством религиозния ритуал, те повеляват индивидът да живее природосъобразно и в хармония с окръжаващата го жизнена среда. Но те му налагат също тъй в рамките на социума да пази и почита родовата традиция, паметта за предците. Постоянството и стабилността са вечна, неотменима, жизнена потребност за човека по пътя му във всички времена и епохи. С тях именно е свързано чувството ни за континуитет. А то, както показват „Цар риба" и „Прощаване с Матьора", изчезва не само у буржоазния индивид. То е застрашено и у човека — изразител на социално-революционната активност.

Така разговорът за екологическото равновесие закономерно прераства в разговор за единството на историческото битие. В изказването си пред VI конгрес на съветските писатели Ф. Абрамов изтъква вниманието , което литературата на 70-те години отделя на селските старици. „Не идеализация на патриархалността, а синовна, макар и закъсняла благодарност" изразява то в творчеството на Распутин, а и на самия Абрамов. „В последно време ние много говорим за запазване на природната среда, на паметниците на материалната култура. Не е ли време със същата енергия и настойчивост да поставим въпроса за запазването и защитата на непреходните ценности на духовната култура, натрупани във вековния народен опит?"[9]

Носталгия по духовна приемственост изразиха през отминалото десетилетие мнозина съветски автори. Чрез епиграфа към романа „Дата Туташхиа" Ч. Амираджиби подведе духовните търсения на своя герой към колхидските митове. Ан. Ким в „Луково поле" погледна тъгата и копнежите на съвременния човек през очите на великанката — хуманизиран отглас от източните митологии. И Айтматов посредством фолклорното богатство на средноазиатските народи се оказва свързан пак с мита. „Белият параход", „Ранни жерави", „Шареното куче тича край морето", „Денят по-дълъг е от век" — във всички тези творби митът е реставриран като „онтологическа" даденост, като жива реалност, неподлежаща на съмнение нито на преоценка, устояла изпитанията на времето. Социалният

---

[8] С е л е з н е в, Ю. Земля или территория? — Вопр. литературы, 1977, № 2, 60 — 63.

[9] Цит. по „Москва", 1977, № 2, с. 207.

прогрес според Айтматов би бил немислим, ако не„снема" в себе си ценностите от традицията. Защото „не само пред нас, но някъде и преди нас има неща, които ни предстои да откриваме, да разбираме, да постигаме"[10]. А най-значимото сред тях е — „отговорността на хората за продължаването на живота"[11].

И тъй: пътят, който очерта за съвременната съветска проза усвояването на мита, не я отвърна от историческите движения. Напротив, откри ѝ нова гледна точка към тяхната философска същина. Той извежда през миналото към днешния и оттам — към утрешния ден, към перспективите на народния живот.

Същият този път у нас през 60-те години е предопределен от своеобразието на следдеветосептемврийската действителност. Затова той има в онези години сякаш едно-единствено измерение — от съвременността назад, към миналото. И още: за разлика от съветската литература българската проза се вълнува главно и почти само за закърняващата „родова памет". Аспектите на екологията започват да я интересуват едва през 70-те години. При това, както показват „Реката" на Д. Фучеджиев и „Домът с махагоновото стълбище" на А. Гуляшки, те възхождат пак към мотива за приемствеността. Едно необходимо отклонение. Митологическите символи като специфично образуване на човешката фантазия захранват индивидуално-творческото мислене от дълбока древност. В новата българска литература те навлизат към средата на XIX в. посредством фолклора. Усвояването му е жизнена необходимост за литературния ни развой. Оттам поетическото творчество черпи сюжети, мотиви, образи, стилово-изобразителни форми и жанрово-структурни сцепления. Без фолклора е немислима появата на Н. Козлев, П. Р. Славейков, В. Друмев, Хр. Ботев.

В статиите си, посветени на кръга „Мисъл"[12], Б. Ничев очертава двете степени, в които българската поезия през XIX в. „възмогва" (П. П. Славейков) народната песен. В определена степен тези наблюдения важат и за отношението мит — литература. Старият Славейков например мотивира трагичния финал в „Изворът на белоногата" чрез легендата за „вградената сянка". Тук тази легенда е непосредна реалност, а не отживелица. Не само героите — и авторът „вярва" заедно с тях в тъмните магически сили, направляващи човешката съдба. (Подобно тълкуване, само че с други социално-художествени основания, откриваме днес в романите на Г. Алексиев — в този смисъл те са аналогични с прозата на Айтматов).

По друг начин функционират фолклорно-митологическите представи в Ботевата поетическа система. В „Хаджи Димитър" те са използвани вече не „извътре", а със съзнателния стремеж да се разруши „едно живо минало, една активна поетика" (Б. Ничев), за да се превърне тя в традиция, в материал за изкуството.

Но, тъй или иначе, чак до края на столетието фолклорът, а това в дадения случай значи и митът, остават „една много жива форма на художествено мислене, в която трябва да кристализират чертите на индиви-

---

[10] Турбин, В. За други своя. — Новый мир, 1977, № 8, с. 253.

[11] Ульяшов, П. Будьте романтиком, но останьтесь реалистом. — Октябрь, 1978, № 5, с. 201.

[12] Ничев, Б. Петко Тодоров и другите. — В: Национална съдба и литература. С., 1968, 161 — 164; Естетически проблеми около кръга „Мисъл" — В: Литературни портрети и проблеми. С., 1972, 80 — 83.

дуалното поетическо творчество" (Б. Ничев). Положението съществено се променя при П. П. Славейков и съмишлениците му от кръга „Мисъл". Народната песен е вече „художествена традиция извън тях". Тогава и връзката мит — литература получава второ, обратно измерение: митологизирането на литературните светове започва да протича едновременно и неотделимо от демитологизацията им.

Не става дума за противопоставянето на *религиозно* и *нерелигиозно*, на *светско* и *сакрално* като резултат от мирогледно-историческата еволюция на човечеството. Нито за етапа, на който „митологическите сюжети се оказват подчинени на задачите на собствено художественото творчество". Дори по отношение на авторите от античността — отбелязва И. М. Дяконов, „можем сериозно да се съмняваме вярвали ли са те самите в собствените си митологически персонажи"[13]. Толкова по-дълбоко трябва да е подобно съмнение спрямо творци, които живеят в средата на XIX в. — Н. Козлев, П. Р. Славейков. Да не говорим пък за „безбожника" Ботев. . .

Демитологизацията, за която става дума в случая, е от друг порядък. Тя означава не просто освобождаване от „доверието" в митическата реалност на равнището на светогледа, а за нейното пародийно, иронично осмисляне в изкуството — т. е. за свободната творческа *игра* с мита. Такова съвременно, във висша степен субективно-творческо отношение, в което се пресичат както „ремитологизацията" (Мелетински), така и демитологизацията на жизнените представи в западноевропейската литература съществува от началото на века. У нас то се проявява с качество системност от средата на 60-те години. Негов израз са амбивалентността на Радичковия художествен свят или пък „героикомиката" в рамките на митологическата екзотика, която О. Сапарев изтъква в „Родихме се змейове" на Й. Вълчев. В тази книга Й. Вълчев *иронизира* национално-митологичното — но с цел „не нихилистично да го отрече, а да подчертае историческата му ограниченост и преходност"[14].

Но за това — малко по-нататък. Фолклорът е само един от първоизточниците, които захранват литературата ни с митологически образи и сцепления. От началото на новия век (а преди това още у Ст. Михайловски) в нея започват да навлизат и образи, заети по книжен път, в контактите ѝ с чуждия художествен опит. Тогава символистите „прибавят" към славянско-езическата и християнската образност заемки от източните митологии. Г. Милев (поемата „Септември") и Л. Стоянов (драмата „Антигона") пък усвояват мотиви от древногръцката античност. Септемврийската поезия актуализира библейската символика — под знака на легендата за Каин се третира проблемът за братоубийството у Разцветников, Фурнаджиев, Каралийчев. . .

Картината се усложнява още повече, ако обърнем внимание върху неедноз начната функционалност на мита — стилизаторско-декоративна (Н. Райнов) или в рамките на един предметно-конкретен стил (Н. Фурнаджиев). Нови възможности открива митотворчеството за разрешаването също тъй на опозицията *родно — чуждо* (Г. Милев срещу П. П. Славейков).

Това са въпроси, които надхвърлят целите и обхвата на настоящия

---

[13] Дяконов, И. М. Цит. статия, с. 29.

[14] Сапарев, О. Литературни проблеми. С., 1979, с. 153.

анализ. Ще отбележим най-общо, че дотук митът се третира като елемент на романтическата образност. А тя, въпреки че е „снета" в реалистическата художествено-изобразителна система, е ориентирана по същество към по-ранните етапи от развитието на естетическите идеи. Затова, колкото и актуални да са значенията, които изразява, митът остава просто метафора, съставка на един повече или по-малко традиционен поетически стил. Заедно със сетивно-чувствената си конкретност той запазва и буквалните си семантически стойности.

В литературата през 60-те години митът получава друга трактовка. В Европа тя е засвидетелствувана за пръв път в Гьотевия „Фауст" (християнско-античната символика във втората му част). След Вагнер, който привлича езическата германска митология, същата тази трактовка става много популярна у Джойс, Кафка, Т. Ман. . . Познава я от В. Иванов и О. Манделщам и съветската литература[15]. Общо в посочените примери е превръщането на *мита в митологема*[16] от едно интелектуално философско-аналитично съзнание, което не просто възпроизвежда познати архаични мотиви, образи и сюжети, но, за разлика от изкуството на класицизма и традиционно-подражателния реализъм, наново ги създава, за да ги обобщи до абстрактни моделиращи схеми на битието.

Така в „поетиката на митологизирането", формирана в XX в., митът напуска своите конкретни сетивно-чувствени форми. Сега той е гръбнак на един символичен модел на света — типизиран и формализиран от „разлагащата" енергия на интелекта. Иначе казано, от градивен елемент той се превръща вече в обект на анализ — анализ художествен, а понякога, както в прозата на Т. Ман, и чисто научен. Смекчен от иронията и самоиронията, пародиран и преосмислен, той изразява огромната дистанция, която отделя съвременния човек от истинските първобитни творци на мита[17]. С това качество той функционира и в съвременните европейски социалистически литератури.

Фактът, че българската проза откри за себе си модерното тълкуване на мита чак през 60-те години, би могъл да бъде обяснен като последица единствено от контактите ѝ с чужди художествени светове. (Тъкмо тогава интересът към тях е неимоверно нараснал.) Имаме обаче основания да твърдим, че явлението се заражда *отвътре*, в недрата на националната ни традиция. В онези години литературните търсения протичат под знака на субективно-творческото, аналитично начало. Оттук и свободното отношение към напластяванията и на архаиката. Ненапразно митът се яви като митологема най-напред у Радичков, чиято оригиналност и самобитност

---

[15] А в е р и н ц е в, С. С. Аналитическая психология К.-Г. Юнга и закономерности творческой фантазии. — В: О современной буржуазной эстетике. М., 1972; М е л е т и н с к и й, Е. М. Цит. съч.

[16] Според С. С. Аверинцев и Ю. Н. Давыдов. (Вж: „Интеллектуальный" роман и философское мифотворчество — Вопр. литературы, 1977, № 9, с. 142) *митологема* — това са рационално обработени, неразложими по-нататък ирационално-митологически елементи. В подобно преосмисляне митът според Ж.-П. Сартър добива съвсем формални функции: той е като обвивка, в която е завит невинаги приятен „хап". С поразлично значение използува същия този термин Е. М. Мелетински: като „първообраз", инвариант — изходна смислова единица, с разнообразни по-нататъшни индивидуално-творчески модификации. Според Мелетински такова определение не се различава принципно от това на Аверинцев и Давидов, доколкото не изключва оразличаването *мит – митологема* в плана на диахронията.

[17] А в е р и н ц е в, С. С. Цит. статия.

едва ли някой би се заел да оспорва. И се яви иронично-пародийно преобърнат — т. е. демитологизиран: не защото бе попаднал в съзнанието на примитивния Гоца Гераскoв, но защото към него бе обърната една скептична, дълбоко аналитична творческа натура, пълна с неизчерпаема „разлагаща" енергия.

Впрочем, „разложението" у Радичков е и непрекъснато сътворяване. „Развенчаните", десакрализирани стародавни поверия в „Свирепо настроение" се сблъскват с типизирани, възхождащи към мита исторически реминисценции — като тази за старите българи, които, „щом дошли на наша земя, изведнаж открили на нея своите стари пасбища, жените си, дори децата и внуците си"; или за кръстоносците, които „яздели железни коне". . . В черказките хроники не се обяснява „как тези неща са видени заедно — вероятно в туй е помогнал верблюдът". Не се старае да ги обясни и повествователят.

И критиката не можа да си ги обясни тогава. Светът в „Свирепо настроение" изглеждаше предвечен хаос и една от причините бе митът. Невъзможно бе да си представим, че животът ще се оправи някога от „сумatохата" и ще се отлее в предишните хармонични, окръглени, устойчиви форми; че човекът отново ще стане способен да разграничи фантазиите от реалното и ще събере в едно „трите лица на времето" (П. Вежинов, „Измерения").

Прозренията дойдоха по-късно. Оказа се, че в заредения с „разлагаща" енергия Радичков свят е зреел ферментът на много и значими проблемно-художествени тенденции. Наред с другото митът стана опорна точка във философско-идейното овладяване на националното битие — доколкото от него тръгна „коренотърсачеството". И още: с мита започна стабилизирането и уедряването на прозаическите структури в един момент, когато епическият тонус на литературата ни бе чувствително спаднал и критиците, изпълнени с тъга по „романовия прилив" от 50-те години, разглеждаха цикъла разкази като единствен предвестник на бъдещи епически синтези.

Връщането към мита в системата на националното художествено мислене не може да бъде обяснено извън социалната атмосфера на 60-те години. То е реакция срещу нихилистичния подход към традицията непосредствено след Деветосептемврийския прелом. Разгледано в по-широк културологически план, то е „борба на две принципно несъвместими култури в пределите на единната хилядолетна национална култура" — борба, блестящо документирана в прозата на Радичков. Според Н. Звезданов „по отношение на нашето време писателят установява процес на семиотизация на нови форми на културата и десемиотизация на старата култура, чиито ценности се окачествяват от съвремието като девалвирали (старовремски работи и суеверия), а самата тя се отпраща зад пределите на новата култура, т. е. обявява се за не-култура. От друга страна, неофициалната култура отстоява своето право на съществуване, като извършва повсеместен „превод" на свой език на знаците на новата официална култура и по този начин ги пародира. Радичков носи у себе си памет за отминаващата култура. Единствено за него тя не е суеверие и анахронизъм."[18]

Всъщност — дали единствено за Радичков? Системността, с която се

---

[18] З в е з д а н о в, Н. Дом и Път в творчеството на Йордан Радичков. — Лит. мисъл, 1980, № 8, с. 57.

проявяват „митотворческите" тенденции, свидетелствува за обратното. „Паметта за отминаващата култура" се възражда още през 60-те години в дискусиите за националното своеобразие на българската литература: на дневен ред излиза въпросът, как и какво да вземем от миналото за днешния и утрешния ден. Търсенията на Радичков, но и на В. Попов, Й. Вълчев, Г. Алексиев, П. Вежинов, Д. Яръмов и Г. Марковски са опит да се отговори именно на този въпрос.

Социалните и културно-исторически потребности на съвременния живот не са единственият фактор, който обуславя интереса към стойностите от миналото. Изкуството и само се нуждае от мита — той му открива неизползувани допреди възможности съвременните характери и конфликти да се видят в по-дълбока философско-историческа перспектива, да се открои актуалното, но и общочовешкото, универсалното им съдържание.

Първото значително откритие, което донася оползотворяването на митологическата образност, е новото разбиране за личността в историята. В своите романови платна Талев, Караславов и Д. Димов още в предходното десетилетие са прозрели колко значим е проблемът за родовата приемственост и традицията в живота на една нация. Развивайки по-нататък техните търсения, В. Попов пръв у нас заговаря в „Корени" вече и за „родовата памет" на съвременния човек. В „архетипическите прапреживявания" на героите *тук и сега* той се обръща към интуитивните, „колективно-безсъзнателни" напластявания в човешката душевност.

Така белетристът спонтанно, без да я познава (според собственото му признание), приближава литературните тежнения на 60-те години към „аналитичната психология" на К.-Г. Юнг. По-горе стана дума, че в „Корени" съсъществуват на практика два свята. Срещу света „на дневна светлина" — обективиран, битово заземен и пошло здравомислещ, противостои сумрачният, подмолен свят на подсъзнанието. В него е заличена границата между минало и сега, между реално и фантазно. Животът и смъртта се сливат в едно, а личността се изтръгва от условностите и автоматизма на повседневието, за да открие „битието" в бита, „същността" в съществуването.

Нарочно подчертаваме опозицията „в сумрак" — „на дневна светлина". Основополагаща в юнгианската концепция („Денят и Светлината са синоними на съзнанието, Нощта и Тъмнината — на безсъзнателното"[19]), тя съставлява в „Корени" основен идейнооформящ и структурооорганизиращ принцип. В съответствие с него предметно-битовата реалност „на дневна светлина" остава тъждествена на себе си. В съзнанието на героите, напротив, тя е символически обобщена, знакова, митична. Тук именно съвременните жизнени форми се сблъскват с „архетипическите" „праобрази" и „прапреживявания", априорно дадени на равнището на „колективно-безсъзнателното" — т. е. издържани са в духа на юнгианството.

Основен техен изразител е баба Неделя. С този образ В. Попов продължава, насочвайки я в ново русло, линията, тръгнала от Талевата Султана. Само че Султана, която също толкова грижливо бди за родовата традиция, е исторически детерминирана в духа на епическия монизъм. Баба Неделя, експонирана в условията на съвременния социален живот, е

---

[19] J u n g, K.-G. Mensch und Seele. Aus der Gesammtwerk 1905 — 1961 ausgew. u hrsg. von Jolande Jakobi., 1971, 60 — 71.

и нещо повече: образ-архетип, ориентиран към ритуално-митологическото безвремие. Тя няма лична съдба и не знае годините си, нито пък „дали наистина някога е живяла". На много места белетристът подчертава изначалната ѝ първобитна близост с животните. Подобна „тотемическа" връзка „отваря" съвременния бит към древните „анимистични" времена — там, дето е според Юнг „прародината" на индивидуалната психика.

Има и друго. За баба Неделя няма граница между живота и смъртта, между „живите мъртви" и „мъртвите мъртви". Битието в нейните представи е вечен кръг — т. е. дори и стилистиката вече внушава ритуално-митологическата концепция за времето като затворен цикъл. От друга страна, в систематиката на архетипите, които бегло набелязва Юнг, фигурира т. нар. „мъдър старец" (съответно „мъдра стара жена") — носител на духа, скрит зад хаоса на живота. Негови разновидности са шаманът, мъдрият вълшебник, в XX в. такъв става и Ницшевият Заратустра[20]. В структурата на „Корени" аналогична функция има образът на баба Неделя. Житейските представи в нейното „душевно пространство" (Юнг) надхвърлят пределите на личната съдба, на индивидуалния познавателен опит. Мъдростта ѝ идва не от битовата емпирика, а от инстинкта, от безсъзнателно онаследената „памет" на рода. Поради това в контекста на съвременния социален живот героинята изглежда анахронизъм, закъсняло подобие на вълшебниците от езическата славянска митология.

Отстоянието между Талевия свят и света в „Корени" е повече от очевидно. Още по-значително е то спрямо класическата „селска" белетристика (Т. Г. Влайков, М. Георгиев, Елин Пелин, Й. Йовков, Ил. Волен, Г. Караславов). Оттук и рязкото неприемане на тази книга непосредствено след появата ѝ. Отразявайки живота „във формите на самия живот", литературата десетилетия наред е утвърждавала в образа на нашия селянин трезвото му отношение към света, действеността и душевното му здраве. Сега тези стойности се оказват разколебани пред върволицата селски майки-детеубийци, пред виденията на герои като Жегъла и дядо Димитър, пред митичния, надвременен образ на баба Неделя. . .

Но не това ще ни занимава в случая, а своеобразният критически подход към юнгианската теория от позициите на съвременния историко-революционен мироглед. В. Попов по всяка вероятност безсъзнателно се докосва до юнгианството, изучавайки аналитично латиноамериканските литератури (с неговата преждевременна смърт те изгубиха у нас един проникновен познавач и ценител). И още: сложно опосредствувано, влиянието на латиноамериканския опит се забелязва напоследък и у по-младите български разказвачи. Някои критици отбелязват с раздразнение този факт, без да оценят значимостта му като импулс за художественото разрешаване на редица специфично български проблемно-художествени търсения.

