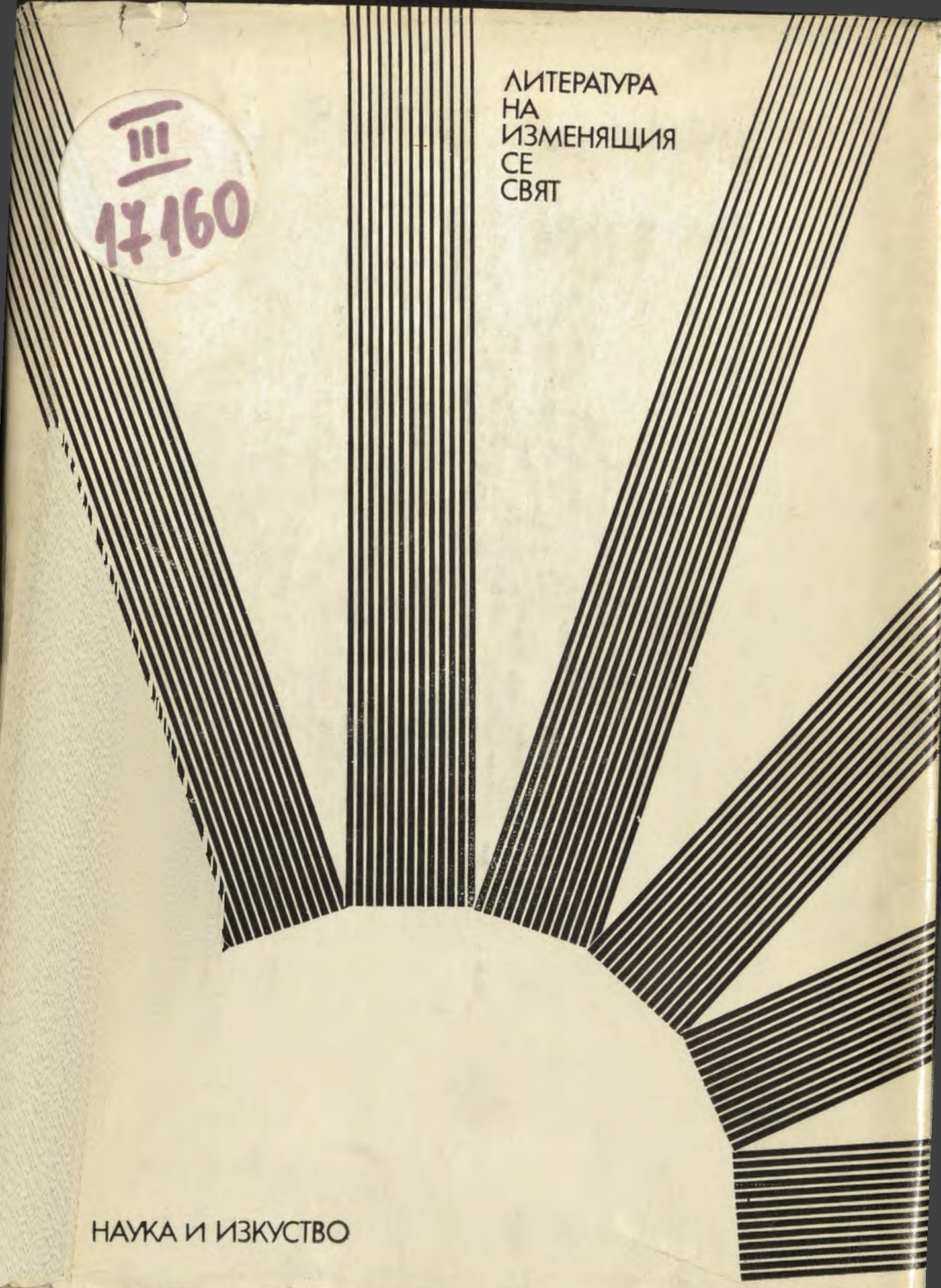
III
17160

ЛИТЕРАТУРА НА ИЗМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ



НАУКА И ИЗКУСТВО

III
17160

ЛИТЕРАТУРА НА ИЗМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ

АКТУАЛНИ ПРОБЛЕМИ НА СЪВРЕМЕННАТА ИДЕЙНО-ЕСТЕТИЧЕСКА БОРБА

●

ИНСТИТУТ
ЗА БЪЛГАРСКА
ЛИТЕРАТУРА
ПРИ БЪЛГАРСКАТА
АКАДЕМИЯ
НА НАУКИТЕ

●

ИНСТИТУТ
МИРОВОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ
ИМ. А. М. ГОРЬКОГО
АН СССР