И тъй: защо и как В. Попов се приближи към Юнг през 60-те години?

Изяснявайки проблемите на психологията въз основа на литературно-художествен материал, създателят на „аналитичната психология" разглежда психиката като априорна даденост, изолирана от нейния исторически контекст. В. Попов, напротив, се стреми да разкрие тъкмо социалните предпоставки, по силата на които литературата ни твърде дълго е

---

[20] М е л е т и н с к и й, Е. М. Цит. съч., с. 66; K.-G. J u n g. Über die Psychologie des Unbewussten. Zürich u. Stuttgart, 1960, p. 109.

изследвала исторически детерминирания индивид по хоризонталата на съзнанието му, без да отдаде дължимото на неговите глъбинни интуитивно-подсъзнателни измерения. В структурата на „Корени" юнгианството „не притежава някаква особена самостоятелна ценност, нито пък се смята за някаква лична собственост . . . важна е само идейната функционалност в духовния механизъм на произведението."[21]

Широката „функционална пригодност" на юнгианската теория проличава още през 30-те и 40-те години у Т. Ман. Двуединството „родово" — „лично" е подстъп към мракобесническия профашистки ирационализъм, който противопоставя германското езичество на юдейско-християнската традиция. Кореспондирайки с Юнг, Т. Ман, напротив, се придвижва от безсъзнателното към дълбоко осъзнатото митологизиране на историята, за да преосмисли мита в обратната — хуманистична (а с оглед на социалната ѝ насоченост — и антифашистка) посока.

Отношението към мита в съвременната ни проза е съзвучно тъкмо с това хуманно Томас-Маново тълкуване. И за В. Попов, както за автора на „Йосиф и неговите братя", архаическите напластявания не са вечна същност, а „архетипи" — т. е. средство за типическо обобщаване. А нуждата от типически обобщения е неотложна за нас, българите през 60-те години, когато бе нужен задълбочен критичен анализ на социалния живот и по-остро от когато и да било пред обществото стоят проблемите на човека и „самата човечност" (Т. Ман). Те налагат да преоценим на равнището на социалната етика концепциите си за личността в историята и оттам — да потърсим нов философско-художествен подход към правото ѝ на избор и личностно самоопределяне и нови изобразителни форми и сцепления.

Така осмислено, „митотърсачеството" на В. Попов е крачка към разрешаването на един важен социално-художествен проблем. В разрез с догматично-рационалистичните представи на 50-те години човекът се разкрива в нова светлина — противоречив и неизчерпаем като самия живот. И миналото, както у Т. Ман, не просто е съществувало *преди нас*, но живее *в нас* — могъщо и неоценимо духовно богатство, въпреки и над всички житейски превратности.

Светът на В. Попов поставя и важни формално-художествени проблеми. Става дума за съотношението мит — история на равнището на повествователната структура — отношение динамично изменящо се в съответствие с развитието на обществената идеология и художествената проблематика. Всъщност тази е само едната страна на взаимодействието между изкуството и социалния живот. Длъжни сме да обърнем внимание и върху обратната им връзка: в своята вторична активност и относителна самостоятелност формата на свой ред обогатява собственото си съдържание. Защото „поетиката на митологизирането" е фактор, който, косвено макар, коригира и придвижва напред социалноетичните и народопсихологически търсения на съвременността.

През 60-те години архаиката и съвременността са непримиримо конфликтуващи измерения. По отношение на прозата от предходното десетилетие с присъщата ѝ уравновесеност на жизнените представи митът в Радичковия свят е деструктивен фактор, знак за „суматохата" в съзнанието на българския човек. У В. Попов той внася вече порядък в динамиката на историята, по силата на устойчивата си, типизирана структура. Не случай-

---

[21] М а н, Т. Литературна есеистика. Т. 1. С., 1975, с. 245.

но критиката в онези години оценява „Корени" и „Вечни времена" като „две части на един своеобразен роман" и подчертава техния „епически патос"[22].

Но тези книги, които за разлика от „Свирепо настроение" стоят по-близко към предхождащата ги традиция, сами са начало на нов епически синтез: в перспективата на 70-те години те предшествуват панорамната фреска на „Низината". Оказва се, В. Попов е направил много не само за формирането на новата антропоцентрична концепция за личността, но и за възраждането на епизма през следващото десетилетие. В качеството на конструиращ, стабилизиращ елемент митът в „Корени" е подстъп към епическо уедряване на художествените представи. Ако се позовем на Мелетински, той спомага (засега все още на равнището на символите и паралелите) отново „да се приведе в порядък съвременният жизнен материал и да се структурира вътрешното (микропсихологическото) действие"[23].

И все пак В. Попов не успява да примири архаиката със съвремието. Конфликтът в „Корени" е показателен за състоянието на обществените идеи през 60-те години. Фактът, че литературата вече е започнала да осъзнава нуждата от приемственост, сериозно накърнена в следдеветосептемврийския революционен кипеж, далеч не означава все още, че са назрели условията за практическото й възстановяване. Дори само гневното изумление, с което критиката тогава посрещна „Корени", е достатъчно да си дадем сметка за обективните трудности, съпътствуващи нашия духовен развой.

Съзнавал ги е очевидно и самият В. Попов. Оттук и несъвместимостта на „архетипическите" преживявания на герои като баба Неделя с пошлото здравомислие в света „на дневна светлина" и разгърнатия под знака на иронията и скептицизма мотив за „пренасянето на нашите мъртви в бъдещето". През 60-те години В. Попов се съмнява във възможността да усвоим духовните завоевания от миналото. Затова е така последователно издържан трагическият патос в изображението на запустяващото село. „Носталгията по тайните на приемствеността" (Б. Ничев) остава неудовлетворена в света на В. Попов. Открил за литературата ни един важен народностно-психологически и социално-художествен проблем, белетристът предлага едното от решенията му — негативното.

Другото, утвърждаващо-оптимистичното, възниква през 70-те години, когато идеологическите прозрения имат вече реално (макар само частично) покритие и в обществената практика. Не без връзка с това митът постепенно излиза от сферата на белетристиката към поезията, а и към критическите идеи. Библейски образи-„архетипи" се появяват у Б. Христов (стихосбирките „Вечерен тромпет" и „Честен кръст"). „Носталгията по тайните на приемствеността" определя протеста срещу „лотофагите" в „Митът за Одисей" на Т. Жечев. Тя отвежда към мита и Б. Ничев в „Съвременният български роман". Според автора в структурата на националния ни роман са „снети" мотиви от вълшебната приказка, която по същество възхожда към архаичното митологическо мислене. С други думи, постановката на Б. Ничев е свързана с митологическите теории, разработени в марксическото литературознание.

---

[22] И г о в, С. Проблемите на един продължаващ „роман" — Септември, 1973, № 7, с. 223.

[23] М е л е т и н с к и й, Е. М. Цит. съч., с. 339.

След „Корени" митологическата символика остава на равнището на паралелите и символите и в по-сетнешното творчество на В. Попов (легендата за вградената сянка е значим мотив в „Низината"). Затова пък у Г. Алексиев, насочен през 70-те години към „колективното съзнание и всеобщата история" (Мелетински), нейните смислово-идеологически функции се изменят. В „Кръстопът на облаци", „Духовете на Цибрица" и „Горещници" митът е „универсален глобален символически модел" на света — т. е. свързан е с един нов етап от еволюцията на националното художествено „митотворчество".

Също както Радичков и В. Попов, белетристът изобразява едно полумитично село, съвместявайки съвременния социален живот с легендарно-митологически образи и ритуални форми. И тук една странна старица — Вида, поразително напомня за баба Неделя. Жрица-езичница, тя е ново въплъщение на мотива за „родовата памет", за връзката между този и „отвъдния" свят. Ще добавим съвпаденията между нейното „среднощно тайнство" и самодивския танц на баба Неделя — не само като описание на един и същ езически ритуал, но и поради ключовото значение на двата епизода в белетристичната структура.

Това са сходствата. Сега за разликите — те са извънредно показателни. За В. Попов митологическите „прапреживявания" са чужди, враждебни и непонятни за „здравия разум" на съвременния човек. У героите, експонирани „на дневна светлина", те пораждат недоверие и боязън.

В романите за Драговец, напротив, митът е „онтологическа" даденост — „сакрален", непоклатим, достоверен и от съвременна гледна точка. Затова Радичковият ироничен апостроф, както и скептицизмът на В. Попов, тук липсват. Г. Алексиев изобразява сякаш същата първобитна социална общност, която в Айтматовата повест „Шареното куче тича край морето" реално съществува през XIX в., запазила вечните нравствени начала, без които е немислим и съвременният човек.

Но митът в трилогията само привидно е неподвластен на разлагащото съвременно интелектуално съзнание: селяните от Драговец не са австралийски аборигени, нито дори Айтматовите нивкхи. „Вписани" в европейската история от края на XIXв. до наши дни, те представят високо развито, класово разслоено общество, което, реално погледнато, няма нищо общо с архаиката на мита. Нещо повече. Като живеят съзнателния исторически живот на новата епоха, героите се борят за преобразяването ѝ в духа на марксовите идеи. В този смисъл сред съвременните „селски" белетристи Г. Алексиев е най-близо до модела, създаден за изкуството на нашия век от латиноамериканските писатели. Творчеството му открива възможността този модел да бъде с успех преосмислен и функционално „оползотворен" и от европейската социалистическа литературна общност — особено в култури със сгъстено динамично развитие, каквато е българската.

„Свободната митологизация на бита и националната история" (Мелетински), която неочаквано ни сближава с латиноамериканските литератури, има в прозата на 70-те години дълбок народностен смисъл. За разлика от В. Попов, у когото митът е пародийно противопоставен на историята, Г. Алексиев търси тяхната неделимост. Той извежда мита в ярката светлина на историческото настояще и го осмисля като елемент от естествения природосъобразен живот на личността в рамките на социума, но вече и като действен социалнорегулиращ и социалнопреобразуващ фактор. Наличието на „родова памет" е сигнал не просто за *нравствената* (както у

В. Попов), а за *класово-историческата* пълноценност на индивида. В това ново тълкуване очевидно са „снети" преоценките, направени в практическото усвояване на духовното наследство през 70-те години.

Ще отбележим накратко и новите формообразуващи функции на мита: усвоен като „глобален символически модел" на света, той става подстъп към синтетично, притчово-алегорично обобщаване на жизнените форми. Трилогията за Цибрица доказва, че посредством митологическата символика дългият път на българския човек през вековете може да се разкрие не само диахронно, чрез съдбата на няколко поколения, както в традиционно-епическия роман. Той може да се постигне компактно и с един замах — синхронно: в биологически пределния живот на един единствен персонаж (Вида) или пък чрез един отделен пространствен символ (хълма Горуна), обобщаващ в себе си цялата система от традиционно-епически топоси.

В последно време „митотърсачеството" увлича и младата проза. Символиката в творчеството на Д. Яръмов и Г. Марковски възхожда към българската национална митология (сб. „Даром дадено"), но и към европейската художествено-митологическа традиция: „Повест за Истатко Бирков" например е съизмерима (при задължителното спазване на пропорциите) с Томас-Мановата разработка на легендата за д-р Фаустус. Личи интерес и към християнската символика: романът „Хитър Петър" на Г. Марковски е синтез на анекдоти за познатия фолклорен герой с разказа за живота, смъртта и възкресението на Христос.

Обръщаме се към тази книга със съзнанието за недостатъчно компетентното, нерядко и произволно боравене с понятието „мит" в оперативните литературно-критически занимания. Привличаме я в анализа на съвременното национално „митотворчество" с една предварителна уговорка. Разказът за Христос, по чиято схема е „направен" романовият сюжет, е продукт на късното религиозно мислене. Т. е. той не е равнозначен с традиционните митове, възникнали като продукт на архаичните култури. Но без да се вмества в класическото определение на мита, евангелският разказ несъмнено възхожда към него поради надвременния си, типизиран, сакрален (а с оглед на индивидуално-творческото му преосмисляне — и знаково-обобщаващ) характер. Оттук и основанията „Хитър Петър" да бъде анализиран в руслото на „митотворчеството".

Романът на Марковски е опит да се изгради цялостна концепция за българската история, съгласно която словото (т. е. изкуството) представляват възможност народът ни да устои през изпитанията във вековете. Във връзка с това романовият герой е напрегнато раздвоен като нравствено-художествено построение: той е едновременно сакрален и ироничен; спасител на народа си — но и хитрец; възвишен в своята мъченическа обреченост, но и принизен в страха си пред смъртта, разколебан пред ужаса на разпятието.

Оценен от литературно-художествена гледна точка, Христос също е психологически противоречив (бягството от Ерусалим в Галилея, молитвата в Гетсиманската градина). Но в евангелската представа той е *богочовек:* смъртта му трябва да възстанови божественото начало, накърнено в библейския мит за грехопадението, за да се извиси отново Синът човечески до своя всемогъщ Отец.

Г. Марковски, напротив, съзнателно заостря колебанията на Хитър Петър. Той му е нужен именно такъв — човек от плът и кръв, „противомитичен", земен, противоречив. Защото деянията и словото му — лука-

во, иронично и ударно, развенчават всъщност сакралната непоклатимост на евангелската представа за жертвоготовността.

Очевидно белетристът се опира върху опита на Г. Алексиев, чиито герои живеят неделими от мита, но го и преосмислят с оглед потребностите на социалния живот. (Селяните от Драговец се отказват след Септември 1923 г. от светицата — патрон на селото — „нали кога клаха селото, тя си стоеше горе", и приемат нов светия — света Черна). Във всеки случай съотношението мит — история е променено в сравнение с трилогията за Драговец. „Хитър Петър" представлява своеобразно връщане към контрапунктната структура на „Корени" — но връщане на ново, съвременно концептуално равнище. У В. Попов видяхме, архаиката е, която пародира историческите движения. Тук, обратното, историята коригира и пародира евангелския сюжет: съдбата и словото на Хитър Петър, съотнесени с ригоричната представа за евангелската саможертва, утвърждават иронично напрегнатото и социално действено слово на човека от народните низини — слово, в което съзиданието е неотделимо от контрастите и тревогите на съвременния живот.

Видяни в тяхната литературно-историческа връзка, разгледаните дотук творби ни дават основание да обобщим: „митотворчеството" в съвременната българска литература е важно събитие в националния художествен процес. То я свързва с търсенията на световното повествователно изкуство. Активизирането на мита в изображението на съвременната историческа реалност не е само наша „домашна" тенденция, но световно явление, обусловено от духовните търсения на днешния човек. Наред с другото то дава възможност на изследователите му в бъдеще по-задълбочено и в детайли да анализират чуждите въздействия, които все повече изпитваме напоследък. А това е много важно за нас. Изтъквайки единствено самобитността на националната традиция и премълчавайки уроците на големите световни творци, ние сме изправени пред риска да омаловажим собствените си постижения — те ще изглеждат плод на една доморасла, затворена в себе си култура, наистина екзотична за чуждото зрение, но откъсната от вълненията и проблемите на „големия" свят. Колкото до пътя към тези проблеми, който някои критици препоръчват настойчиво — най-напред през традицията и едва тогава към световния опит, — той може би ще се окаже не така елементарно праволинеен. Защото в творческото съзнание родният и световният опит не са изолирани, независещи една от друга дадености. Те живеят в него неразделими, както са неразделими тежненията на българския човек от тежненията на цялото човечество.

Има и друго. Неправомерно и несправедливо би било да разглеждаме „митотворчеството" на нашите писатели като приобщаване към други творчески светове, без да оценим националната му специфика и ролята му в разрешаването на нашите собствени социални и културно-исторически проблеми. Развойната схема, очертана в анализа, като всяка абстракция дава само най-обща представа за сложността и многообразието на живата литературна практика. Във всеки случай дори само беглата съпоставка, която направихме с аналогични явления в съветската проза от 60-те и 70-те години, е достатъчна да видим как неповторимо се пречупват в националното художествено съзнание проблемите за континуитета, за природосъобразния живот на съвременния човек, за етиката му като творец на едно по-съвършено човешко общежитие. Народностната специ-

фика на явленията произтича от факта, че в основата им заляга българската фолклорно-митологическа традиция, жива и плодотворна до наши дни. И още: в хода на „митотърсачеството" българската литература преосмисля понякога и чужди концепции и художествени модели, — но изпълнявайки ги с конкретно народопсихологическо и историко-мирогледно съдържание. Така, включени в нейния собствен „естетически оборот", те й откриват неизползувани допреди художествени форми и сцепления.

„Митотърсачеството" е забележително и с друго. То съпътствува, а нерядко изпреварва и коригира с идеологическите значения, които изразява, еволюцията на обществените идеи. Анализът открои достатъчно ясно социалния смисъл и идейната му значимост: то възниква и се развива като реакция срещу нихилистичното отношение към духовното ни наследство — отношение непреодоляно напълно и днес; като художествен ориентир в съвременното, но и в утрешното ни социално развитие. Този втори аспект на „митологизма" е особено значим. Той доказва, че изкуството на словото не просто възсъздава социално-историческата реалност, но и активно съдействува за нейното революционно изменение.

Накрая „митотворчеството" в българската литература е значимо като факт в мащабите на европейската социалистическа литературна общност. То открива единния за съвременните социалистически литератури философско-художествен подход към мита, диаметрално противоположен на модернистичното му тълкуване. Белязан от патоса на историзма, митът е активен социално-критичен и художествено-преобразуващ фактор. Той не само не заличава, но, напротив, обогатява, философски осмисля и коригира картината на съвременния социален живот. В двуединството му с историята — зад техните идеологически и структурооформящи съотношения, чието динамично изменение проследихме — ще съзрем сложно опосредствувана еволюцията изобщо на социалистическото обществено съзнание. Ще почувствуваме най-сетне съпротивата на инерцията и рецидивите на духовната закостенялост, които се налага да преодоляваме, възстановявайки континуитета и ценностите от традицията. Защото единението на времената, към което личността днес се стреми не без усилията на писателите „митотърсачи", е необходимо не само за нас, българите, но очевидно за цялата социалистическа общност.

Франциска Фердинандовна Тун

НЯКОИ АСПЕКТИ НА ВЪЗПРИЕМАНЕТО В ГДР НА РУСКАТА СЪВЕТСКА И БЪЛГАРСКАТА „СЕЛСКА" ПРОЗА

През 1980 г. сп. „Ваймарер байтреге" публикува в рубриката „За и против" редица статии на известни литературоведи за повестта на В. Разпутин „Прощаване с Матьора". В тях бяха изразени различни, често противоречиви съждения — случай, рядко срещан на страниците на едно издание. Обаче тези публикации не преминаха в открита полемика, тъй като авторите им говореха независимо един от друг. Безспорно е в същото време, че повестта „Прощаване с Матьора" неслучайно се оказа обект на внимание на изследователите, чиито позиции отразяват своеобразното възприемане на такъв род проза в ГДР. Противоположните мнения показват мащаба и комплексния характер на поставените в повестта проблеми: К. Хирдина например вижда в нея „догматическа", „антицивилизаторска" тенденция и „патос на сантиментална носталгия по миналото"[1]. Други участници в обсъждането — изобразяване на „много болезнени за всеки човек процеси на социално преобразуване в обществото" (Н. Тун)[2]. В. Распутин предупреждава, че повърхностното им невнимателно осъществяване може да доведе до непредвидими, даже трагически последствия. Поставяйки в центъра на своя естетически замисъл исторически неминуемото прощаване с онаследения начин на живот и мислене, писателят подхваща разговор за придобивките и загубите по пътя на общественото развитие. Затова „Прощаване с Матьора" (самото заглавие е символично) сигнализира за проблеми, еднакво важни за всички страни от социалистическата общност, макар и отличаващи се по своята национална специфика. Социално-икономическите традиции и съвременната действителност са решаващи за разбирането на обществено-комуникативната ситуация, в която авторите съзнателно се включват със своите произведения, или в която те, ако имаме предвид възприятието на тези произведения в други страни, попадат.

Тази статия няма за цел изчерпателното разкриване на проблемите, нито статистически точната картина на присъствието и въздействието в ГДР на съветската или българската проза от 60 — 70-те години по пробле-

---

[1] H i r d i n a, K. Abschied von Matjora — Weim. Beiträge, 1980, No 11, 137 — 138.

[2] T h u n, N. Abschied von Matjora. — Weim. Beiträge, 1980, No 11, p. 149.