●

MAGYAR
TUDOMÁNYOS
AKADÉMIA
IRODALOMTUDOMANYI
INTÉSÉT

●

ZENTRALINSTITUT
FÜR
LITERATURGESCHICHTE
DER AKADEMIE
DER
WISSENSCHAFTEN
DER DDR

ЛИТЕРАТУРА НА ИЗМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ

НАУКА
И ИЗКУСТВО
СОФИЯ
1975

БАН
Институт за
литература
БИБЛИОТЕКА

РЕДАКЦИОННА КОЛЕГИЯ

П. С. Балашов
Райнхард Вейсбах
Ефрем Каранфилов
Золтан Кенереш
Васил Колевски
Манфред Наумann
Лайош Нирьо
Я. Е. Елсберг

III/1760

Б 1651/76

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ПРОВЕРКА
19 г.

ОТ РЕДАКЦИЯТА

Тематиката и проблематиката на тази книга се определят от съвременната историческа обстановка и от насъщните задачи на идеологическата борба. „Целият свят днес е в движение — каза Л. И. Брежнев в речта си в Хавана на 29 януари 1974 г. — Ту на един, ту на друг континент се разиграват бурни събития. Тези събития са различни по характер, понякога са дори противоречиви. Но главните линии на световното развитие са ясни. Непрекъснато нараства мощта на световната социалистическа система и нейното влияние върху съдбините на целия свят."

Със създаването на съвместния труд „Литература на изменящия се свят. Актуални проблеми на съвременната идейно-естетическа борба" литературоведите от СССР, Унгария, ГДР и България се стремят да покажат как бурните промени, които стават в съвременния свят, влияят върху литературното движение в наши дни, какви са новите задачи, които те поставят пред литературата, създавайки й нови възможности за художествени открития, какви са идеологическите спорове, които възникват около съвременната литература, както и при оценката и тълкуването на съвременния литературен процес от страна на литературната наука и критика.

Естествено е, че авторите са съсредоточили вниманието си върху съдбините на литературите на социалистическия реализъм в социалистическите страни, върху теорията на социалистическия реализъм, разглеждайки този кръг от въпроси в контекста на световното литературно развитие и преди всичко на борбата между реализма и онези художествени течения, които се борят с него.

Укрепването на дружбата и сплотеността на социалистическите страни, разширяването на многостранното взаимодействие на техните култури естествено изискват не само разши-

ряване на контактите и в областта на литературната наука, не само обмяна на опит, но и целенасочено съвместно изследване на актуални въпроси от развитието на световната литература.

Всеки от участниците в предлагания на вниманието на читателите труд е изхождал от успехите на своята национална социалистическа култура и на литературата на социалистическия реализъм на своята родина и същевременно се е опирал на интернационалния опит на литературите на социалистическия реализъм, на резултатите от работата на литературната наука от другите социалистически страни. Общото в опита на социалистическите страни се е проявявало в единство с национално-особеното.

Тази книга представлява пръв опит за такъв вид съвместни изследвания, започнати по инициатива на Института за световна литература „А. М. Горки" към АН на Съветския съюз и издателство „Художествена литература".

Естествено е в един труд от такъв род да се срещат различни гледни точки и дискусионни положения при разглеждане историята и теорията на социалистическия реализъм. Но творческият спор само подпомага развитието на науката.

Всички участници в настоящия сборник са изхождали от положенията на марксическата естетика за световно-историческата роля на метода на социалистическия реализъм, за нарастващото му значение, за неговата комунистическа партийност и народност, за неговите извънредно богати художествени възможности.

Разбира се, сборникът не се стреми да изчерпи цялата проблематика на теорията и практиката на социалистическия реализъм. В него се разглеждат някои по-актуални въпроси от теорията на социалистическия реализъм, световното значение на опита на съветската многонационална литература, особеностите на литературата на социалистическия реализъм в развитото социалистическо общество, националното своеобразие в постановката на общи за социалистическия реализъм проблеми в една или друга социалистическа литература, различните форми на идеологическата борба с буржоазните и ревизионистични концепции в областта на литературата и критиката.