мите на селото, а характеристиката на онези съществени моменти от полемиката, спомагащи да се изясни спецификата на възприемането. Количеството на преводите на съветските и българските произведения със селска тематика в ГДР е твърде различно. Но симптоматично е, че едва в 70-те години те започнаха да се издават по-широко и по този начин можеха да станат достояние на литературната общественост. При това беше необходимо да се навакса изпуснатото, т. е. да се публикуват произведения, които в своите страни излязоха много по-рано и нерядко предизвикваха бурни дискусии. Най-добър пример в това отношение е издаването в отделна книга на повестта на Василий Белов „Такива ми ти работи" едва в 1978 г. (в СССР за пръв път публикувана през 1966 г.). За двете разглеждани тук литератури — руската съветска и българската — втората половина на 60-те и началото на 70-те години бяха периодът, в който за сравнително кратко време бяха издадени значителен брой произведения за селото с голяма художествена стойност.

Произведения на съветски автори, като Белов, Абрамов, Распутин, Залигин, Шукшин, се издават в ГДР най-вече през 70-те години, особено през втората им половина.

Приблизително такава е картината и при преводите на българската проза, макар те да са все още малко. Читателят от ГДР и до днес не познава „Корени" на В. Попов — изключително интересна книга за съдбата на българското село. Но в ГДР е широко известен Й. Радичков: публикувани са два сборника с негови произведения — „Приключенията на динята", 1970 г., и „Привързаният балон", 1977 г., а през последните години той стана известен и като драматург (на сцените на ГДР бяха поставени пиесите „Януари", „Лазарица" и „Опит за летене"). В превод на немски език излязоха също така „Диви разкази" на Н. Хайтов (1973) и повестите на И. Петров „Преди да се родя и след това" (1975) и др.

Характерно е, че през последните години забележимо се активизира и критиката. Това свидетелствува за нарасналия интерес на литературната общественост в ГДР към съветската и българската литература със селска тематика. Причините следва да се търсят в две направления. От една страна, много произведения със селска тематика, които масово се появиха и в СССР, и в България, безусловно попълниха списъка на добрите литературни постижения. От друга страна, голяма роля за механизма на възприемане на тази проза в ГДР играе и това, че тя открива достъп до друга национална специфика и сякаш се включва в сферата на идейно-художественото съзнание на литературата на ГДР.

„Селската" литература, както най-често я наричат, намери необикновено жив критически отклик на страниците на специалния брой на списание „Ваймарер байтреге". В отделни статии и в разговор около кръглата маса се обсъждаха проблеми на родствените съветски, български и полски литературни явления от това направление, създадени през последните 10 — 15 години. Можем да се съгласим с изказаното твърдение, че съветската литература изигра пионерска роля, че именно произведенията на съветските автори първи издържаха проверката на читателя в ГДР, изменяйки в известна степен традиционното литературно възприятие, и по този начин спомогнаха да се създаде почва за среща с типологически сходни произведения от други литератури. Затова ни се струва оправдано да разгледаме някои общи за редица литератури проблеми с оглед на руската съветска литература, като се постараем да изявим при това сложното преплитане на национални и интернационални черти.

В периода на зрелия социализъм в литературите на страните от нашата общност се формираха качествено нови тенденции, насочени към изменилите се отношения между литературата и действителността. По-нататъшният процес на изграждане на развития социализъм потвърди, че нашият обществен строй с неговите постижения, сложност и противоречия може да бъде разбран само при задълбочено познаване на историческия му път. Едновременно стана очевидна дългосрочността на настоящия етап на развитие като звено в историята на човечеството по пътя към комунизма. Оттук, както в мирогледно, така и в естетическо отношение, произтичат съществените моменти за разбиране на литературния процес, на първо място за определянето на функциите му, които днес в нашите страни „до голяма степен са насочени към това, пътят на комунистическото строителство да бъде изминат с най-висока комунистическа съзнателност"[3]. Засилването на историзма се наблюдава навсякъде и е качествено важен фактор в съвременния литературен процес.

Произведенията на съветските писатели от последните години също свидетелствуват за нарасналото историческо съзнание на авторите. Достатъчно е да си спомним само „Комисия" на С. Залигин, „Навечерия" от В. Белов, „Старецът" на Ю. Трифонов, „Картина" на Д. Гранин или „Денят по-дълъг е от век" на Ч. Айтматов. При всичкото тематично и естетическо различие тях ги обединява нещо общо: наред със съвременността повече, отколкото преди, се изобразява и миналото, а с това не само по-отчетливо се изобразява постигнатото, но се показва продължителността и противоречивостта на пътя, по който трябва да премине исторически новото. Критерий за оценка на литературните герои става това, как те в условията на социализма продължават вековната борба за човечност.

Писателите изразяват загрижеността си дали достатъчно дълбоко са вкоренени в настоящето големите хуманистични идеали от миналото и служат ли те като своеобразно завещание на миналите поколения към живите днес. Ще издържи изпитанието пред историята само този, който с висока степен на отговорност подхожда към собствените си жизнено важни решения и се стреми да разбере вътрешната взаимовръзка на времената.

Такова отношение към съвременността в съветската литература спомага произведенията на редица писатели, излезли в периода 1965 — 1970 г., да застанат в центъра на литературните интереси и да накарат критиците да заговорят за „селската" литература като за ново направление в прозата. Най-известните от тях са „Две зими и три лета" (1968) и „Пелагея" (1969) на Ф. Абрамов; „Такива ми ти работи" (1966) и „Дърводелски разкази" (1968) на В. Белов; „Последен поклон" (публикация на централните глави — 1967) на В. Астафиев; „Карюха" (1967) на М. Алексеев, „Скръбен копнеж" (1966) и „За вечен спомен" (1968) на В. Лихоносов, „Из живота на Фьодор Кузкин" (1966) на А. Можаев; „Пари за Мария" (1967), „Последен срок" (1970) на В. Распутин, „Соленатa долина" на С. Залигин (1967), „Писма от Руския музей" (1967) на В. Солоухин, „Кончина" на В. Тендряков (1968).

Нерядко в такива прегледи се включват произведенията на писатели и от другите съветски национални литератури. Споменават се най-често

---

[3] B e i t z, W. Entwicklungstendenzen der sowjetischen Epik in den 60er und 70er Jahren. — Weim. Beiträge, 1980, No 8, p. 50.

„Сбогом Гюлсаръ" (1966) и „Белият параход" (1970) на Ч. Айтматов, „Бремето на нашата доброта" (1968) на Й. Друце, „Ние и нашите планини" (1962) и особено разказа на Г. Матевосян „Биволица" (1968). Многообразието на индивидуалните идейно-естетически възгледи и художествени почерци, писаха критиците, дава възможност да се избегне опростената класификация, а също и произтичащото от понятието „селска проза" разглеждане на тази литература като изолирана от общолитературния контекст. Практиката показва, че употребата на понятието „селска проза" и още повече на другото му производно „селски писател" за характеризиране на съвременния литературен процес (особено през 70-те години), е твърде тясна.

В славистиката на ГДР А. Хирше за пръв път преодоля изолирания подход към „селската проза", като я разгледа в контекста на протичащите в Съветския съюз литературни процеси и социални изменения. С пълно право той посочва, че литературното явление неслучайно привлече вниманието именно през втората половина на 60-те години, тъй като по това време Съветският съюз, според него, навлезе в нов период на обществено развитие. Някои обективни фактори на зрелия социализъм се осмисляха по-дълбоко, отколкото преди, други доминиращи дотогава проблеми (например дискусията за култа към личността през 50-те години) бяха изместени на заден план[4]. А. Хирше свързва засиленото внимание на литературата и изкуството към проблемите на селото на първо място с бурния прелом в селския живот, предизвикан от научно-техническата революция, а също така с произтичащите от това въпроси за придобивките и загубите на хората, на всеки човек поотделно.

Промените в съветската литература в края на 60-те години са очевидни. В сравнение с литературата от 50-те години и даже с целия предходен етап от развитието на съветската литература, заслугата на „селските" писатели се състои в това, че те обърнаха внимание на онези съществени въпроси от развитието на обществото, които не се поставяха дотогава с такава интензивност и острота. При това на първо място следва да се отбележи стремежът на писателите да разкрият основополагащите нравствени ценности на руския народ, дали сили на хората да издържат изпитанията на тежките години от Гражданската и Великата отечествена война до усилията на първите следвоенни години и да не загубят вяра в правото дело на строителството на новото общество. С това е свързан преобладаващият интерес на писателите към отделния човек, към богатството и сложността на неговия вътрешен свят.

Такъв подход обърна погледа на писателите към историята на своя народ. Под история обаче те разбираха не разработката на исторически събития, а подробно, осъществено със средствата на изкуството, изследване на „вътрешната" история на руския народ, на формирането и укрепването на неговите основни морално-етически ценности във всекидневния живот на хората. Постигнатият по този начин историзъм във възгледа за съвременността стана значително постижение на литературата от онези години.

В сравнение с „младата проза" от първата половина на 60-те години изпъкват и измененията при избора на литературните герои, а също така и на принципите на изображение на характерите.

---

[4] Hiersche, A. Sowjetische Dorfprosa — ein literarisches Phänomen des entwickelten Sozialismus. — Weim. Beiträge, 1980, No 4, 8 — 9.

В центъра на естетическия интерес застанаха по-възрастните поколения, онези, които със своя неуморен упорит труд година по година, през целия си живот осигуриха въпреки цялата сложност разцвета на съветската държава. Тези литературни произведения са посветени на онова поколение, което беше свидетел на преобразуванията в селото след революцията, и на следващото, което в условията на войната и на следвоенното време често беше принудено да напуска родните места, а след години се сблъска със съществено изменилото се село. Това обяснява нотките на скръб по онези традиции в човешките отношения, които по силата на особено резките обществени промени в селото неминуемо ще останат в миналото.

Това, което беше казано за руската съветска литература, в редица моменти е характерно и за българската проза със селска тематика от този период. Освен посочените по-горе отличителни черти на „селската" литература биха могли да се назоват и други — например описанието на природата като израз на особено тясната, почти интимна връзка на героите с нея. Но акцентът на тези произведения пада не толкова върху селото с неговите социално-икономически проблеми, както това беше при В. Овечкин и други очеркисти от 50-те години, а върху проблема за нравствените ценности. Макар че, без съмнение, социално-аналитическите стремления на такива писатели като Б. Можаев и особено на Ф. Абрамов не могат да се обяснят без отчитане на традициите на Овечкин. Би било погрешно напълно да се отдели тази проза от конкретния материал — живота на руското село — и да се вижда в нея само повод за размисъл на писателя над общочовешки или философски теми и проблеми.

Въпросът, защо именно селото така категорично излезе на преден план в художествените интереси на съвременността, до голяма степен спомогна съветските критици да се насочат към изучаване на социологическата страна на тази литература. Е. Старикова в статията си „Социологическият аспект на съвременната селска проза" (1973), получила и в ГДР силен отклик, изследва тази проблематика и достигна интересни изводи. Като изхождаше от факта, че Съветският съюз през 60-те години вече не е аграрна страна, тя твърди, че интересът на писателите към сложния и драматичен комплекс от чувства и настроения, които изпитва човекът, прощавайки се с историческото минало, е не само естествен, но и необходим[5].

При това необходимо е да се отчетат и индивидуалните подбуди на писателите. Те съзнаваха, че са последното поколение, за което създалите се в продължение на много столетия форми на селския бит още реално съществуват във всекидневния живот. Астафиев, Белов, Распутин, Солоухин и други се раждат в селски семейства и прекарват детските си години на село. Те лично изпитват влиянието на бурно протичащите социални процеси и ги усещат като прощаване с много близка и скъпа за тях действителност. Привичният, онаследен начин на живот със своите традиции, с ясни, а понякога и сурови морално-етични правила породи характери, които писателите срещаха в тежкото време на войната и следвоенните години, а сега, в спомена, те стават за тях онази сила, която изправи страната на крака. Е. Старикова решително протестира против упрека на мно-

---

[5] Старикова, Е. Социологический аспект современной „деревенской" прозы. — В: Литература и современность. 12, М., 1973, с. 157.

зина критици, че писателите идеализирали образите на старите хора. „Не — пише тя — онези патриархални селски типове, които съвременните писатели извеждат понякога на страниците си, действително съществуват в далечните глухи села. Тези отминаващи образи се идеализират по-скоро от някои критици и от самите писатели, когато те се изказват като критици и публицисти. В прозата може да се забележи само по-голямо, отколкото преди внимание и удивление пред цялостния, своеобразен и неповторим в съвременните условия вътрешен свят на човека от отмиращата генерация, пред света, който даде на своя владетел силата да понесе това, което той понесе."[6]

По този начин Е. Старикова засяга въпрос, който в статиите за „селската проза" несправедливо не се отчита и до днес — за отношението на критиката към „селската" проза. Несправедливо, защото през последните години в Съветския съюз едва ли можем да срещнем друга ситуация, при която в критиката да съществуват две отчетливо противоположни позиции спрямо изобразяването на историята и съвременността на руския народ в литературата. Недостатъчният историзъм на „младата проза" и нейните привърженици в началото на 60-те години засили потребността от диференцирано изследване на национално-историческите корени. В края на 60-те години се наблюдава широко обръщане на писателите към историческия опит.

В критиката обаче ние нерядко се сблъскваме с прояви на недиалектически възглед за историята и традицията, с противопоставяне на история и съвременност. Тези методологически неверни възгледи често неправомерно се пренасяха и върху самите литературни произведения. Така изконно тематичното понятие „селска проза" получаваше специфично съдържание, което доведе и до наслояване на различни съдържания в него. Възможно е именно в това да се крие причината за сложността при употребата на понятието „селска проза". В днешно време е очевиден стремежът към по-внимателното му използуване (на последния конгрес на писателите през 1981 г. то практически вече не фигурираше).

Този терминологичен въпрос беше засегнат тук, за да посочим факти, характерни не само за съветската литература. В такива традиционно-аграрни в миналото страни, като България или Съветския съюз, и националното своеобразие, и националният характер в значителна степен се определяха от селския начин на живот и мислене. Построяването на собствена мощна промишленост в кратък исторически срок, бързото внедряване на науката и техниката във всички области на обществения живот (социологическите изследвания и за България обозначиха 60-те години като отчетлива граница) обусловиха в тези страни особено резкия разрив с обичайния и изпитан начин на живот. Логическа последица от това беше широкото обсъждане в литературата и в критиката на проблемите на националната идентичност. Общоупотребяваният модел на прогреса потвърди своя „безусловно градски"[7] характер и влезе в напрегнати отношения с онаследената система от ценности. Писателите, смятащи себе си за своеобразни летописци на своето време (такива като Радичков и Хайтов в България или като Распутин и Абрамов в СССР), разкриват тези отноше-

---

[6] Пак там, с. 162.

[7] L u t h e r, E. Bulgarische Dorfprosa. — Weim. Beiträge, 1980, No 4, p. 60.

ния съобразно с индивидуалното си художествено виждане на света и ги превръщат в структуроопределящи моменти в своите произведения.

Писателите в ГДР обаче изхождаха през 60-те години от представата за вече постигнатата идентичност между индивидуалното поведение и общественото движение, от „идеята за пълна контролируемост на историко-обществените резултати ... от субекта на историко-обществения процес"[8]. Изискването за „позитивно-образно изобразяване"[9] на тази ситуация целеше да стимулира такъв начин за въздействие на литературата върху читателите, при което „гражданите на ГДР по-скоро биха разбрали себе си, биха си представили и биха се усетили като съзнателни стопани и творчески съзидатели на своя форма на обществена организация, като стопани на природата и на самите себе си"[10]. В дадената ситуация произведенията на споменатите български и съветски писатели, създавани в тези години, трябваше да се сторят чужди в ГДР. Възприемането на тази литература тогава беше затруднено.

Интензивният стремеж през 70-те години към засилване на интеграцията в рамките на социалистическата общност доведе до растяща потребност от изучаване на културата и изкуството на братските страни. Литературата в този процес на взаимно опознаване играеше една от главните роли. Все повече произведения на съветски и български автори се превеждаха, четяха и обсъждаха. За читателите от ГДР стана очевидно, че „селската проза" не е равнозначна с локалните селски очерци. Мнимото обръщане назад стана насъщна актуалност, макар че най-спорен си оставаше пак проблемът за прогреса.

И това се потвърждава от реакцията на критиката в ГДР не само спрямо „Прощаване с Матьора" на Распутин. Така в 1973 г. в три театъра на ГДР бе поставена пиесата на Н. Хайтов „Пътеки". В една от рецензиите за нея се отбелязва: „Очевидно е, че образът на Влашо може да се направи привлекателен по разному, но въплъщаването на другите два персонажа се удават трудно на актьорите. Пречат предубежденията на Хайтов по отношение на директорите, счетоводителите и пр. Удивително е, че нито една постановка не можа да защити века на науката. Романтичната тъга по онова време, когато пътищата се прокарваха само с лопати и мотики, има регресивен смисъл. Начинът на живот, утвърждаван от Влашо, е нереален и безперспективен за бъдещето"[11]. Разбира се, с това твърдение е трудно да се съгласим, но то още веднъж свидетелствува за сложностите при възприемането на „селската проза" в ГДР.

Знаменателно е и това, че Е. Лутер, най-интензивно занимаваща се в научен план в ГДР със съвременната българска литература на селска тематика, в качеството на методологически ключ в дисертацията си е избрала именно аспекта на прогреса. Тя различава две основни тенденции в тази литература: от една страна, „прощаване със старото село", и, от друга — търсене на „формиращи се нови нравствени ценности"[12]. Тези ген-

---

[8] Rundtischgespräch zum Phänomen Dorfliteratur. — Weim. Beiträge, p. 94.

[9] Schlenstedt, D. Wirkungsästhetische Analysen. Poetologie und Prosa in der neueren DDR-Literatur. Berlin, 1979, p. 238.

[10] Пак там, с. 240.

[11] Böhme, I. Variationen auf Wlascho. — Theatrer Zeit, 1973, No 12, p. 33.

[12] Luther, E. Über einige Tendenzen in der gegenwärtigen bulgarischen Prosa mit dörflicher Thematik. Diss. Berlin, 1975, p. 40.

денции се проследяват в централната глава на дисертацията, където са разгледани произведения на Й. Радичков, И. Петров, Н. Хайтов, В. Попов, Г. Мишев, Д. Вълев и Л. Петков.

Статията на Е. Лутер „Българската селска проза" във вече споменатия специален брой на списание „Ваймарер байтреге" съдържа основните положения от това щателно изследване. Вътре в „литературата на прощаването" авторката отделя Радичков и Петров, които, смеейки се, се прощават със своето минало, от Хайтов и Попов, които анализират ценното в онаследеното, в корените на човешкото битие в миналото. Подобно разграничаване провежда и Д. Вичев. Той говори за „носталгията" по миналото[13] при Хайтов и Попов, като отделя един съществен проблем, за който върху примери от съветската литература говори и Е. Старикова. В района на Родопите, където, отбелязва Вичев, във връзка с икономическата изостаналост капиталистическата отчужденост се проявява много слабо, Хайтов намира „естествени характери, тясно свързани с природата, които в известна степен съответствуват на нашия идеал за хармонично развита личност"[14]. При това, пише и Е. Лутер, Хайтов не ги идеализира, защото тънката ирония, постигната и с помощта на сказовата форма, създава необходимата дистанция между автор и герой[15].

В сборника си „Корени" В. Попов търси онези ценности, които, по мнението му, следва да се съхранят. Неговият художествен свят обаче е оставил у Е. Лутер впечатление за „почти пълна статичност"[16]. Повествователната структура в сборника се определя, пише тя, от паралелното съществуване на два временни пласта: „историческото социално време" на реалния живот и „нивото на субективната безвременност" от излизащия явно на първи план свят на мечтите и спомените на героите[17]. Тези герои не са в състояние да предадат на живота си в настоящето какъвто и да било смисъл, защото се ориентират изключително към миналото. В това, според Е. Лутер, се заключава трагизмът на книгата. И Д. Вичев отбелязва, че Попов завършва размишленията си там, където би следвало да започне: „Вместо да покаже как тези „корени", т. е. целият комплекс от национално-исторически факти от селския живот и свързаните с тях извечни черти на „народната душа" се сраства с новите форми на норми на живот и какви необходими модификации възникват при това, той е избрал място на действие и ситуации, спомагащи за обособяване, митологизиране на проблема."[18] С това обаче критикът в никакъв случай не иска да подложи на съмнение самия подход на Попов към проблемите на националната идентичност. И Е. Лутер, и Д. Вичев непрекъснато подчертават продуктивността на различните концепции при нерядко сходни авторски замисли.

В приложението към дисертацията на Е. Лутер се привеждат отгово-

---

[13] W i t s c h e w, D. Einleitung zu Literatur Bulgariens, Einzeldarstellungen 1944 bis 1980. Berlin, 1981, p. 57.