Надяваме се, че книгата ще заинтересува читателите и ще сложи начало на редица многостранни — с участието на учени и критици и от другите социалистически страни — изследвания на най-актуалните въпроси на съвременния световен литературен процес.

Акад. Тодор Павлов

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ НЕ Е ДОГМА, А ТВОРЧЕСКИ МЕТОД

I

Всички или почти всички марксистко-ленински теоретици, историци и критици на изкуството са съгласни, че доколкото изкуството има определени познавателни функции, особено по линията на типизацията на нещата, в неговата основа на общо основание лежи диалектикоматериалистическата теория на отражението.

Развитието на самата марксистко-ленинска теория на отражението, особено през последните години, доведе до пълното преодоляване на схващането на образите (на науката и изкуството) като технически фотообрази, кинообрази, огледални образи, механични копия на обективно-реалните неща и процеси. Развитието доведе също така до все по-силното подчертаване, че познавателният процес не е само обяснение на света, а е същевременно и неговото творческо изменение при съответните обществено-исторически условия и задачи на човешкото развитие. Всички опити да се представи ленинската теория на отражението само като голо отражение или само като субективистично-мистическо творчество с нищо не можаха да засегнат ленинската теория на отражението, а доказаха само едно — невежеството на нейните „критици“ и „защитници“.

Ленинската теория на отражението не се бои от такива „критици“ и няма нужда от такива „защитници“. Тя е изградена изцяло върху гениалната антихегеловска мисъл на Карл Маркс, че идеалното не е нищо друго освен самото материално, но пресадено и преведено (преработено) в човешката глава — мисъл, която В. И. Ленин също така гениално синтезира в още по-къса форма, а именно, че идеята е субективен образ на обективно реалните неща.

Без да се впускаме тук в конкретната история на ленинската теория на отражението от „Материализъм и емпириокритицизъм“ до днес, ще подчертаем факта, че тя все повече и повече се съобразява с конкретното развитие, тенденции и перспективи както на самото научно познание, така и на творческото изменение, пресъздаване или очовечаване на обществената и природната действителност.

При това положение методът на познанието не е просто, да речем, кинокопие на развиващата се обществена и природна действителност, а е субективно отражение на обективно реалното развитие на действителността, диалектическо по природата си, както е диалектическо и самото обективно реално развитие. Не по-малко съществено е, че творческото изменение на света, при което влияят върху съдържанието и формата на познавателния процес както обективно реалните неща и явления, така и общественото и личното или индивидуално отношение към тях, е различно в класово различните и в безкласовите човешки общества.

Афоризмът на Бекън, че познанието е сила, придоби при марксизма-ленинизма и обратното си значение — че без изменението на света неговото познание не е нито възможно, нито нужно за човека. Нещо подобно се случи и с афоризма на Бюфон „Стилът — това е човекът“. При марксизма-ленинизма стана възможен афоризмът „Методът — това е обектът“. Но понеже няма субект без обект и понеже обектът и субектът в своето диалектическо единство обуславят и съдържанието, и формата на всяко познание, ясно е защо с изменението на обществото, на личността, на човека-субект изобщо се изменя и процесът на диалектическото обяснение и изменение (преобразуване, пресътворяване, очовечаване) на обществената действителност и пречупващата се през нея природна действителност.

С една дума, ленинската теория на отражението не само не отрича, а с диалектическа необходимост предполага и изисква своето по-нататъшно конкретизиране и творческо развитие с всичките последици от това развитие. Една от логическите последици се състои в това, че всяко познание, като отразява в една или друга форма и степен обективно реалните неща и явления в тяхното обективно реално съдържание и форми, същевременно носи печата на субекта на познанието и изменението на света, т. е. човека-субект, взет не само като обществено същество, но и като човешка личност или индивид. А

когато обществата са разделени на класи (антагонистически или неантагонистически), в метода на човешкото познаване и изменение на света неизбежно се съдържат определени обществени и индивидуално-класови при класовите общества характер и значение. Неправилно е да се смята, че обществените науки и философията имат само класов характер и значение. Те съдържат същевременно в себе си и обективни моменти. Както и обратно — природо-математическите науки, доколкото, ще повторим, са немислими без съответни методи на познание и изменение на света, също имат не само обективно реален характер и значение, но и субективно действен характер и значение, присъщ на всеки метод за обяснение (познание) и изменение на света.