[14] W i t s c h e w, D. Abschied von der bäuerlichen Vergangenheit der Nation. Zur bulgarischen Dorfprosa der 60er und 70er Jahre. — In: Die Literaturen sozialistischer Länder. 15. Literaturkonferenz des Bezirkes Erfurt 9. Mai 1979, p. 64.

[15] L u t h e r, E. Bulgarische Dorfprosa. — Weim. Beiträge, 1980, No 4, p. 68.

[16] Пак там, с. 71.

[17] Пак там, с. 72.

[18] W i t s c h e w, D. Abschied von der bäuerlichen Vergangenheit. . ., p. 63

рите на седем български писатели по въпроси от анкетата, засягаща проблемите на съвременността, жизнения път на писателите, естетическите им възгледи. Тази анкета в много отношения разширява обхвата на дисертацията: определят се точките на съприкосновение, а също и различията в позициите на писателите, техните изказвания за собственото им творчество са своеобразен контрапункт по отношение изследването на самата Е. Лутер. Поради това за читателя е по-лесно да отграничи замисъла на писателя от художествените резултати и по-критично да се отнесе към оценките на Е. Лутер.

Интервютата дават представа за възгледите на авторите и техните замисли. В отговор на въпроса, защо са избрали селската тематика, всички на първо място посочват произхода си, факта, че са преживели първите 15 — 20 години от живота си на село, именно онези години, когато човек получава най-силните си впечатления. Н. Хайтов пише, че детството завинаги определя светоусещането и световъзприятието на всеки художник[19] Й. Радичков, Н. Хайтов, В. Попов говорят за преживените от самите тях усложнения при адаптацията им към градския живот.

Всички те се тревожат за отрицателните последствия от процесите на урбанизиране. В. Попов нарича урбанизацията „необходимо зло"[20]. „Тя асимилира и поглъща, изравнява и води към посредственост; тя прави хората лениви, средно-общи и затова някак абстрактни"[21], Хайтов се оплаква от отсъствието на физически (ръкотворни) творчески радости, тъй като трудът е станал по-интелектуален, а там, където става дума за физическа работа, тя се свежда до механически действия. Това за Хайтов е съществена последица от урбанизацията, подхранваща влечението към потребителство и пустота[22]. Г. Мишев на свой ред говори за вакуума, възникнал в душата на много български селяни, вследствие изчезването на техния привичен свят от чувства и понятия. Ако тези хора сега се преселват в града, твърди Мишев, при тях се наблюдава „търсене да се компенсира духовната нестабилност с материална стабилност"[23].

Същите процеси усети и по специфичен начин въведе в съветската литература и В. Шукшин. В разказите му предмет на художественото изследване става проблемът за разрива с онаследените традиции и неговите последици за отделния човек. Героите на разказите са хора, непосредствено засегнати от този разрив, а нерядко и може би несъзнателно станали негова жертва, когато той се извършва в самите тях.

Ако наред с Шукшин се обърнем и към такива известни автори, като Распутин или Белов, навярно ще се намерят много други точки на съприкосновение с родствени явления в българската литература. Съветските писатели се вълнуват от проблема за човешката психология в исторически обусловената изменчивост. Стабилността и променливостта на човешката психология, а също така вътрешната й противоречивост под влиянието на големите социални промени — така може в общи линии да се определи кръгът от проблеми при тези автори.

---

19 L u t h e r, E. Über einige Tendenzen in der gegenwärtigen bulgarischen Literatur mit dörflicher Thematik. Dissertation, masch. Berlin, 1975, p. 203.

20 Пак там, с. 218.

21 Пак там, с. 183.

22 Пак там, с. 204.

23 Пак там, с. 235.

Но всеки от тях избира свой ракурс при разкриване на темата: Шукшин (а близко до него по своята естетическа концепция е и Г. Мишев) се вълнува преди всичко от историята в настоящето, от човека на нашето време. Тъгата на неговите литературни герои по „празника на душата" може да се разбере като стремеж към хармонично единство на онаследените начини на мислене и поведение на човека, а също така на изконните нравствени ценности на народа с днешния начин на живот.

Распутин изобразява съотношението на динамичното и статичното в живота на своите литературни герои съвсем по друг начин. За разлика от Шукшин и от Белов той поставя в центъра на произведенията си целеустремени характери на хора от старото поколение и ги противопоставя на всичко онова, което изменя привичния начин на живот, което е дошло в движение. „Движението" до голяма степен не е засегнало тяхната психология, те му се противопоставят.

У В. Белов, напротив, в центъра е диференцираният анализ на патриархалния селски начин на живот, формиран през вековете като относително затворена в себе си система със свое световъзприемане и ценностна йерархия. Това, според думите на писателя, го е довело до написване на „Очерците по народна естетика" — „Ладът". Напълно е възможно едно по-задълбочено изследване да установи типологически сходни моменти между художествените замисли и поетическите светоусещания на Белов и В. Попов (сб. „Корени").

Сравнителното изучаване на сходните явления в двете национални литератури може да бъде продуктивно единствено на основата на детайлно изучаване спецификата на всяка национална литература, тъй като само при това условие е възможно да се определят общността и различията им. Така например струва ни се интересно, защо съветските писатели не се прощават, смеейки се, със старото село, както Й. Радичков или И. Петров. За да отговорим на този въпрос, необходимо е да определим характера на смеха на двамата български писатели, както правят в цитираните работи Д. Вичев и особено Е. Лютер. „Прощаването на Петров в повестите „Преди да се родя и след това", подчертава Е. Лютер, е особено радикално, защото писателят беше емоционално свързан с патриархалния свят на своето детство и това едновременно беше прощаване със собственото литературно минало."[24]

Удивително, изключително явление в българската литература (и не само в нея) е творчеството на Й. Радичков. Митичното село Черказки, в което се развива действието на много от разказите му, става пресечна точка на стария патриархален бит, на привичното светоусещане на хората, родствено с „фолклорната система на мислене в образи"[25], с новата действителност. Техният сблъсък води Радичков до създаването на фантастичен, пъстър свят, в който са взаимосвързани реално и гротескно-фантастично, трагично и комично. Тази многозначност на явленията, фактът, че в света няма нищо абсолютно, а всичко се подчинява на постоянно вътрешно движение, накара мнозинството от българските критици да заговорят за карнавалното начало у Радичков.

По този начин възприема творчеството на Радичков и критиката на ГДР. По мнението на Е. Лутер към него може да се приложи понятието

---

24 L u t h e r, E. Bulgarische Dorfprosa. — Weim. Beiträge, 1980, No 4, p. 65.

25 Пак там, с. 63.

на Бахтин за „гротесковия реализъм", отговарящ на „гротескно-карнавалното светоусещане на народа" и определящ у Радичков идейно-естетическите позиции на фиктивния народен разказвач[26]. Обаче проблематично според нас е подчертаваното в тази връзка идентифициране на писателя с героите му, за което той, по мнението на Е. Лутер, използува и сказовата форма.

И не само защото самият Радичков решително отрича това[27]. Сказът като повествователен принцип и образът на разказвача, от чието име се води повествованието, служат по-скоро за създаване на определена дистанция между автор и герои. Безусловно позицията на разказвача може да съвпадне с гледната точка на самия автор. Но това според нас не може категорично да се твърди за прозата на Радичков, защото гротесково-трагическият свят на неговите разкази не би могъл да възникне без многочислените иронични нотки в предаването на разказа от повествователя.

Изучаването на карнавалния смях на Радичков следва да продължи. Би било грешка например да го приемаме опростено като весело и леко прощаване с вече остарялото минало. Можем да се съгласим в тази връзка с разсъждението на К. Куюмджиев: „Наистина, всичко започва с необикновената атракция, ние се смеем на тоя хоровод от картонени чудовища, безопасни лами и духове, но скоро усещаме нотите на националната ни история и трагика. Усещаме опасността тая подвижна маска на смеха да замръзне изведнаж в непоносимото изражение на трагедийната маска."[28]

В заключение ни се иска да кажем следното. През последните години в литературната критика на ГДР може все още да се срещнем с мнения, че подобно отношение към миналото у писателите от СССР и България, за които по-горе стана дума, е непродуктивно. Така например известният писател от ГДР Х. Заковски заяви неотдавна в изказването си на заседание на президиума на Съюза на писателите на ГДР: „Мисля, че би било невярно, ако ние, писателите, искаме да се противопоставим на този процес (на урбанизацията — б. а., Ф. М), съжалявайки за това, което трябва да отмре, имам предвид „Прощаване с Матьора". Бъдещето вече започна."[29]

През 1978 г. Цвойдрак в рецензия с неслучайното заглавие „Сибирският рапорт на Распутин" сведе значението на повестта „Живей и помни" до това, че прочитът ѝ е полезен, тъй като „сега знаеш за страната и за хората повече, отколкото преди"[30].

Позицията на Х. Заковски и етнографичната интерпретация на проблема у Цвойдрак предизвикаха решителния протест на Г. Шуман, който в отговора си подчерта, че Распутин изследва индивидуални съдби, отразяващи общите социални и нравствени изменения, които в никакъв случай не трябва да ограничим в рамките на селото[31]. Тази позиция определя

---

26 Пак там, с. 63.

27 Interview mit J. Raditshkow — In: Luther, E. Über einige tendenzen . . ., p. 185.

28 Kujumdshiew, K. Jordan Raditschkow. — Literatur Bulgariens, Berlin, 1981, p. 443.

29 Sakowski, H. Von Sachsenkaiserm, Robotern und Sinn für Realitäten, Rede vor dem Vorstand des Schriftstellerverbandes. — NDL, 1981, No 7, p. 114.

30 Cwojdrak, G. Rasputins sibirscher Report. — Weltbühne, 17.1.1978, p. 80.

31 Schaumann, G. Antworten. — Weltbühne, 7.3.1978, p. 315.

основните тенденции във възприемането на т. нар. „селска" проза от литературознанието и литературната критика на ГДР. През последните години убеждението, че митичното село Черказки на Радичков или Матьора на Распутин са арена на общочовешки исторически процеси, все повече се налага при възприемането на произведенията на „селската проза" в ГДР.

Йонка Найденова

КЪМ ПРОБЛЕМА ЗА МЛАДЕЖКАТА ТЕМА В МЛАДАТА БЪЛГАРСКА И УНГАРСКА ПРОЗА

В периода на естетическо разведряване и подем на творческите сили от края на 50-те и началото на 60-те години и в българската, и в унгарската проза се наблюдават някои сходни тенденции — възвръщането към народния бит, насочването към психологизма, търсенето — в България повече, отколкото в Унгария — на едно митотворчество и т. н.

Тук ще засегна проблема за развитието на героя в българската и унгарската литература. През 60-те и 70-те години наред с вече „традиционните" начини на изобразяване на човека редица писатели от по-старото и главно от младото поколение проявяват подчертан интерес към изследване душевността на младите — от близък план, с едва ли не търсена интимност, с ограничаване в територията на факта и с известно недоверие в истинността на по-абстрактното обобщение. Това реабилитира качествата на литературния текст като фиксация на непосредствено преживяната действителност и в същото време за сметка на лиризацията и драматичната контрактност на ситуациите се снижава в немалко случаи философската значимост, духовната многозначност.

Предпочитан тип герой е юношата с неговия романтичен максимализъм към жизнените явления, с неговата жажда за пълноценно осъществяване, но и със страха му от „тайните" на бъдещето, с неговата ранна зрялост, но и очебиен инфантилизъм, с неговото потапяне в мига, сраствane с настоящето, но и със смътното предусещане за катастрофите и спасението, които го очакват. Следователно става въпрос не само за изобразен модел, но и за писателска позиция, за поглед към света, за оценка, която крие перспектива, но и ограничения.

Характерно е, че младият герой и в българската, и в унгарската литература още в началния период на своето развитие се оказва в драматична ситуация: миналото се отрича твърде безапелационно, бъдещето поне в неговите, на героя очи е неясно. Това усложнява избора. Героят започва да схваща като същност на идейната си позиция жертвеното противопоставяне на снафския манталитет. Неговата реакция е насочена срещу нездравите явления в живота, прагматизма и конформизма. Затова при него дори красивото и грозното преминават през взаимоотношенията нравствено — безнравствено.

Какви възможности дава този начин на писане? Преди всичко писателят заговаря по-интимно, постига по-голям простор на субективните оценки, по-дълбока изповедност. Твърде често гледната точка на худож-

ника се покрива с тази на младия герой, скъсява се дистанцията между герой и автор в рамките на лиризацията на мотивите и темите. В социален аспект характерно е, че светоусещането на младия герой прераства с конфликтно напрежение в светоотношение, свидетелство за жизнената му и обществена активност. Действеността на младия човек, неговото активно отношение към живота не са онези самоцелни сили, които определят вътрешното му „аз", а целенасоченият стремеж към преосмисляне на битието и преоценка на човешките стойности в живота. Оттук и психологическото вглъбяване, където морално-философското ще го видим извисено над остро социално-конфликтното.

Говорейки за младежката тема в българската и унгарската литература — използувам това понятие поради различията в типа проза, който тук се разглежда и който в никакъв случай не се покрива с темата за младия герой в литературата — не може да не отбележим, че тя се оформя като характерно направление далеч преди появата на днешното младо поколение белетристи: в чешката с представител Йозеф Скворецки („Страхливците", 1924), в хърватската — писателите, групирани в началото на 50-те години около сп. „Кругови" (Иван Сламниг, Антун Шолян, а по-късно — Майдак, Маетич и др.), в сръбската (Гроздана Олуич, Б. Чопич), в полската (Новаковски, Конвицки), в немската (Улрих Пленздорф) и др.[1]

Сходни насоки се наблюдават и в други литератури от периода след Втората световна война, макар че в тях се подлага на критика един определен тип култура — буржоазната, едно определено явление — нарастващото отчуждение в капиталистическия свят. Паралели може да открием и в историята на световната литература. Проблемът за превръщането на младежа във възрастен, свързан обикновено с борбата между поколенията, има своите предшественици в лицето на Гьоте, Русо, Достоевски, Тургенев. Немският възпитателен роман например представлява своеобразен синтез и на психологическия, и на социалния роман, а по форма тежнее към автобиографичния и приключенския роман. Но може би най-важната му особеност е съществуването на герой — централна фигура в романа, — който преминава през определен процес на възпитание, израства духовно, формира се като завършен характер и вътрешнодействена личност.

При съвременните литературни образци обаче едва ли може да се говори за цялостно развитие на героя, за възпитание и духовно прераждане. Смята се, че героят повече съществува в пространството, отколкото във времето, повече го „има", отколкото се „развива". И ние ставаме свидетели по-скоро на внезапните му реакции, пориви и опити за бунт срещу несправедливости, които непосредствено го засягат. В редица случаи младият герой, дете на големия град, на развитата техническа цивилизация, смята силите й за враждебни и демонични. Сред тях се усеща малък и безпомощен. Проблемът за градския човек, трагически отделен от естественото съществуване, занимава, както казахме, значителни художници на други съвременни литератури. И тъкмо тук, колкото и да са условни паралелите, ние откриваме мост между търсенията на интересу-

---

[1] Като употребява термина „Jeans-Prose" или „проза в каубойски панталони" и въз основа на примери от средно- и източноевропейските литератури, хърватският литературовед А. Ф л а к е р се занимава подробно с въпросите на този тип проза в „Proza u trapericuma. Prilog izgradnji modela prozne formacije na gradja suvremenih knjizevnosti srednjo- i istocnoevropske regije." Zagreb, 1976.

ващите ни творци и творци като Селинджър например. Оказва се, че в съвременния свят на високо развита техника и растящо отчуждение младият човек повдига един особено важен въпрос: в големия град той се чувствува ограбен, изгубил е връзката си с природата, развива се еднотипно — интелектуалните процеси изпреварват биологическите. Настъпва деформация на цялости и протестът е именно срещу нея. Но този протест, този повечето спонтанен, присъщ на младия човек, бунт е уязвим — оказва се, че в нещо е ограничен, нещо не му достига — не му достига анализ и той е повече като един вопъл, порив в стихотворение. Същият онзи непосредствен порив на юношата Холдън Колфийлд от световноизвестния роман на Селинджър — да спасява всяко едно дете, затичало се към шеметната пропаст и да бъде „спасителят в ръжта".

Оттук някои критици виждат в този тип проза — „проза а ла Селинджър" — явление, общо и за литературите на социалистическите страни, въздигнало като ключово преживяване гнева, бунта срещу пошлостта и шаблона, срещу малката лъжа и голямата неправда, срещу прикритите под маската на катадневното социални корени на злото. Повечето критици наричат младия герой на този вид проза „инфантилен"[2] — доколкото „светът на възрастните" в неговите очи е видян през призмата на един съзнателен инфантилизъм, от гледната точка на „света на детето". В крайна сметка т. нар. инфантилна проза в българската литература се оказва — именно поради частичното назоваване на явлението — като дефиниция доста спорно понятие. Срещаме я и под определението младежка или младежка изповедна проза, камерно-юношеска и изповедно-лирична, „тийнейджърска"[3], проза на „момчето с дънки"[4] или просто „проза на и за младия човек"[5] в литературата ни.

В унгарската литература този тип проза не е така масово застъпен. В отделни литературно-критически статии героите — млади хора — са наречени „бездействуващи" или „шляещи, лутащи се", герои „бунтари", „разочаровани" или „незаангажирани", герои с „лошо самочувствие" и „лирично поведение" и т. н. От цялата тази разнородна терминология като че ли в критиката — и то в младата критика — се наложи определението „лутащ се, или бездействуващ" герой[6] (csellengő, lézengő), а според есето на Вилмош Чаплар[7] този герой само „се обляга на стената и махва пренебрежително с ръка".

---

[2] Игов, С. Четири дебюта. — Пулс, № 22, 24 окт. 1972 г.; Е. Константинова. Самобитно и общочовешко. С., 1980; М. Неделчев. Критически страници. С., 1978; Г. Цанков. Идеи на младата проза. — Съвременник, 1980, № 2; Д. Танев. Срещи с младата проза. С., 1976; Ал. Йорданов. Художественото единство на „инфантилната" проза. — Тракия, 1977, № 3; Хр. Стефанов. Погледи към съвременната проза и поезия. С., 1979.

[3] Сапарев, О. Литературни проблеми. С., 1979.

[4] Чолаков, З. Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поезия и проза. С., 1974.

[5] Ничев, Б. Младият човек в романа и романът на младия човек в литературата ни. — В: Съвременният български роман. С., 1978.

[6] Fiatal magyar prózairok, 1965 — 1978. Budapest, 1980; Mezei Emöke. Fiatal prózairók. — Kortárs, 1980, 5 sz. p. 837; Agárdi, P. Csaplár Vilmos és Miklós novellásköteti. — Kortárs 1971, 11 sz., p. 1183.

[7] Csaplár, Vilmos. A hosök falnak támaszkodnak es legyintenek. Fiatal magyar prozairok. Budapest, 1980, p. 303.

Но защо „бездействуващ"? Дали защото младият човек открай време си е бил „неуравновесен"? Иска да прави едно, а на практика излиза друго. Хвърчи в небесата, крои големи планове, пали се лесно, по младежки, а след това се оказва, че не му достигат сили, че не може, а и бързо избухналият му плам е вече угаснал. И сигурността се превръща в несигурност — не само в собствените му способности, но и по отношение на средата, която го заобикаля, по отношение на обществото, все още изпълнено с противоречия и драматични ситуации. Безсилието на младежа нараства — той се шляе без посока, запълва времето си с разсъждения-философствувания за живота, опитва се да си намери работа, жилище, любима, т. е. да се приспособи към обществото, към онези определени от даден исторически момент отношения, които всъщност са го изтласкали на жизнената арена.

Става дума за периода през втората половина и особено края на 60-те години, когато редом със заздравяване основите на социализма след събитията през 1956 г. и предимствата от въвеждането на новия икономически механизъм възникват и компромисни решения. Изправените един срещу друг интереси и сили — според унгарската литературна критика — довеждат до противоречия между поколенията, както и до тяхното по-очебийно разграничаване. Младите хора — а заедно с тях и младите писатели — чувствуват, че са останали извън преживяванията на предишните поколения, а новото време не е дотам богато на събития и героични дела; от друга страна, тяхното „потапяне" в живота върви по по-други пътища, още неотъпкани, самите млади хора не желаят да се „пречупят" и напъхат в скроения за тях калъп, който им е приготвило вече обществото на възрастните.

Това обстоятелство определя и по-силно изразените анархистични, често граничещи с липсата на истински ценности, прояви на младия човек в унгарската литература. Свидетели сме на известна деформация на моралните стойности и типа поведение, зад който процес в крайна сметка се крие отразяването на обществените ситуации в художествения свят на цяло едно поколение млади писатели.

Едва ли може да говорим, че този процес характеризира цялостно унгарската и българската литература дори за един неголям период от време. Но тенденциите, проявени в него, влизат органично в развойния път на двете социалистически култури и ние сме задължени днес повече в един исторически план да се спираме на тях. Затова и най-общо, доколкото едни от ярките постижения на младата българска и унгарска проза са създадени в повече или в по-малка степен, но под безспорното влияние на Селинджър и на прозата, чийто представител е той, ние може да набележим една тенденция, която се проявява по-силно в дебютите на писатели като Димитър Паунов, Кольо Николов, Станислав Стратиев, Янко Станоев, Росен Босев, Владимир Зарев, Георги Величков, Димитър Коруджиев, Рашко Сугарев и Дьорд Ашперян, Вилмош Чаплар, Миклош Мункачи, Дюла Мароши, Ищван Чьорс, Ищван Часар, Петер Надаш, Петер Лендел и др. Съпоставката между младата българска и унгарска проза ще ни покаже някои сходства и различия в тълкуването на младежката тема в литературите ни, а, от друга страна — ще разкрие истинското място на този тип проза по отношение на общовъзприетия социално-художествен модел.

Първите опити на новия тип проза са свързани с процесите на миграция, технизация и урбанизация на обществото. Характерните белези на

епохата, като техниката, кибернетиката, динамиката на живота, изменената чувствителност очертават физиономията на градската проза с типични представители повечето т. нар. инфантилни писатели. Темата за големия град и неговите млади герои обаче съвсем не прозвучава „внушително", с тежнения към възловите проблеми на обществото. И съответно в нейното жанрово превъплъщение се налага предпочитанието към по-малките форми — кратката повест и разказа. Конфликтността, събитийното отиват на заден план и вместо големите обрати и привличащите вниманието интриги повествованието започва да излъчва обикновеното всекидневие. Напрегнатостта му престава да се подхранва от изключителни и неочаквани ситуации и този вид проза заживява със съвсем делнични случки.

В незначителното обаче, в дребните неща — тези „прости чудеса" в живота, както ще ги нарече в едноименната си книга Георги Величков — се таи стремежът да се покаже голямото, необикновеното, главното в действителността и човека. Нищо, че то често е повече загатнато и носи усещането за безпроблемност, а друг път полъха на неосъществимото — приказността на един отминал свят, света на детството; мисловно-творческата диалектика на незначителните наглед неща води към напрегнатост на повествованието и в крайна сметка прави интересен, дори занимателен сюжета.

В един-единствен жест, жеста на стъписването, преди героят младеж да извърши някогашно съвсем привично свое задължение, е съсредоточена основната идея на разказа „Всичко си е по старому" от сб. „Градината на вълшебството" (1961) на Ищван Сабо: „Да заколиш заек: колко му е — половин минута работа, никога не му е задържало по-особено вниманието: два пъти замахва силно, после вече го носи на баща си да го одере. Нищо и никаква работа... Сега, след две години, неочаквано за себе си установи, че му е любопитно да наблюдава тези кротки, готови всеки миг да се свият уплашено животинчета... Фабиан ги гледаше и все повече изпитваше усещането, че за пръв път в живота си вижда зайци. Колко са странни, колко са интересни! Как по-рано не е забелязал това? Когато открай време са си били такива: кротки, с потрепващи ноздри и големи уши... А може би той се е научил да вижда нещата по-другояче?"

Този свой смътен вътрешен протест и неосъзнат срам от постъпката си младият герой на Сабо ще се опита да удави в домашна ракия, но — както забелязва унгарската критика — читателят остава с убеждението, че дори и загубил своята сигурност, Фабиан е спечелил нещо много съществено — човечността си. Така непринудено авторът доказва, че човешки конфликти, падения и въздигания има не само в големите емоционални взривове, но и под повърхността на обикновените, незначителни наглед процеси. И не е нужно светът да се разтърси из основи около човека, за да го разтърси и емоционална вълна — да „заживее", да започне да страда или гори; често пъти и малките подтици могат да опънат всичките му сетива и направят осезаема и интересна действителността, простите неща в нея — „прости чудеса" (Георги Величков), а неизменният, всеповтарящ се ден — „хубав ден за всички" (Николай Стоянов).

Проблемът за хуманизма и социално-етичното поведение на героя, за вътрешните терзания и скрити дълбини на човешката душа, или моралният аспект, е застъпен в редица съвременни творби, той обуславя специфичния им облик и у по-старото и средното поколение белетристи като Павел Вежинов, Камен Калчев, Дико Фучеджиев, Емил Манов, Кольо

Георгиев, Дончо Цончев в българската и у Ищван Сабо, Михай Ладани, Дьорд Молдова, Иван Манди, Ищван Чурка и др. в унгарската литература. Съществено при тези писатели е социалната страна на въпроса, нравствената и обществената проблематика, по-трезвото отреагиране срещу различните жизнени несъответствия. Дистанцията обаче между автора и героя като че ли е по-голяма при тях и нравствените проблеми се пречупват през светоотношението на хора, направили вече своя избор в живота, прекрачили в повечето случаи прага на юношеския унес и мечти. Оттук и по-сериозните постижения в по-мащабното и с обществени измерения проникване в света. Оттук и по-ярката демонстрация на съвременно светоусещане, подтика да се разгърне младежката тема в литературите ни във всичките си аспекти и варианти. И колкото и да е модерна по своето звучене новата тема в литературата, не е излишно да напомним, че тя синтезира достиженията на предшествуващото поколение творци, изгражда се върху опита на по-възрастните писатели. В същото време творческата традиция се преплита със специфичните виждания на младите писатели, за които стана дума. Младите хора — новите литературни образи, въстават, макар и под една често привидна незаангажираност, срещу конвенцията, срещу моралния задух и злото, а това вече е свидетелство за „селинджъризацията" на литературите ни в края на 60-те и началото на 70-те години. Но някъде тук в зависимост от по-другата насока на социално-идеологическия процес стана и разминаването им с нея.

Мисля, че няма да сгреша, ако кажа, че мотивът за човешкото, но не абстрактното, а детерминираното от една мирогледна, социална общност, е основен мотив на този вид проза и в българската, и в унгарската литература. Той определя и поведението на героите, които се опълчват къде по-явно, къде по-прикрито, под маската на външното безразличие и привидната грубост срещу всичко, което опорочава, погубва или отхвърля човешкото в този свят.

Героят на днешната литература търси човечността, порядъчността, сродните души, братската общност, която не би му позволила „да се превърне във възрастен" и да надене маската на условностите. Показателен тук е примерът с петимата герои на Росен Босев от „Портрети за небесни тела", които се завръщат обратно към голямата си младежка мечта — да направят цепелин. Те сами си задават въпроса, който възниква и във всеки от нас: „Що за хрумване е нашият цепелин? За кого го правим? Няма ли нещо пубертетно в цялата работа? Демонстрираме неизвестно пред кого, че на тая земя всичко вече сме си свършили, нищо не ни интересува, скука ни е — хайде с небето да се заемем. Не излиза ли, че искаме да се издигнем над всичко онова, което си ходи на два крака, превива гръб по нивите, произвежда в заводите. За какво ни е цепелин?" Отговорът, макар и не така категоричен, е повече от ясен: за да го припомнят на човечеството, а това вече е напълно достатъчно, за да оправдае усилията им.

Човек потръпва пред подобно откривателство. Преоткрит е неотдавна познатият на човечеството цепелин, преоткрито е детството ни: с големите замисли, с детските „непостижими" мечти, с чистотата на поривите, с първите трепети на любовта, красотата на приятелството и романтичните блянове. Онова детство, където обикновените предмети са били не просто тенджери, легени, столове и маси, а Мъртво море, Петкан, Хималаите, белият кон Сороно — някогашната опора на нашия детски свят, както ще каже един друг герой на Росен Босев — самоубиецът. А може би и не става дума за просто откривателство, а за осъзнаване отговорността на

младия човек пред времето, и то именно чрез възобновяването на мига, чрез спомена за детството. Наистина малко наивно, тъй като днешният свят в очите на младежа трябва да наподобява детския, който е и по-безоблачен, и по-светъл, и по-ведър, но именно в това поемане в обратна посока, във възвръщането към детството-щастие се крие и осмислянето на реално-оценъчните стойности на живота.

Характерна черта на младежкия тип проза става онова вечно завръщане към света на обикновените радости и необикновените помисли. В разказа „Кой хвърля камъчета по стъклото" героят на Янко Станоев изповядва: „Разбира се, животът не избира и понякога удря слабия, но има едно нещо, пред което никой не застава защитен — детският спомен". Неслучайно произведения като „Дива патица между дърветата" на Станислав Стратиев, „Билет за отиване" на Янко Станоев, „Вместо гроздобер" на Георги Величков и „Краят на романа на едно семейство" на Петер Надаш, „Счупените саксии" на Петер Лендел и редица други (в унгарската литература повече, отколкото в българската) са написани предимно в сензитивен план, като възкресяване на спомена и възстановяване на миналото чрез съединяване на мозаечни елементи — случки, фрази, спомени.

Но и писатели от по-старото поколение като Камен Калчев и Ищван Сабо ще се завърнат към „извора на живота" — онзи своеобразен детски мир, където идиличната патриархалност на отминали нрави и бит носи все още свежия полъх на земята. Носталгията по народното битие, по топлотата на семейното огнище и родителската обич се прокрадва между редовете. Забулената в жизнерадост тъга става вече атмосфера, а лиричният, на места дори притчово-приказен тон — основен тон на новата проза.

Ролята на емоционалната атмосфера е от особено значение в произведенията с почти несъбитийно, сякаш „замръзнало" повествование. Именно в тази атмосфера и чрез нея се онагледяват и придобиват тежест отделните жестове, докосванията на човешките ръце, скъпернически премълчаните думи, недомлъвките. . . Различните ситуации и фигури в повечето случаи са само декор, невинаги необходима принадлежност, основно е индивидуалното светоусещане, и то в контекста на атмосферата. Разказите „Мандарин, прочутият хулиган" на Дьорд Молдова и „Вместо да плаче, смее се" на Янко Станоев въздействуват почти като поетически творби. Лирическият тон пронизва структурата и озарява по неповторим начин наблюдаваната действителност. В произведенията се прокрадват емоционални нотки и човешка топлота. Всичко е дълбоко интуитивно, съкровено, изстрадано, вътрешно преживяно.

Тъгата, носталгията се преплитат с ирония, с полуприкрита насмешка, а полемиката с недостатъците на съвременността, с нередностите на живота се осъществява най-често посредством пародията и гротеската. В една своя новела големият майстор на унгарската гротеска Ищван Йоркен казва: „Човекът не е това, което е, а онова, което трябва да бъде." Никой не може да „играе" сам себе си, в живота обаче трябва да се играе някаква роля, трябва да се действува във всяка новосъздадена ситуация и да се реагира на всяко едно явление. Младите герои в литературите ни играят на възрастни.

След играта идва времето на реалността. Децата са пораснали в юноши, юношите — в мъже, а заедно с тях са „узрели", възмъжали и техните създатели — някогашните писатели дебютанти. Интимното се разтваря вече в социалното, а действителността в погледа на младежа се разкрива

не през розовите очила на детството, а в цялата си голота — с условностите на възрастните в нея. Все по-често младите писатели ще се опитват да разрушат инерцията на навика, обвързаността, закостенялостта и да изведат детството извън неговата затвореност. Инфантилизмът става стремеж и боязън. Стремеж към естествената свобода, към първичното, към красотата на приказките и приказността на детството. Но и страх от всичко онова, което излиза извън кръга на детските преживявания, игрите и безгрижието на младостта. Страх от самостоятелния вече живот, където няма повече родителско опекунство, но където настъпва краят на детската защитеност и относителна автономност. Това обаче не е страхът, който ще открием у един Франц Кафка например, нито страхът на един такъв „бунтуващ се" екзистенциален автор като Имре Шаркади („Страхливката", „Загубен рай") в унгарската литература. Дори не е и онзи естествен, инстинктивен, почти суеверен страх от „живота и мрака", който изпитва още в началото на века малкото дете на Костолани („Жалбите на бедното детенце"). Просто светът е пълен със страх, с предразсъдъци и групови шаблони, с равнодушие, практицизъм и стандартни усмивки. За да стане предпазливостта решаваща в йерархията на ценностите.

Светът ме плаши — заявява един от героите на Димитър Коруджиев. — А съвсем доскоро той е изглеждал чудесен: с приятелите и родните около тебе, с колегите от университета, с които ти е било приятно да се виждаш, макар и от дъжд на вятър. И съвсем не е трябвало да стоиш по осем часа на ден в една стая с хора, преуспяващи с големите си връзки, външния си чар и стриктното си изпълняване на дребни поръчки, за да угодят на шефа... Сякаш „колкото по-надълбоко навлизаме в живота, толкова по-застрашителен става неговият образ" („Коридори в дъжда", 1974).

Това твърде екзистенциално схващане на реалността, моментният страх от живота и света на възрастните, от бремето на житейските условности и от онази отговорност, която тегне върху плещите на зрелия човек, предполага навлизане в проблематика с по-философско звучене, където вечните въпроси за живота и смъртта, за смисъла на човешкото съществуване се мерят вече от по-други позиции, с по-други категории. *Проницателното вникване в големия свят, навлизането в живота* — особено в българската литература, където младите белетристи постигат повече дълбочина в социалните си наблюдения и нравствени преценки — става за младите герои отстояване на високо етични норми, морално кредо на човека с активна жизнена позиция. „Опитваха се да го пречупят — изповядва Д. Коруджиев чрез един друг свой герой от споменатата книга, — да създадат втори човек, да заличат оня, който се бе родил преди двайсет и пет години. Искаха от него да забрави как е стискал юмручета..., как е занесъл на изумените си родители изоставено котенце, чийто поглед не е могъл да понесе, как е ходил да моли директора на гимназията да бъде преместен в друг клас, криейки упорито причината си — първото и отблъснато обяснение в любов, всекидневния удар, който насмешливият поглед на момичето е нанасял на достойнството му. Да, искаха от Кирил да забрави всичко това, мъчеха се да превърнат привидната летаргия от първите му студентски години в истинска."

Едва ли е случайно, че носители на красивото, положителното и в българската, и в унгарската литература от 60-те и началото на 70-те години стават юношата, младият човек, детето. Той носи детската непоквареност и по детски учудено реагира на несъвършенството на света. „Дет-

ско огледало" — така се нарича книгата на унгарския писател Шандор Шомоди Тот, защото света на възрастните ще видим отразен в очите на едно дете и чрез него отново върнат в нас. Тук няма първи илюзии, романтични пориви, лъжливи блянове, просто светът се прецежда през погледа на детската душевна чистота. Затова и нравствената присъда, която младият герой ще изрече, е сякаш по-силна. Нищо, че е надянал върху себе си тесни, изтрити „каубойски" панталони (Ищван Чьорс: „До гроб си дръж затворена устата"). Нищо, че на моменти демонстрира нахаканост (Иван Манди: „Фьочо Световния") или важничи (Дьорд Ашперян: „Вход и изход при опастност"). Дори нищо, че понякога хулиганствува, бие се и си търси момиче за една нощ. Този „нехранимайко" обаче, ако е необходимо, може и да погине за народната власт. Така например Мандарин, прочутият хулиган от едноименния разказ на писателя Дьорд Молдова, помага на милицията, като вдига нож срещу собствената си банда, срещу онези „авери", които, „ако станеше нужда, би ги мъкнал на гръб":

„Мандарин опря камата си в гърдите му. Лицето на Филуш бе неподвижно, само сивеещите стъкла на очилата му просвятkаха.

Стояха така безмълвно цели минути и сякаш слушаха тежкото дишане на заспалото поселище.

Пръв се обади Филуш тихо:

— Не ме закачай, Мандарин. И без това — облиза устните си, — и без това ще умра скоро... Все едно дали ти, или... Малко ми остава... Авер ми беше!

Стояха още дълго, после Мандарин свали ножа си. Обърна се, наведе се за дораменничето си, заоблича се. Небето бе много тъмно, слънцето скоро щеше да се покаже.

Усети лекота, дори запя обичната си песен:

Слънцето във месеца се влюби,
месецът — във звездните лъчи...

Тук, при тази дума, Филуш го намушка в гърба... Обърна се, Филуш хукна да бяга, но Мандарин политна след него като птица и успя да го свали с камата си...

Оттогава са тихи нощите в поселището. Хората вече не се страхуват да отидат в града на театър и когато слязат от трамвая, спокойно прекосяват улиците."

Примерът с Мандарин е пример за това, как по-различната обществена форма на социалистическото общество определя и по-различното съдържание на Селинджъровия тип герой. Друг е въпросът, че този тип герой претърпява различни превъплъщения в различните литератури на социалистическите страни.

За какво всъщност става дума?

Преди всичко в българската проза на младежка тема няма да открием битника, гамена, представителя на „подземния" свят. Съответно и характерният за този тип проза апашки, тарикатски език или жаргон също се среща по-рядко. Наистина в отделни разкази понякога прозвучават по-груби нотки, същите, с които момчето Холдън Колфийлд прикрива добрите си намерения и гневно несъгласие с духовната пустота и оеснафяване на човека. Така например в някои разкази на Димитър Паунов, Христо Калчев, Росен Босев езикът на героите е нехаен, хлапашки, на места дори с превес на подчертана грубост, като стил обаче, като сленг —

речева младежка проява, характерна за определена група от обществото, той почти отсъствува от нашата проза на разглежданото явление.

В унгарската литература — тук имам предвид имената на Иван Манди, Дюла Хернади, Ищван Чурка, Миклош Месьой, Дьорд Молдова — безделникът, градският хлапак, младият, изхвърлен в периферията на обществото герой представлява по-често явление. Вниманието на споменатите писатели е насочено предимно към битието „вън от обществото", към груповата или изолирана позиция извън целокупните обществени интереси, извън големите дела на деня. Но „периферните" герои са предмет на интереса и на следващото поколение белетристи: Ищван Часар, Ищван Чьорс, Дюла Лугоши, Дюла Мароши, Миклош Мункачи, Вилмош Чаплар и др.

Младите герои в унгарската литература са най-често неспособни да проумеят смисъла на битието, а това води до невъздържани постъпки, до определено житейско поведение. Юношата от новелата „Circumdederunt" на Ищван Часар например наблюдава „невинно" как кръчмарят унижава стария черковен певец, като го принуждава да изпее първия псалм на молитвата за умрели, преди да му даде поредната халба бира; нещо повече — и той се задява, подиграва се със стареца със същата онази жизнерадост и непосредственост, с която закача своите връстнички. Или да взема вече споменатия герой на Молдова: самото му прозвище е „хулиган", и то „прочут", а един друг герой на писателя Иван Манди е кръстен Фьочо Световния. В съответствие с това и майката от едноименния разказ на Манди е прекръстена на „мутер", а възрастните, когато поучават, „четат конско евангелие". Езикът на „момчето с дънки" се отличава от общоприетите езикови норми, но той не се покрива в никакъв случай с диалекта, по-скоро се доближава до всекидневния разговорен език, който, „обработен" в устата на младите хора, прозвучава вече по-другояче.

Сравнявайки езика на тези герои (показателен в това отношение е езикът на Дюла Челак от дебютния роман на Дьорд Ашперян „Вход и изход при опасност"), прави впечатление, че той е твърде реален — език на юноша, наситен с младежки сленгизми дотолкова, че на места те прерастват в езикови „дивотии" и нарушават нормите на общоприетата словообразувателна система. Езиковият ефект обаче има своята заслуга, доколкото индивидуализира художествения образ и го отделя в неговата цялостна същност. От една страна, сленгът спомага младият герой да се разграничи словесно от останалите представители на обществото, от друга — именно чрез своя език, чрез своето слово младият човек реагира на явленията на външния свят и на отсенките в собственото си мислене и поведение. Оказва се, че сленгът е този, който го доближава значително до Селинджъровия роман и прави от споменатия герой типичен Холдънов събрат.

Тясно свързани със сленга като форма на съзнателно разграничаване или заемане на определена позиция към „света" са дългата коса и изтритите дънки, които носят младежите в романа „До гроб си дръж затворена устата" на Ищван Чьорс. Сходството във външния вид, еднаквостта в говора, както и възприетите норми на поведение — най-често предизвикателно — благоприятствуват за сформирането на отделни групи. *Аз* като позиция се заменя вече с *ние* — *ние*, които се обявяваме срещу консервативния вкус на по-възрастните от нас, *ние*, които не признаваме ограничения в нормите на поведение, *ние*, които отхвърляме националните

традиции и моралните стойности — за да бъдем в крак със Запада, за да бъдем „свободни". И докато свалим дънките и отрежем косите си, токувиж животът отминал покрай нас без смисъла, към който сме се стремели. Защото — ще забележи и унгарската критика — някъде сме сгрешили. Взели сме слободията за свобода, а нихилизма — за проява на индивидуалност. Всичко това се знае от писателите, но макар един Ищван Чьорс да се обявява срещу безсмислеността на бунта на дългокосите и да смята своите герои за „документи на един погрешен начин на живот", за рожба на „сбърканата посока", той ще нарече в една от следващите си книги техните „грехове" — „опрощаващи" („Опрощаващи грехове", 1973).