•

С молив, четка, длето, слово, фото- и кинокамера и др. можем да създадем снимки или образи, които да бъдат адекватни на самите изобразявани обекти, предмети, процеси. Ако самите предмети, например розата, хубавата девойка, хубавият младеж, вечерният великолепен залез на слънцето са сами по себе си, т. е. природно красиви (естетични в широкото значение на тази дума), такива ще бъдат и адекватните им образи или снимки, получени от нас. Ясно е, че тук имаме природно естетически или красиви обекти, при адекватното изобразяване на които не се внася нищо субективно. Произведенията на Дарвин и на много други биолози, физиолози и социолози са пълни с факти за обективно природни или обективно обществени красиви (естетични) предмети и процеси. Така наречените природници в естетическата теория отчитат тези факти, но не отчитат други, не по-малко важни факти, а именно те не отчитат огромния факт, че изкуството започва там, където обществения по същество човек-субект, представляващ винаги и определена личност или индивидуалност, не фотографира, не изобразява механично природните красиви предмети и процеси, а си служи с молив, четка, фотокамера и т. н. по такъв начин, че внася определени изменения, уточнявания, съкращения, допълнения в изобразяваните предмети, явления със задачата: а) те по-добре да отразяват обществените цели, тенденции, задачи, емоции, настроения и пр.; б) да носят печата на своя индивидуален

художник-творец, взет винаги като реална диалектическа съставка на даден обществен колектив (племе, народност, нация, класа, човечество); в) като не се задоволява с природно красивото (или естетично), художникът-творец създава нови естетични предмети и процеси, създава нова, вече не природна, а социална и индивидуална същевременно красота (или естетично).

Поради всичко това художественото изкуство е именно художествено-естетично, а не просто естетично. Славеят пее естетично, но не е никакъв художник. Художникът също създава естетически творби, но той ги създава не както славеят пее по инстинкт своите „песни", а именно като художник.

Тази разлика между естетично в природата и естествено в изкуството обикновено се забравя или се подценява. А без нея не може да бъде разбрана и по-нататък изследвана и многостранно обяснена обществената, включваща и индивидуалната страна на онова явление, което наричаме изкуство и което всички ние не търсим и не намираме в природните естетически явления, освен когато религиозният човек си обяснява тези явления като творчески прояви на някаква висша божествена сила или дух.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ ОТЧИТА И ИЗПОЛЗУВА

последователно докрай както общото между изкуството, между художественото естетично и природно естетичното, така и онова, което е дълбоко присъщо на художественото естетично, взето като обществено-историческо явление, т. е. поради самата си най-дълбока природа, имащо или носещо обществено-исторически и следователно класови при класовите общества характер, роля и значение.

Тази постановка на въпроса позволява на социалистическо-реалистическата теория, история и критика правилно да поставят и решат някои проблеми, които понякога ни се струват неразрешими като неправилно формулираните парадокси при формалната логика.

Така например „деформацията", за която много се приказва напоследък, при социалистическо-реалистическото изкуство и метод получава значение за изменение, допълнение, преобразуване, комбиниране на образи и черти на обективно реал-

ните предмети и техните особености, за да се постига по-дълбоко правдата, за да съответствуват по-добре на идеологическо-естетическите задачи и възможности на индивидуалния или колективния творец, а не да бъдат по такъв начин използувани, че от самия предмет или процес да не остава нито следа в художественото им изобразяване при така наричаната модернистична деформация. Социалистическо-реалистическият метод не е метод за антиестетична деформация на обществените и природните неща, но той не е същевременно и просто фото- и киноснимачен подход, при който индивидът-творец и съответно обществеият колектив-творец не внасят абсолютно нищо в субективния образ на обективните неща и явления.