Подобна е и позицията, която заема писателят Миклош Мункачи, макар героите му да изповядват: „живеехме като трупове — в безсъзнание. Гребяхме с лопати въглищата, чиновничествувахме и в същото време хвърляхме в сметта, прахосвахме най-добрите си инстинкти. Правехме на луди себе си и света — за отмъщение, защото бяхме решили, че нас и без друго никой не ни чака. . . Ние не вярвахме в своите дела, в собствения си живот: затова бяхме кандидати за мъртъвци. Затова смятахме своята борба за бягство. . ." („Труповете на Свети Джон", 1971). Присъдата над снобизма и безплодните себеизтъквания обаче все още не означават намирането на собствен път, засега героят само мъчително се самоизмъчва, лута се и търси своята философия в живота.

Не по-малко осезателно от „обществото" на аверите, от групировките е и присъствието на отделния обособен герой — дотолкова, че за някои критици новото направление в литературите е монолог на младия герой за застрашеното битие, чиято същност му е трудно да проумее. Неувереността, липсата на опора стават причина героят да застане по-настрана от всекидневната си среда, да се усамоти. Самотата в случая е защитна броня, непробиваема крепост, същото онова средство като сленга, дънките и дългата коса, чрез които героят подчертава своята независимост и „зрелост".

Младият човек се мъчи да си пробие път и да се измъкне от самотата по различни пътища — например като разгадае мита за жената. Героят на Ашперян — Дюла Челак, който е извънбрачно дете, израснало по интернати и в крайна сметка без какъвто и да е по-близък човек на света, прекарва дните си в мечти за жени, които ще го посветят в тайните на любовта. Но това е само привидно. Този дълъг като върлина, заядлив и нетърпящ опекунство млад човек иска да бъде наясно не само с любовта — която за него е и порив да обича, — но като скита, нахалничи и търпи лишения, да открие и своето място между хората, сред „голямата" тълпа. Така и героят от „Неандерталецо мой" на Янко Станоев запълва времето си с „любовни приключения", но когато се влюбва истински, когато „уляга", ще го видим вече встъпил в „правия път".

Не бих казала, че любовта, сексуалността и еротизмът са белег, особено характерен за разглеждания тук тип проза. Като обикновено човешко преживяване те се открояват не само при младежа, но и при зрелия човек и в този смисъл са вечните въпроси на литературата. Съвременната проза обаче все повече се освобождава от оковите на „приличието" и това е особено валидно за младата унгарска проза, където любовта, сексът, чувствеността престават да бъдат съкровени интимни преживявания, а дълбоко личните неща ги виждаме някак си разголени. И все пак — това далеч не е хулиганският сексуален бунт на Селинджъровите страдлейтъ-

ровци; разрушаването на предразсъдъците в любовта е и разрушаване, разчупване на традиционните морални норми.

Известно различие срещаме и по отношение краха на илюзиите, неосъществимостта на надеждите, когато младият човек прави първите си стъпки в живота: постъпва в казармата („Старите казарми" на Я. Станоев, военните разкази на М. Мункачи), кандидатствува в университета („Дива патица между дърветата"на Ст. Стратиев), започва работа (разказите на Р. Сугарев) и т. н. Както вече бе отбелязано от наблюдателите на тази проза, възторжеността на героя, която се срещаше в първите книги на младите, а и на по-възрастните белетристи, се заменя с едно по-умерено житейско световъзрение — тук вече липсва радостта от опознаването на света, радостта от „първите стъпки", от „прохождането", а нещата далече не текат като „по вода"; съответно и доскорошното светло, оптимистично лице на този тип проза придобива по-мрачни краски, изпълва се с по-тягостни емоции: съмнения, страдания, очаквания, недоверие, болка...

Какво остава на човека, когото не са приели в университета? — пита писателят Иван Манди. — „Безделничи, шляе се насам-натам и между другото, ама разбира се, че само между другото, показва на света кой е този Фьочо Световния! . . Фризура, дрехи — всичко е наред, потегляй! Пред теб е улицата и нощта." И макар демонстративността на героя да е само показна, все пак колко много се различава той от Станислав-Стратиевия Сашко например. Неприемането в университета за българския герой съвсем не е повод за гражданско „свидетелство", за кръщение в Големия живот, той дори с някакво безразличие и външна пасивност само чака и се надява, съзерцава и размишлява, самонаблюдава се (в съгласие с лиричносъзерцателната нагласа на младия герой в литературата ни). А в неговите мисли присъствува и кариерата, и следването, и Ася, неговата любима. . . Но само в мислите му. На практика героят бездейства и в това противоречие на действие — бездействие е заложена главната смислова насоченост на творбата: отстояването на човешките стойности.

Младите герои се бунтуват — наистина повече външно, повече привидно, главно на думи и по-малко на дело. Едва ли обаче тук става дума само за пубертетен гняв, за онзи тип преживяване, което кара юношата на определена възраст често да се противопоставя и особено рязко, почти болезнено да реагира на всяка неправда. По-скоро това е вечното неспокойствие на едно поколение, останало чувствително за света, все още трудно приспособимо, все още неузряло за условностите на големия свят. В унгарската проза — от самоунищожаващите се фигури на Имре Шаркади през озовалите се по различни причини извън обществото „вагабонти" на Ендре Фейеш и Ищван Чурка до героите с осъдително поведение на вече споменатите млади писатели — бунтът на детето, на юношата намира по-често своята реализация в действителни, кажи-речи, хулигански, неетични постъпки и се свързва с разрушаването на човешките ценности. В българската литература при разглежданото направление този бунт идва отвътре, изживява се вътрешно и свидетелствува за морална устойчивост и жизнена стабилност.

Този бунт — „бунт до сутринта", както сполучливо ще го нарече в едноименния си сборник с разкази (1965) Андраш Шимонфи — обаче има и друга страна. При Дьорд Ашперян той е свързан със самотата и скепсиса на неговия герой („Вход и изход при опастност"), другаде — при Петер Лендел, Дюла Мароши, Геза Беремени, Миклош Вамош — ще го ви-

дим като израз на разпадналата се, разпокъсана общност. В единия случай недоволството от себе си, временната несигурност при търсенето на понататъшния път в живота, в самоосъществяването се превръща в сърдитост, в бунт навън, към света; в другия — това все забързано, задъхано от препускане семейство или микрообщество поражда отчуждение в този и без друго „овълчил се" свят и в крайна сметка отблъсква, предизвиква младия човек да му се опълчи, да се самозащити.

Така познатият ни от световната литература мотив бащи и деца изпъква с нова сила. Взаимоотношенията между поколенията, разногласието между „бащите" и „децата" си остават изострени, нехармонични, и то едва ли защото социалното възпитание, педагогиката на обществото се оказват недотам съвършени. Просто амбициите за по-големи позиции в службата и материално облагодетелствуване, цялото това ускоряване на стандарта на живота водят към нарушаване на връзката родители — деца и прекъсват, а понякога дори пречат да започне техният естествен разговор. Така например в не едно произведение на разглежданото направление различни поколения живеят едно до друго, често под един покрив, а не могат да намерят общ език.

Показателна в това отношение е новелата „Бележки" на Миклош Вамош — отделните късчета хартия се оказват единствената възможност за общуване на вечно забързаните занякъде членове на семейството, но дори и те не могат да се разберат. Или новелата „Приспособенецът" на Дюла Мароши, където и трите герои въстават срещу конвенционалността, срещу неприемливия за тях пример на главата на семейството Громек, като се обявяват срещу високия пост на баща си, защото чувствуват, че за всички те са само „негови деца", Ева — като обвинява баща си в безхарактерност, страхливост заради неспособността му да осъществи своите цели в живота, а Йожеф — като не одобрява пиянството му. Но във възпитанието свой дял има и майката. „Ако някой ден попаднеш във фабрика, после до края на живота си ще трябва да й робуваш" — прозвучава нейният съвет към сина й. Далеч по-другояче „поучава" своя син майката на Станислав-Стратиевия герой Сашко, когато той й се оплаква, че не може да отваря всички врати, само защото някой така е казал... „Няма да отваряш — каза тихо тя. — Ти си човек, не си ключ за всички врати. Родила съм те човек." Такова сравнение, разбира се, е твърде условно и все пак то разкрива една характерна тенденция в литературите ни: в българската литература конфронтацията между поколенията е сякаш по-приглушена и повече свързана с въпроса за приемствеността между тях, докато в унгарската художествена литература конфликтът бащи — деца е израз на по-различното отношение не само към личните въпроси на битието, но и към обществената атмосфера.

Говорейки за спецификата на унгарския тип младежка проза, особено се откроява целенасоченият интерес на нейните представители към т. нар. семеен роман: той им дава възможност да се обърнат — почти без изключение — към философско преосмисляне на миналото и съответно към нравствените стойности в живота. В романите на Петер Надаш „Краят на романа на едно семейство" (1977) и на Геза Беремени „Легендарий" (1978) детството е запечатало всички онези погрешни стъпки на миналото, които доведоха до събитията в началото на петдесетте години: историята се намесва в живота на отделната личност, съсипва съдбите на хората, оставя неизличими следи в съзнанието на героите — тогава още деца — за цял живот. Неслучайно в романа на Петер Надаш с умирането

на дядото, после и на бабата и с постъпването на детето — герой на творбата — в интернат, където възпитанието се води под мрачната сянка на Ракоши, всъщност настъпва и „краят на романа на едно семейство". И ако днес трябва да си извадим поуката, подсказва ни авторът, то равносметката ще бъде твърде проста: младите писатели, цялата унгарска литература получиха в наследство именно това разрушено, разпаднало се, разпокъсано от историята семейство. Но — следва тук да добавим — едновременно с разкъсването на семейството или на общността в отделни произведения наблюдаваме и обратния процес: на свързване, сияване, създаване. Имам предвид преди всичко появилия се наскоро роман „Войниците от страната на фериботите" (1982) на Андраш Шимонфи, където — на основата на документален материал за събитията в периода на установяване на пролетарска диктатура — се набелязват опити синът да разбере поколението на баща си, да усвои неговия опит или иначе казано — да продължи историята. Нещата някак си се уедряват, а по-раншното задаване на въпроси от детето, по сполучливото определение на унгарската критика, се превръща в път към намирането на техния отговор. В крайна сметка миналото се възстановява пред нас с цялата си драма, но и с отговорността на човека пред времето.

Така се стига до колизии с обществени отражения. Бунтът на младия човек обаче е моралистичен. Чрез него може да се реабилитира ценностната система или поне да се въведе някакъв порядък в объркания ред на човешките стойности. Но чрез него едва ли може да се постигне всеобщността и да се създаде модел, способен да побере по-значимите обществени въпроси на епохата. Неразвитостта на отношението на писателя към света е сериозна спънка за неговото по-тясно свързване с живота, а оттук и за цялостно изобразяване на процесите на действителността.

Сблъскването с живота с неговите сложно разбираеми явления е повод този тип герои да се почувствуват необвързани, хора без корени, хора на път. Преходът на младия български герой към истинския живот обаче, неговото разочарование и несъгласие със социалните норми не е свързан с бягство по морски брегове, с търсене на чужди среди така, както бихме открили този мотив в югославската „Jeans-Prose" например. Темата за „спасение на остров" не е често явление и в съвременната унгарска литература, макар че още през тридесетте години писателят Ласло Немет създаде мита за приказния остров на безпроблемността и човешкото щастие.

И все пак младите хора търсят себе си в пътуването, в движението, в действеността. Героите на Димитър Паунов и Петер Лендел пътуват до чужди държави, Сашко на Станислав Стратиев и „приспособленецът" на Дюла Мароши пътуват из страната и младите трудови хора на Рашко Сугарев обикалят строителните обекти; по-различно е пътешествието на героите на Ищван Чьорс по реки и морета, а младежите на Росен Босев осъществяват пътешествие дори с цепелин . . . Тези пътувания не са само младежки стремеж към новото, непознатото, те са и бягство от приспособленството, от потребителството, от практицизма и конформизма; измъкване от конкретната ситуация и вътрешна неудовлетвореност и търсене на хармонията, на щастието и душевното спокойствие; бягство от ограниченията на действителността в необозримите пространства на фантазията.

Но когато мечтата се осъществява, богатството става нереално, а сле-

дователно и непотребно. Цепелинът на Росен Босев е взривен и полита надолу, към реалността, заедно с това и юношите отрезвяват или се превръщат във възрастни чрез своето отношение към света. Така тук ще видим бягството като свидетелство за негативното отношение на младите хора към също така негативните страни на живота, като един спонтанен протест срещу душната атмосфера на големия град, който потиска, отравя всеки порив за летеж, за самоосъществяване и истинско самопознание или деформира развитието на отделния човек.

Казахме бягство, спасение, а не конфликт с обществото. Младият човек от строящите социализъм страни няма какво толкова да дели с обществото и социалният му бунт — ако въобще може да говорим за бунт — не може да се постави на едно равнище със социалния бунт на юношата Холдън Колфийлд. „Обърни се с гняв назад" и „Сърдита младеж" (1958) се казват онези две пиеси на Джон Осбърн, с които той стана родоначалник на новата литературна вълна през 50-те години на Запад. Гняв, сърдитост на цяло едно поколение, разочарование от традиционните идеали на „добрата стара Англия" и нейните обещания за благоденствие и човешки прогрес определят физиономията на т. нар. от Осбърн „сърдито десетилетие". По отношение на Джон Осбърн и поколението, чийто представител е той, нашата марксическа критика[8] справедливо подчертава не само положителното, революционното в техния бунт — разкриването на капиталистическото общество „из дъно", но и неговата основна слабост — липсата на социална перспектива — революцията. Героите на Кингсли Еймис, Джон Уейн, Джон Брейн, Стан Барстоу и Алан Силитоу са недоволни от мястото, което заемат в света, те се бунтуват срещу идеали, етикеция, вкусове и морал, но — и това е съществено — дълбоко в себе си мечтаят да станат членове на обществото, срещу което роптаят и да вкусят от материалната му осигуреност и благополучие. Презират лъжливите ценности и показност на своята „лоумидъл клас" („долна средна класа"), но главно защото още с раждането си са попаднали извън всепризнатия добър свят. Хулят еснафските идеали, „онова с векове вкостенено мислене и чувствуване на английския дребен стопанин, „добрия гражданин", но дълбоко в кръвта им е останало нещо от него: недоверието към истинския революционен протест, страх пред революцията, индивидуализъм до мозъка на костите"[9].

В крайна сметка бунтът им се оказва лъжлив, без каквито и да е принципни подбуди, а приключенията им преминават в компромис. Защото не може вечно да се бунтуваш и когато — казва един от тези писатели — представителите на „сърдитото поколение" навлязоха от младежката в по-зрялата мъжка възраст, „сърдитостта" поради известна преситеност отстъпи място на „смущения в храносмилането"[10].

Същото това явление в литературата на социалистическите страни има по-друго съдържание — обусловено от коренно различните закономерности на социалния процес. Респективно и представителите на този вид направление в литературите разказват за неща, които са преживели, а в техните преживявания няма сътресения и остри сблъсъци с обществото

---

[8] Н а т е в, А. Съвременна западна драматургия. Насоки и тенденции. С., 1965; Ц. С т о я н о в., Сърдитите млади хора и новият английски роман. — В: Поглед върху съвременната чужда литература. С., 1968.

[9] С т о я н о в, Ц. Цит. съч., с. 339.

[10] Az angol irodalom története. Budapest, 1972, p. 660.

и реда. Това не е генерацията, която преживя недоимъка на следвоенните стопански трудности, ужасите на Втората световна война, страданията на концентрационните лагери. Това не е и поколението, свидетел на контраста между елита на обществото и „хората в калта". И няма защо да обвиняваме младите писатели в недостатъчна заангажираност и една повече привидна действена позиция. Представителите на „инфантилната" тема в нашата литература и на „шляещия се" герой в унгарската имат своя социален критицизъм и той — с все по-задълбоченото навлизане в скритите пластове на съвременността — се засилва, актуализира се, оформя се. Българската критика (Боян Ничев, Елка Константинова, Огнян Сапарев) говори за „Дива патица между дърветата" като за епилог на този вид проза, прекрачване на затворения кръг, на херметизма в литературата. Инфантилизмът на героя, който се забелязваше в по-раншните литературни творби, тук вече е заменен със светоотношение, което може да има само един зрял, духовно оформен човек, такъв, какъвто е Станислав-Стратиевият Сашко не само от „Дива патица между дърветата", но и от повестта „Кратко слънце". Неговият отказ от еснафското благополучие и търгашество, от притворството, от търсенето на пътища-вратички, с които ще пробие в живота, или фактът, че подчинява света около себе си изключително на своето човешко предназначение е всъщност доказателство за истинската му житейска позиция и зрелост.

Проблемът за избора на героя е от особено значение и в българската, и в унгарската литература. Чрез избора младият човек подчертава своето отношение към живота, истинската стойност на морала си, критериите на ценностната си система. И ако възможността за избор в редица съвременни произведения на историческа тема — като „Цената на златото" (1966) от Генчо Стоев например — символизира повече духа на времето, прониква в историята и се свързва с устойчивостта на българския дух през вековете, изборът на младия герой в литературите ни е избор на себеотстояване, нравствено осъзнаване на смисъла на човешкото съществуване, обърнато напред, към времето прозрение. Правотата на избор на младежа е най-често частично, непълно явление — дотолкова, доколкото героят е неотделимо свързан с времето си, със съвременната си действителност и начин на живот. Опитът му да излезе от неприемливото за него положение се осъществява най-вече на морална основа: чрез изповедността на монолозите му — разсъждения за живота, чрез опита му да постигне душевна стабилност и да потърси обществено признание. Затова и търсенето на пътя в живота е насочено не към същностните основи на реалността, то е опит за възприемане на заобикалящата го среда, начин на самоопределяне.

Петнайсетгодишният юноша от новелата „Там, където започва островът" на Вилмош Чаплар — един от най-ярките представители на типа младежка проза според унгарската литературна критика[11] — все още не поема върху себе си обществени задачи, но цялото повествование, поривът към по-смислено уплътняване на живота, към възвишеност и нравственост, подсказват за друго: за емоционалната подкваса на днешното привидно пасивно поведение на героя. По по-друг начин реагира героят на М. Мункачи от вече споменатия разказ „Труповете на Свети Джон": той просто не приема възможните пътища за „спасение" от жизненото неравновесие, „сладостите", които му предлага животът — „терените", пиене-

[11] K u l c s á r, Szabo Erno. Csaplár Vilmosról — Mozgó Világ, 1981, No 6, 96 — 99.

то, безразборните сексуални връзки. Свидетелство за все по-засилващото се чувство на отговорност, за развитието на мисловното начало на типа „бездействуващ" герой е например и онова, познато ни от историята на Жюлиен Сорел, кратко изречение „в десет часа ще го направя", което героят на Ашперян произнася на всяка крачка. Вече няма мъртво пространство и време, светът не е застинала даденост и именно това осъзнаване или „предаване" на относително самостоятелната свобода говори за действеността на героя, макар и все още предстояща.

Разбира се, преодоляването на тази колкото специфична, толкова и родена от живота литература се осъществява по различни пътища. Най-новите творби на Димитър Паунов („Малки илюзии", 1980) и Янко Станоев („Домашни истории", 1980) например обогатяват образа - не като изоставят, а, напротив, като остават при този герой, съумявайки да се дистанцират от неговото „инфантилно" съзнание или да се откажат от идентификацията си със своя двойник — младия човек. По-голямата част писатели обаче потърсват други аспекти за утвърждаването на своята социална ангажираност. Революцията в Португалия от повестта „Последна снимка от една година" на Росен Босев, времето на Втората световна война и антифашистката съпротива от „Вместо гроздобер" на Георги Величков, различните проявления на българската национална душевност в „Битието" на Владимир Зарев, търсенето на една по-философска психологическа проблематика при разкриването на съвременния човек в „Подозрението" на Димитър Коруджиев, както и редица обикновени събития подвизи на деня в разказите на Рашко Сугарев разширяват „жизнените" граници на повествованието, насочват го към осмислянето на истинската житейска позиция и социална активност на младия човек.

В унгарската литература „съзряването" на младата проза се свързва с изследването на национално-историческите предпоставки на „бездейността" и „безилюзорността" на младия герой или с „нахлуването" в историята — преживяна, изстрадана, преосмислена. Едва ли е случайно, че най-големи успехи младите белетристи постигат именно с историческия роман — „Унгарци" на Йожеф Балаж, „Мелничарите" на Петер Добаи и др. Промеждутъкът от време или историческата перспектива създава известна дистанция, отдалечаване, за да опровергае и спомогне за нейното философско преосмисляне. От друга страна, потапянето в дълбините на историята се оказва възможност за повече мащабност в мисленето, за създаването на художествения модел на социално-историческото битие и националната характерология, за истинско национално самоизследване, самопознание.

И ето че едва „проблеснала", младежката тема в литературите ни вече се и изживява. В средата на 70-те години тя придобива друга насоченост, други аспекти: младият герой престава да бъде герой наивник и от „бездействуващ" започва да се проявява все повече като „човек на делото" и „съдник" на времето; търсенето на индивидуалното, обръщането към себе си преминава в обръщане към историята, към корените на националното; незначителното „послание" на писателя се издига до въпроси с общочовешка значимост, а лиризацията на прозата преминава в целенасочен интерес към по-мащабните форми на обобщение, към голямата епика.

С развитието на обществото при социализма, с все по-пълното покритие на думи и дела, с въплъщението на идеалите в действителността се променя и мястото на човека, което той заема в сложната система на со-

циалните взаимоотношения. На преден план излиза активното начало у човека, осъзнаването на реалните тенденции в живота, вникването в самата структура, хуманистична по своята същност, на обществото, конкретното изследване на новата социалистическа действителност. Съответно и съвременната литература се насочва към нови хоризонти, към завоюване на нова територия. Младите писатели в българската и унгарската литература днес напускат ограничеността на дребнотемието, изоставят стремежа си към една повече езотерична литература, адресирана към сравнително малък кръг читатели, излизат извън темата за строго личните, строго субективните преживявания и се насочват към актуалните проблеми на обществото.

Оказва се, че младите писатели не се задоволяват вече с непосредственото описание на действителността, те търсят и по-сложните, предимно психологически измерения на обществото и личността, когато героите, млади хора, водят психологическа борба не само със заобикалящата ги среда, но и със своето вътрешно „аз". Психологическият аналитизъм става мерило на човешката съвест. А това вече говори не само за зрелостта на младия човек, но и за художественото пълнолетие на литературите ни.

Привнесената отвън тема за „момчето с дънки", за „инфантилния" или „бездействуващ" юноша и млад човек в литературата на социалистическите страни има вече своята национална и социална физиономия, своя творчески облик. Нещо повече, тя се оказа платформа, стъпало към изобразяването на действителността в цялата ѝ многостранност и диалектическа сложност.

Елена Варварина

ОБРАЗЪТ НА СЪВРЕМЕННИКА В БЪЛГАРСКАТА ПРОЗА ОТ 60-те – 70-те ГОДИНИ

Като говорим за развитието на прозата на социалистическите страни през последните двадесет години, не можем да не забележим, че една от най-характерните ѝ особености е постоянно растящото внимание към проблемите на личността. Това е закономерно, тъй като наблюдаваният в дадения период подчертан интерес към сложния, изменящ се вътрешен свят на нашия съвременник, е последица от естественото развитие на хуманистичните принципи на изкуството на социалистическия реализъм. Постиженията на прозаиците в проучването на духовнонравствената еволюция на строителя на новото общество водят до забележимо обогатяване на концепциите за литературния герой, към разширяване на връзките на героя с действителността.

Да се обърнем например към съветската проза. Набелязаният в нея от средата на 50-те години процес на активизиране на търсенето на типичните и перспективни черти на съвременника, който се изрази в стремежа на писателите към задълбочен анализ на духовния му свят, има необикновено бурен характер и се отбелязва в критическата литература като безспорно явление. Той намира отражение в развитието на всички, без изключение, прозаически жанрове. В една от работите на М. Кузнецов, посветена на въпросите на еволюцията на съветския роман, се отбелязва, че „романът за социалистическото съзидание се движеше от изобразяване на общоепическата картина на свободния труд към образа на твореца-труженик, наситен със сложен духовен живот"[1].

Естествено този процес оказва решаващо влияние върху развитието на образа на съвременния герой, който придобива все по-голяма концептуална насоченост. „Днешната литература — констатира съветският литературовед А. Г. Бочаров — практически вече престана да разбира човека само като деятел, чиято ценност се измерва единствено с непосредната полза от това, което е извършил; човекът трябва да бъде човечен, което включва и много други параметри и преди всичко въпроса, доколко героят е способен да чувствува болката, радостта, съмненията на ближните, да се грижи не само за целите, но и за методите на преобразуването."[2]

---

[1] К у з н е ц о в, М. Советский роман. Пути и поиски. М., 1980, с. 84.

[2] Б о ч а р о в, А. Требовательная любовь. Концепция личности в современной советской прозе. М., 1977, с. 200.

Стремежът към изучаване и осмисляне на действителността чрез изобразяване на човешките съдби и анализ на сложния свят от чувства и преживявания води до създаване в съветската проза на галерия от живи и ярки образи на съвременници в различни страни от тяхното битие.

За да се убедим в това, достатъчно е да назовем такива своеобразни и в същото време характерни за изтеклото двадесетилетие произведения, като: „Пряслини" (1958 — 1978) на Ф. Абрамов, „Майчино поле" (1963), „Сбогом Гюлсаръ" (1966) и „Денят по-дълъг е от век" (1980) на Ч. Айтматов, „Не стреляйте в белите лебеди" (1973) на Б. Василев, „Бремето на нашата доброта" (1968) и „Мирис на зряла дюля" (1974) на Й. Друце, „Законът на вечността" (1979) на Н. Думбадзе, „Безсъница" (1977) на А. Крон, „Характери" (1973) на В. Шукшин.

Тези произведения, несходни по стил и тематика, са сближени от подчертаното внимание на авторите към процеса на постигането от човека на обективната сложност на действителността и към неговите нравствени търсения. Внимание, спомагащо да се изявят и разрешат най-важните проблеми за морала, хуманизма, самоосъзнаването на личността, които излизат в прозата на 60-те и 70-те години на преден план.

Интересът към личността в цялото многообразие на индивидуалните прояви, който забележимо засилва в литературата ролята на лирическото начало, слага явен отпечатък върху структурата и поетиката на прозаическите жанрове. Литературният герой все по-често се изявява не само като носител на авторовите идеи, но и като своеобразно организиращо звено на цялата композиция на произведението, също както последователността на изложението се определя сега от преживяванията в не помалка степен, отколкото от обективната хронология на събитията. Изображението става многопланово, значителна роля в него започват да играят асоциациите и ретроспекциите. Освен това се извършва забележимо скъсяване на дистанцията между автор и герой, като последният все повече се превръща от „обект на изследване" в изразител на най-съкровените мисли и чувства на художника. Не е рядък случай и пълното отъждествяване на писателя с този, комуто посвещава едно или друго произведение, както това става например в „новата проза" на В. Катаев („Светият кладенец", 1966, „Елмазен мой венец", 1978, и др.).

Като анализират прозата на двете изминали десетилетия, съветските специалисти са единодушни, че именно в този период тя излезе на качествено нов етап при пресъздаването образа на съвременника. Много справедливо е твърдението на А. Г. Бочаров, че „днес може с пълно право да се говори за кристализация на концепциите за личността. . .". „Тук се събират — отбелязва той — няколко бурно нарастващи обективни процеса от последно време. Рязко се увеличи чувството за отговорност на всеки човек за действията на цялото човечество по отношение на природата, която вече се нуждае от екологическо равновесие, по отношение на бъдещето, което така непосредствено започна да зависи от нашите днешни решения, по отношение на света на Земята, оказал се всъщност толкова малък пред лицето на великите научни и технически открития. Все повече се задълбочава разбирането ни за човека, за неговите обществено-социални параметри и неговите биологически, психологически, генетически възможности. Нарасна ролята на личността на художника, все по-енергично осъзнаващ себе си не само като летописец на наблюдаваната съвременност, а и като пълнокръвен неин участник; в хода на този процес ние минахме и през „изповедната проза", и през лирическата повест, постепенно

овладявайки все по-голяма концептуалност, философска основателност."[3]

„Кристализацията на концепцията за личността", за която говори съветският литературовед, може с пълно право да се разглежда като едно от най-характерните явления в прозата и на съвременна България. Подобно сходство, разбира се, съвсем не е случайно. Причините се крият в естествената типологическа близост на развойните процеси на литературите на социалистическите страни — от една страна, и в дълбокото им, последователно взаимодействие — от друга.

Когато говорим за конкретните факти в българската проза от 60-те — 70-те години, не можем да не споменем за събитието, което изигра ролята на преломен момент в развитието на цялото следвоенно изкуство на страната.

Основните етапи в развитието на литературата на социалистическа България, както и на всяка друга национална литература, са неразривно свързани с най-важните обществено-политически събития в историята на държавата. Именно затова решенията на Априлския пленум на ЦК на БКП през 1956 г., поставили начало на възстановяването на ленинските норми на партийно ръководство и дали мощен тласък за развитието на творческата инициатива на масите, довеждат до изменения не само в цялостния обществен и културен живот на страната, но и до значителни преобразувания в областта на литературата. Комплексът от тези преобразувания може да се нарече нов етап в развитието на съвременната българска литература, в това число и на прозата. Разбира се, периодизацията на литературно-творческия прцес винаги е твърде условна (а още повече спрямо развитието на следвоенната българска литература, чийто творчески метод беше и си остава единен). И все пак с пълна увереност може да се каже, че измененията, последвали пленума, спомагат за раждането на ново литературно поколение. В българската литература то най-често се определя като „априлско".

Засилването на вниманието към ролята на моралния фактор в развитието на обществото, което е следствие на породените от пленума изменения, чувствително повишава интереса на прозаиците към проблемите на личността, на нейните сложни взаимоотношения със съвременната действителност. Тук следва да направим уговорката, че в края на 40-те и началото на 50-те години наред с крупните произведения, ярко и пълно отразили най-характерните особености на времето, се създават и други, белязани с печата на схематизма, чиито герои са опростени илюстрации на едни или други авторови идеи. Именно затова развитието на литературата в след априлския период е свързано не само с естественото продължение на най-добрите традиции на изкуството от предшествуващия етап, представено от имената на такива майстори на психологическия анализ, като: Д. Димов, Г. Караславов, Д. Талев и пр., но и с преодоляването на типичните за този етап недостатъци. Развитието на дадения процес е необикновено интензивно. То доведе до откриването на нови идеи и теми. Прозата става интелектуално по-наситена; психологическата усложненост, ретроспективността на литературното мислене на прозаиците налагат преразглеждане на някои жанрови форми.

Инерцията, предизвикана от стремителния процес на приобщаване на

---

[3] Пак там, с. 5.

писателите към нови теми и нови форми, довеждаше понякога до необикновено увлечение по камерност на проблематиката, което представлява по същество отказ от постиженията на литературата от предходния период, ориентирана към отразяването на социално значими проблеми, изобразяваща героя си активен и „мащабен" и достигнала в това отношение забележителни успехи. Имаше и известна екзалтираност в подхода при изобразяване на извършващите се промени, „театрално ефектно отрицание" на старото[4], което, по думите на българския критик З. Чолаков, е отличително за дебютните прояви на представителите на „априлското" поколение. Наистина трябва да отбележим, че това е изявено в творчеството далеч не на всички писатели от дадения период и едва ли е целесъобразно, като следваме З. Чолаков, да правим обобщаващи изводи, позовавайки се на недостатъци, свойствени само за някои писатели.

Като цяло обновяващите процеси, за които става дума, оказват положително влияние върху българската литература и стават една от главните причини за наблюдавания през 60-те години подем в прозата. Напълно естествено е, че тези процеси спомагат за пълноценното изобразяване на нашия съвременник.

„Пътуване към себе си" — така се нарича книгата на Блага Димитрова, излязла през 1965 г., чиято героиня — девойка с трудна съдба, притежаваща голяма способност за самоанализ, — се опитва да разбере себе си, възможностите си, да определи мястото си в строителството на новия живот. Заглавието би могло да стане девиз на цялата българска проза от този период. То дава точна представа за извършващата се по това време еволюция на образа на героя-съвременник.

„Пътуване към себе си", т. е. преразглеждане и анализ на житейските позиции, водещо до отказ от тях или пък до утвърждаването им, път на търсене на истински ценности, на хармонично съответствие между лично и обществено, преминават всички герои от произведенията на следаприлския период. За да се убедим в това, достатъчно е да си спомним Марин Масларски, който напрегнато преосмисля трагичното си минало и отново открива за себе си настоящето (К. Калчев, „Двама в новия град" (1964); Мартин, подлагащ на безпощаден анализ своя живот и опитващ се да осмисли преживяното в контекста на историята („Небето на Велека" (1965) от Д. Фучеджиев); неизлечимо болната Мария, намерила у себе си сили за борба с еснафството и безпринципността („Мария срещу Пиралков" (1962) на А. Наковски); Филип Гераков, стремящ се към възстановяване на загубената поради сложните житейски обстоятелства хармония между чувствата и разума, убежденията („Бягството на Галатея" (1963) на Е. Манов) или преживяващият нравствена катастрофа, силен духом, но лишен от човечност Емилиян Киров, който по свой път преоткрива истината, че целта невинаги оправдава средствата („Седемте дни на нашия живот" (1964) на А. Гуляшки).

Пренасянето на центъра на писателското внимание върху проблемите на личността, интересът към задълбочения психологически анализ на вътрешния свят на героите спомагат не само за опознаване духовните качества на съвременника, но и за разширяване на представите за явленията в окръжаващата среда, за закономерностите на общественото развитие.

---

[4] Чолаков, З. Дебютната вълна. Проблеми на младата българска поезия и проза. С., 1974, с. 15.

Събитията на епохата, показани през призмата на индивидуалното възприятие на героите, придобиват особена емоционална окраска, изразените от авторите идеи започват да звучат с особена сила.

Героят на прозата все по-рядко се изявява като носител на масовото съзнание (както това понякога се наблюдава в произведенията от края на 40-те и началото на 50-те години). Индивидуалността и даже уникалността на характера и жизнения опит на героя вече не се възприемат като нещо противоречащо на принципа на типизация на литературния образ или като нарушение на художествената правда. Героят често се разглежда като сложна сплав не само от рационални, но и от ирационални жизнени начала. Такъв е например главният герой в романа на А. Гуляшки „Златното руно" (1958), който, заплетен в противоречията на частния живот и несъумял докрай да разбере, да почувствува логиката на връзката между лично и обществено, общоисторическо, завършва живота си със самоубийство, на върха на своята напълно заслужена слава.

С подобна сложност се отличава и образът на героя в друго едно произведение, сред най-интересните в прозата на 60-те години — повестта на Б. Райнов „Пътища за никъде" (1966).

Твърде симптоматичен е фактът, че като основен похват при излагането на материала авторът използува „потока на съзнанието", това му позволява максимално пълно и подробно да фиксира мислите, чувствата, едва уловимите движения на душата на своя герой. Действието на повестта има два времеви плана: събития от настоящето асоциативно се свързват с епизоди от миналото, спомагащи по-пълно да се осмисли ставащото.

Вниманието на автора е съсредоточено върху житейската драма на Петър Александров — научен работник, човек безусловно талантлив, но лишен поради ред причини от възможността да се изрази докрай, да докаже своята състоятелност като учен. Душевното състояние на героя намира сгъстен израз в преследващия го натрапчив образ („пътищата, водещи за никъде") символично значение. Появата на този образ в съзнанието на Александров е предизвикана отчасти от физическото му състояние — тежката болест, която в края на произведението довежда героя до смъртта. Но само отчасти. Анализът на причините за душевната криза е даден в спомените и размишленията, до краен предел изпълващи последните дни на Александров. Неговата памет възкресява епизоди от трудното му детство и младостта, първата неуспешна любов, той мисли за смъртта на жена си, за останалите на произвола деца . . ., но главното — пак и пак се връща мислено към своя колега и главен идеен опонент Стоев, закоравял догматик с необичайно стеснен кръгозор, положил всички усилия да не бъде публикуван научният труд на Александров, на чието създаване той е посветил целия си живот.

Единственото, което не изменя на Александров в трудните, последни дни на живота му, е интелектът. Той е способен да даде зряла оценка на преживяното, но вече е безсилен да се бори, даже да се съпротивлява. Духовната смърт всъщност предшествува физическата.

Драмата на Александров се обяснява не само с обективните процеси, не само с особеностите на неговото съзнание, но и с характера и психиката на героя, който е „недостатъчно силен да достигне целта си и недостатъчно слаб да я изостави". Б. Райнов справедливо търси причините за драмата в няколко измерения — и това рязко отличава повестта „Пътища за никъде" от повечето произведения от предшествуващия период. Но след-

ва да направим уговорката, че основното постижение на автора се състои не толкова в концептуалното решение на образа на главния герой, колкото в проявеното майсторство на психологическия анализ, в умението да се доведе до читателя цялата сложност и противоречивост на изследвания характер.

Ако говорим за българската проза на 60-те години в цялост, не можем да не отбележим, че представените в нея герои съвременници се отличават по правило с голяма, повече отколкото у Александров, духовна сила и с непобедим отпимизъм.

Един от най-ярките и характерни представители на този тип герои е несъмнено Марин Масларски — главният персонаж на романа на К. Калчев „Двама в новия град". Подобно на Петър Александров той има нелека съдба: незаконно е репресиран, изоставен е по „целесъобразност" от жена си и след десет години затвор — реабилитиран. Завръщането на Масларски в града, в строителството на който той е участвувал в младостта си, символизира началото на нов етап в живота му. То би трябвало, струва ни се, да доведе романовото действие до щастлива развръзка. Но авторът решително се отказва от такъв път — и сега животът на героя се нарежда не най-сполучливо. Неведнъж му се налага де се сблъсква с еснафщината, пошлостта и егоизма.

И все пак, въпреки тежките изпитания, Масларски съумява да съхрани в себе си главното: човечността, искрения интерес към хората, честността и непосредствеността на реакциите към ставащото. Преодолявайки житейските трудности, героят постепенно преодолява и своята душевна неуравновесеност. За това спомага и постоянният, нелек процес на осмисляне на преживяното, който убедително е предаден от К. Калчев чрез използуването в романа на монологичната форма на повествование. Масларски проверява чрез действителността своите юношески идеали и мечти. Той не приема нищо на доверие, а изстрадва всяко ново убеждение. И макар че сюжетът на произведението завършва преди героят да успее да се измъкне от затворения кръг на житейските неуредици, общият тон на повествованието поражда увереност, че Масларски ще съумее да преодолее самотата си.

Отчетливо проявилото се в романа на К. Калчев стремление да се изобрази сложността и богатството на вътрешния свят на обикновения, с нищо незабележим за равнодушния наблюдател човек е отразено и в творчеството на мнозина други представители на прозата от 60-те години. Но немалък интерес продължава да поражда у писателите и проблемът за пресъздаването на героически характери, без които представеният в литературата на този период обобщен портрет на съвременника би бил неточен и незавършен. Анализ на конкретните прояви на героичното в наши дни се прави пряко или косвено в романите „Смърт няма" на Т. Монов (1960), „Мария против Пиралков" на А. Наковски и редица други романи, повести и разкази. Както в литературата от края на 40-те и началото на 50-те години авторите разбират под героизъм верността на човека към своите идеали, проявяваща се в трудни условия, в ситуации, чието разрешаване изисква максимално напрежение на духовните и физически сили, саможертва.

Ако вземем предвид начините на отразяване на тази тема в литературната практика, то те претърпяват определена еволюция. Значително внимание сега се отделя не само за пресъздаването на единичния акт на преодоляване трудностите на границата на човешките сили, но и за изоб-

разяването на процеса, който прави този акт възможен. Все по-голямо значение придобива психологическата мотивировка на подвига, което спомага за разкриването на неговия вътрешен „механизъм". От тези позиции изхожда например авторът на романа „Мария против Пиралков" при създаването на образа на главната героиня. Дните на Мария са преброени, тя е болна от рак и знае това. Именно тогава, в трудния за героинята момент, А. Наковски я поставя пред избор: да изостави решаването на производствените и обществени задачи, отнемащи й много сили и време, за да се потопи в света на личните преживявания, или да поведе борба с кариериста и приспособленеца професор Пиралков, чиято недобросъвестност застрашава цялото строителство. Крачка по крачка авторът проследява колебанията на своята героиня, детайлно предава сложната гама на обхващалите я чувства. Постепенно, с огромни усилия на волята Мария преодолява отчаянието, предизвикано от съзнанието за скорошната смърт, и се решава на борба за утвърждаване на нравствените си принципи.

Проявите на героичното са показани сякаш „отвътре" — чрез психологически анализ, изгубват спонтанността си. Героинята има време за размисъл, което прави подвига й по-осъзнат, а изобразяването му — по-убедително.

При запознаването с прозата от следаприлския период веднага се налага на вниманието фактът, че тя показва по-голямо разнообразие на типовете герои. В полезрението на писателите попадат редови и героически характери, намиращи се в процес на формиране, развиващи се, често противоречиви, и по-цялостно оформени, които се проявяват в преодоляването на външни препятствия. Разширява се и става по-богат диапазонът на духовните прояви на героя, забележимо се повишават интелектът му, способността му за самоанализ и анализ на явленията от съвременната действителност. Той е преди всичко човек дълбоко чувствуващ и мислещ, именно тези негови способности стават най-популярни при позициите от 60-те години. Доказателство е необикновено широкото разпространение в прозата на следния начин на построяване на произведението: оставят героите си буквално на прага на действието, водят ги към решение на някакъв жизнено важен проблем и прекъсват повествованието — постъпката като такава остава като че ли „зад кадъра" („Пътуване към себе си" на Бл. Димитрова, „Двама в новия град" на К. Калчев, „Бягството на Галатея" на Е. Манов и пр.).

Интересът към анализа на вътрешния свят на човека, към проявите на неговата психика и интелектуални възможности не намалява и у представителите на прозата от 70-те години. Това е закономерно, тъй като „пътуването към себе си" продължава. Значително развитие в българската литература от дадения период получава т. нар. „психологическо" начало. „Прозата, която квалифицираме като психологическа и почти безсюжетна, не е случайно явление в наше време — отбелязва писателят Д. Коруджиев. — Тя е пряко свързана с мощното навлизане на интелектуалното и нравственото начало в белетристиката, със стремежа да се проникне там, където вратите са затворени за чисто изобразителното начало."[5]

Съвършено очевидно е, че представителите на българската проза от последното десетилетие все по-често започват да усещат нужда да изоб-

---

[5] К о р у д ж и е в, Д. Интервю „Септември". — Септември, 1979, № 4, с. 26.

разят героя не само мислещ, дълбоко чувствуващ, но и активен, способен не просто да отрази и осмисли процесите на социалното и духовно развитие на обществото, но и непосредствено да участвува в тях. Тази нужда породи вече достатъчно широко представената в българската литература тенденция към сливане при създаването на художествените образи на елементи на „статичния", т. е. подчертано психологичния, изискващ понякога известно спиране в развитието на сюжета, и на „динамичния" анализ. За съществуването на подобна тенденция свидетелствуват цяла поредица творби, излезли под перото на прозаиците от 70-те години.

За да избегнем случайността и субективизма при подбора на илюстриращи тази тенденция произведения, ще се обърнем към творчеството на авторите, за които вече ставаше дума.

През 1978 г. излезе от печат повестта на Б. Райнов „Черните лебеди", в която героинята е своеобразен антипод на централния персонаж от книгата „Пътища за никъде". За сюжетна основа на произведението са взети три дни от живота на една балерина, солистка от третия състав на един от големите театри в страната.

Безпределно предана на изкуството и отказала се заради него даже от семейно щастие, Виолета преживява сериозна житейска драма, предизвикана от осъзнаването на ограничеността на собствените творчески възможности.

Много убедително авторът разкрива сложния свят от преживявания на героинята, свързани с всепоглъщащия стремеж към съвършенство и разбирането за неговата непостижимост. За да задълбочи психологическата характеристика на образа, Б. Райнов използува редица художествени похвати, познати на читателя от повестта „Пътища за никъде". Към тях се отнасят например въвеждането в повествованието на описание на преследващите героинята натрапчиви сънища, явяващи се своеобразен символ на безизходицата, към която тя неотклонно върви въпреки волята си. Не по-малка роля в анализа на вътрешното състояние на Виолета играят и честите ретроспективни отстъпления, повествуващи за детството ѝ, най-светлите спомени от което са били свързани с театъра; за съдбата на баща ѝ — музикант „средна ръка", надяващ се именно в съдбата на дъщеря му да намерят реално въплъщение мечтите му за съвършено майсторство, за слава.

И все пак този път авторовото внимание е насочено не само и даже не толкова към изобразяване сложността на душевните преживявания на героинята, колкото към изследване особеностите на характера ѝ — поразително трудолюбие, готовност за всеотдайно служене на изкуството. Именно затова в повествованието заемат значително място епизодите, показващи Виолета в привичната за нея дейност.

Въпреки очевидното несходство на повестите „Пътища за никъде" и „Черните лебеди" (те са посветени на различни периоди, тематиката и проблематиката им също е различна) ситуациите, в които се оказват главните персонажи, отчасти са съпоставими — както в този, така и в другия случай, те не могат да имат практическо разрешение. Това съпоставяне позволява особено отчетливо да се види основното, което отличава Виолета от героя на първата повест — готовността, каквото и да става, да върви към набелязаната цел, активността на жизнената ѝ позиция. „Тя усещаше — отбелязва авторът във финала на произведението, — че каквото и да се случи и колкото да е късно, няма да се откаже и няма да спре, а ще продължи да възлиза, и това бе последната ѝ вяра, сиромашката вя-

ра на тия, които пълзят упорито по огромната безкрайна стръмнина, пълзят отчаяно и без надежда, защото знаят, че никога няма да стигнат до върха." Б. Райнов е далеч от намерението да дава каквито и да е оптимистични прогнози за бъдещето на своята героиня, но съзнава, че безкомпромисната и действена любов на Виолета към изкуството вече сама по себе си е изход.

С изследването на най-характерните черти на героя-съвременник продължава да се занимава К. Калчев. Потвърждение за това е романът „Огледалото" (1977), в който острата сюжетност, предполагаща разкриване на художествените образи в динамика, се съчетава с лирико-философските интонации и психологизма, проявили се в произведенията на писателя през 60-те години.

Главният герой на романа, Николай Желязков, е бивш военен. Излизайки в оставка, разделяйки се със старите другари и обичайния начин на живот, той се приспособява към новите условия не изведнъж. След развода с жена си, която напълно го отстранява от участие във възпитанието на сина му, Николай се чувствува самотен; свободното му време само отчасти е запълнено с обществени задължения, четене на книги и мечти за литературна дейност.

В развитието на основната сюжетна линия, свързана с историята за изясняването на причините за авария в рудника, която е довела до гибелта на двама миньори, образът на главния герой (от чието лица се води повествованието) изпълнява по-скоро спомагателна роля — съзнанието му, подобно на изпъкнало огледало, фокусира ставащото, придавайки му известна естествена завършеност. Всички нишки на действието са съсредоточени в ръцете на организатора на разследването, стария партиец Карата. Обаче събитията, свързани с изясняването на причините за аварията, съставляват само първия, повърхностния пласт на съдържанието. Преди всичко те са повод за разкриване вътрешния свят на героя, на неговите стремежи към дълбоко изследване и осмисляне на действителността, към търсене на вечните истини, съединяващи минало, настояще и бъдеще. Тези събития окончателно извеждат Желязков до решение на въпросите за жизненото предназначение, за значимостта на моралните ценности, формирани от неговите връстници в борбата за ново общество, за приемствеността на поколенията и му помагат да намери отговора на много от тях.

Но важно е да се подчертае и друго: общуването с Карата и неговия доброволен помощник преобразяват героя. Ролята на „частен детектив" се струва на Желязков отначало смешна и се възприема в най-добрия случай като „профилактика срещу нравствено затлъстяване". Но постепенно той започва да разбира, че започнатото от Карата дело е продължение, отглас от битките за идеалите на тяхната младост. Отношението му към случилото се става все по-сериозно. Привичният скепсис се сменя с отдавна забравено чувство за радост, което ражда у героя увереността, че както и преди е нужен на хората.

Необходимостта от активна намеса в живота, отговорността за бъдещето особено ясно се осъзнават от героя във връзка с личната трагедия — гибелта на сина му, попаднал в компания с наркомани и убит от тях. Желязков разбира, че голяма част от вината за станалото пада върху него: стремежът да избегне конфликтите с бившата си жена го е довел практически до пълно оттегляне от възпитанието на момчето.

Тази творба на К. Калчев донякъде отстъпва в художествено отно-

шение на романа „Двама в новия град", което е свързано с явната претовареност на сюжета, но тя е показателна от гледна точка на отразените в нея характерни особености на общото литературно развитие в страната. В романа „Огледалото" на К. Калчев, както и в „Черните лебеди" на Б. Райнов, отчетливо се проявява тенденцията към органично сливане в рамките на единния образ чертите на деятелния герой, типичен за прозата от следаприлския период. При което знаменателен в дадения случай е фактът, че авторът се стреми към изобразяване на герой не просто активен, но подчертано социално-активен, което е извънредно симптоматично за българската литература от втората половина на 70-те години.

Засилването на интереса на писателите към активността на социалната позиция на съвременника е най-тясно свързано с разширяване кръга на разглежданите теми и проблеми. Литературният герой смело се впуска в изследване на най-сложни конфликти на нашето време. Авторите го въвличат в решаването на въпроси, възникващи пред обществото във връзка с извършващите се социални и демографски изменения и с бурното развитие на научно-техническия прогрес. Забележително е, че в произведенията, посветени на разработването на нови, „мащабни" теми, особено значение, както и през 60-те години, имат проблемите на нравствеността, морала, етиката. Именно процесът на обогатяване на социално-значимата тематика с нравствено-етично съдържание води до създаването на такива, получили заслужено признание, романи, като „Реката" (1974) на Д. Фучеджиев, „Нощем с белите коне" (1975) на П. Вежинов, „Домът с махагоновото стълбище" (1975) на А. Гуляшки, „Всички и никой" (1975) на Й. Радичков, „Низината" (1977) на В. Попов, „Най-тежкият грях" (1980) на Д. Асенов.

Когато говорим за този процес по-конкретно, можем да се обърнем например към разработката в творчеството на А. Гуляшки и на Д. Фучеджиев на една от централните теми в националната проза от изтеклото десетилетие — темата за влиянието на съвременната цивилизация върху традиционния бит и нрави на българина, върху взаимоотношенията му с окръжаващата среда, с природата.

Основният нравствен конфликт в романа на А. Гуляшки „Домът с махагоновото стълбище" са противоречията във възгледите за същността и целите на социалния и техническия прогрес, които се проявяват в подхода на героите към въпроса за строителството в градчето Н. на крупен химически комбинат. Към решаването на този въпрос са причастни, в по-голяма или по-малка степен, всички представители на семейство Брусарски, но особен интерес от гледна точка на развитието на основния конфликт на произведението представляват позициите на двамата братя — Рафаил и Ставри. Първият от братята, председател на градския съвет на Н., последователно, макар и безуспешно, се обявява против строителството, предполагайки не без основание, че то не само ще наруши отмерения, хармоничен патриархален бит на местните жители, който героят в известна степен идеализира и с всички сили се опитва да запази, но че ще се отрази пагубно и върху природата на целия край. Колкото до Ставри, за когото „социалното развитие" и „промишленото развитие" са понятия напълно адекватни, той без колебание приема отначало ролята на ръководител на строителството, а после на началник на комбината.

Рафаил е противопоставен от автора не само на Ставри, но и на третия от братята Брусарски — Методий — несъмнено силна личност, нели-

шен от творчески пориви, но постепенно деградиращ. Методий се оттегля от участие в разрешаването на конфликта, както по-късно се оттегля и от самия живот, ограничавайки интересите си между четирите стени на купения от него разкошен „дом с махагоново стълбище".

Романът на А. Гуляшки е преди всичко роман на характери. Както справедливо отбелязва българският критик Б. Ничев, в „Домът с махагоновото стълбище" А. Гуляшки експериментира: чрез примера на трима основни герои — Методий, Ставри и Рафаил — той показва възможността за развитие на основния тип герой от цялото си творчество, вариантите му в условията на съвременния живот"[6]. Именно тази позиция обяснява подчертания интерес на автора към онези качества на героите, които оказват решаващо влияние върху развитието им. Това е особено забележимо при анализа на образа на Рафаил. Той е разработен от Гуляшки не толкова детайлно, колкото образите на братята му. Рафаил се разкрива предимно в сблъсъците със защитниците на чужди нему възгледи; епизодите, посветени на съдбата на героя, са изчистени от битови подробности. Максимално съсредоточил читателското внимание върху главните, най-типични черти от характера на Рафаил — хуманността и тясно свързаното с нея чувство на отговорност за съдбата на бъдещите поколения, авторът прави особено нагледна основната мисъл за хуманизма като най-важен критерий при решаването на острите проблеми на съвременността.

Към сходни въпроси се обръща в романа „Реката" Д. Фучеджиев. В това произведение, претворяващо с широк епичен обхват действителността, темата за съвременността (разказ за съдбата на хората, въвлечени в конфликт, породен от въвеждането в експлоатация на обогатителна фабрика, която ще отрови водите на Реката — източник на живот за много поколения от Селото) най-тясно се преплита с историческата тема (обширни екскурси в миналото на Селото, когато са се полагали основите на самобитна култура, формирал се е в процеса на борбата с национални и социални угнетители характерът на българина, в онези времена, когато отношенията между човека и природата са били хармонични). Символ на връзката настояще — минало, символ на приемствеността на поколенията е образът на Реката. Именно поради това проблемът за замърсяването на Реката има за автора не само стопанско, но и нравствено значение. Но виждането по този проблем на главния герой в романа, партийният ръководител Слав Грашев, не отведнъж съвпада с авторовото. Отначало Грашев не се съмнява в правилността на решението си за пускане на фабриката без пречиствателни съоръжения, тъй като остро чувствува, че съдбата на този край зависи от темповете на индустриализацията. Но смъртта на Реката, чийто безпомощен свидетел става Грашев, предизвиква у него тежка душевна криза. Едва сега героят усеща неразривната връзка на съдбата си, на съдбите на съселяните си със съдбата на Реката и започва да разбира, че предстоящата борба за възраждането ѝ ще има не само стопански, но и далечни последствия.

Така конфликта, представен в романа на А. Гуляшки като конфликт на възгледите, изявени от няколко герои, Д. Фучеджиев пренася от „външния", събитиен план, във „вътрешния" и намира неговото разрешение чрез изобразяване еволюцията на характера на главния герой като сло-

---

[6] Н и ч е в, Б. Современный болгарский роман — проблемы и судьбы. — В: Литература исторического оптимизма. М., 1977, с. 59.

жен път на постигане съотнесеността и взаимодействието между социалното и нравственото в съвременния живот.

Необикновен интерес предизвиква и излезлият почти едновременно с книгите на Д. Фучеджиев и А. Гуляшки роман на П. Вежинов „Нощем с белите коне", много страници в който са посветени на творческите търсения на представителите на науката днес. Както в повечето свои работи (сборниците разкази „Момчето с цигулката", 1963, „С дъх на бадеми", 1966, „Синият камък", 1977, повестите „Бариерата", 1977, „Измерения", 1979, и др.), авторът се обръща тук преди всичко към разработването на нравствено-философска проблематика. Той размишлява за същността на живота и смъртта, за любовта, за възможностите на човешкия разум, за взаимоотношенията на човека с природата, за приемствеността на поколенията, за научната честност и етика. . .

„Нощем с белите коне" е сложно и многопланово произведение. В полезрението на П. Вежинов се оказват съдбите на много хора, разкриващи се в едновременното развитие на няколко сюжетни линии. Безспорна сполука на автора е образът на централния персонаж, академик Урумов — голяма, цялостна и талантлива личност, способна на мащабни обобщения.

Най-важните черти от характера на героя се проявяват в сблъсъците, предизвикани от несходството на неговите възгледи и тези на племенника му Сашо за методите на борбата с посредствеността в науката, с кариеризма. Нравственият максимализъм, изключителната порядъчност и развитото чувство за собствено достойнство, отличаващи Урумов, са в рязък контраст с крайния рационализъм на младия човек, който смята, че за достигането на високата цел са добри всички средства и често преминава невидимата граница, отделяща практичността от спекулативността.

Създавайки жив, убедителен характер на истински интелигент, на учен, съчетаващ в себе си изключителността на мисълта с дълбочина и изтънченост на преживяванията, Вежинов направи несъмнено огромна крачка към разкриването на духовното богатство на нашия съвременник.

През 70-те години нравствено-етическата проблематика служи за ориентир при разработката не само на нови, но и на традиционни за литературата на социалистическа България теми. Към тях се отнасят например темата за труда, особено популярна през 50-те години и преживяваща сега „второ раждане".

Тук трябва да направим уговорката, че обогатяването на производствената тематика с нравствено-етично съдържание е необикновено перспективна тенденция. От една страна, производствената тема открива широки възможности за създаването на характери не просто положителни, но и героически, тъй като в наши дни именно трудът става онази сфера, където най-пълно се проявяват добрите черти на съвременника — строител на социалистическото общество; от друга страна, внасянето в тази тема на редица въпроси за нравствеността, морала предпазва писателите от схематизма и едностранчивостта при отразяването на производствените проблеми, които отличават много произведения от следвоенния период. Очевидно с развитието на дадената тематика ще бъдат свързани по-нататъшните постижения на българската проза в усвояването на образа на съвременния герой труженик.

Анализът на конфликтите, възникнали в процеса на трудовата дейност, било на ученик, художника, производствения ръководител или

обикновения работник, води писателите към дълбок размисъл по проблемите на формирането на новия морал на човека, чието решение в много случаи зависи от решението на въпросите за професионалната етика. Интересно осветляване в произведенията за хората на труда намират и такива по-общи въпроси, като въпросът за съдържанието на понятието отговорност (за съдбата на колектива, обществото) или въпросът за границите на необходимата и възможна намеса в живота на окръжаващите („Светът вечер, светът сутрин" на А. Наковски, „Низината" на В. Попов, „Флагманът" на В. Стаматов).

И така, анализът на прозата на 70-те години показва, че постиженията ѝ при създаването на образа на съвременника са свързани с взаимодействието на най-типичните тенденции на литературата от предходните две десетилетия, по-точно — със синтеза на чертите на „мащабния", подчертано активен герой от началото на 50-те години и на склонния към самоанализ, интелектуален и дълбоко чувствуващ следаприлски герой. И ако в 1975 година българският литературовед Ч. Добрев има всички основания да твърди, че съвременният герой „твърде често се оказва в плен на условните писателски представи — активността му е отслабена, рязко понижено е самочувствието му на преобразувател на света и действен участник в прехода на човечеството от царството на необходимостта в царството на свободата"[7], то в настояще време това твърдение до голяма степен губи своята актуалност. Произведенията на представителите на прозата от изминалото десетилетие (особено от втората му половина) свидетелствуват, че търсенето на най-характерните и перспективни черти на съвременника се свързва с изследването не само на неговия вътрешен свят, но и на проявите на неговата социална активност. Наличието на подобен процес е несъмнено доказателство за значителното обогатяване на метода на художествено познание на човека и на действителността в българската проза от последно време.

По този начин анализът на българската проза от 60-те — 70-те години още веднъж показва, че една от чертите на развитието ѝ, както и в съветската проза, е „кристализацията" на концепциите за личността, изразяваща се в забележимото усъвършенствуване на принципите при изобразяването на литературния герой.

---

[7] Добрев, Ч. Идеи и изобразительность. — В: Современная литературная критика европейских социалистических стран. М., 1975, 159 — 160.

СЪДЪРЖАНИЕ

Дмитрий Марков — Социалистическите литератури — традиции и съвременност 5
Тончо Жечев — Регионално — национално — общочовешко в литературата 21
Светлана Шерлаимова — Еволюцията на чешкия и словашкия роман през 70-те години 31
Виктор Хорев — Съвременната документално-художествена литература за военния период (Върху материали от полската и българската проза) . 47
Васил Колевски — Конфликти и характери 63
Галина Илина — Романът-епопея в югославските литератури и някои особености на типологията на жанра 77
Светлозар Игов — Романи на равносметката 95
Нина Пономарьова — Особености на конфликта в българската проза от 70-те години 106
Елка Константинова — Нови тенденции в българската проза от 70-те години 102
Михаил Фридман — В търсене на романов синтез (За творческия път на Александру Ивасюк) 133
Сабина Беляева — Съвременност, история, мит 149
Франциска Фердинандовна Тун — Някои аспекти на възприемането в ГДР на руската съветска и българската „селска" проза 170
Йонка Найденова — Към проблема за младежката тема в младата българска и унгарска проза 182
Елена Варварина — Образът на съвременника в българската проза от 60-те и 70-те години 200

3 579