Аналогично се поставят и решават и въпросите за формата и формализма, символите и символизма, експресиите и експресионизма, романтиката и романтизма и т. н. Социалистическо-реалистическото изкуство (съответно метод) е против формализма, но не и против формата, против индивидуализма, но не и против индивидуалността на художественото творчество, особено подчертана още от Ленин в историческата негова статия „Партийна организация и партийна литература", против символизма, но не против символите, които, пак според Ленин, имат определено значение при обяснението и изменението на света.

Особено интересен и все по-често се обсъжда между марксистко-ленинските теоретици, историци и критици на изкуството въпросът за отношението на социалистическия реализъм към романтизма и романтиката.

От казаното по-горе и от всичко, което авторът е писал досега по този въпрос, може да се направи логическият извод, че социалистическият реализъм не само съдържа, но при определени исторически и индивидуални условия е длъжен да съдържа моменти или елементи, или страни на романтика, но не да се свежда до романтизъм; може да съдържа символи с познавателно-художествено значение, но не да се свежда до символизъм. „Дванадесетте" на Александър Блок, „Септември" на Гео Милев, „Сватба" на Венко Марковски и много други художествени произведения са най-доброто доказателство, че този въпрос е наистина много сложен и важен, но че той може да бъде решен и се решава именно и единствено от социалистическо-реалистическата теория, история и критика на литературата и изкуството изобщо.

Това решение, изхождайки и от идейно-обществения и индивидуалния характер на художественото творчество, дава въз-

можност да се разбере защо дори когато художникът рисува отрицателни явления („Ревизор“ на Гогол, „Бай Ганьо“ на Алеко Константинов), той не може в своите произведения да постига художествено-естетически резултати не защото самите обекти са красиви, а защото художникът твори именно нова обществена и индивидуална човешка красота, свързана необходимо с човешката историческа конкретна правда или истина. Поради това правилна се оказа формулировката за правдата-красота или все едно за красотата-правда, която я свързва, и отличава художественото естетическо творчество и природните обективно-естетически предмети и явления.

Във връзка обаче с всичко това възниква и въпросът — а как да си обясним наличието и влиянието (признанието) на такива автори, които въпреки някои реалистически елементи в творчеството си могат да бъдат с основание определени като прогресивни романтици в съвременната социалистическа литература?

С романтичното творчество на Паустовски (автор и на редица социалистическо-реалистически творби) и други някои съветски художници социалистическата съветска литература с право се гордее. И все пак между него и социалистическо-реалистическото творчество има съществени различия, които марксистко-ленинската естетика — теория, история и критика — не може да не отчита и да не прецени по достойнство.

С историческа обществена и логическа диалектическа необходимост се налага въпросът — може ли и трябва ли да се тури знак на равенство между понятията „социалистическа литература“ (например в СССР и у нас) и „социалистическо-реалистическа литература“?

От казаното по-горе и от цялото развитие на съветската, наша и други социалистически литератури се вижда, че такова равенство не може и не трябва да се постави. Романтичните творби на Паустовски и други са част от съвкупната социалистическа съветска литература, но въпреки някои реалистически моменти в подобни творби те не могат да бъдат определени като социалистическо-реалистическа литература или метод. Същото важи за произведения на редица други автори. И досега например у нас се спори дали поемата „Дванадесетте“ на Александър Блок е реалистична или е символична, дали поемата на Гео Милев „Септември“ е експресионистична или социалистическо-реалистическа...

Тези въпроси конкретната обща теория, литературната ис-

тория в литературната критика следва всестранно да поставят на правилни методологически основи и да ги решават, ръководени от основното изискване на социалистическо-реалистическото изкуство да бъде то не само правдиво, но и красиво, и не само красиво, но и правдиво, като при това в класово разделените общества ще бъде партийно, а в бъдещото комунистическо общество, когато няма да има партии, да бъде и общочовешко, и национално, и индивидуално, в най-висша степен хуманистично изкуство.

И тъкмо поради това теорията на социалистическия реализъм позволява правилно да бъдат осветлени не само онези автори, школи и произведения, които носят ярко признаците на социалистическо-реалистическо изкуство, но и онези от преходните и предпреходните или следващи етапи, при които може да съществуват литератури и изкуства, близки на социалистическо-реалистическото изкуство, насочени към общите прогресивни исторически цели и в този смисъл имащи право да се наричат социалистическо изкуство, но несъвпадащи абсолютно с дълбоката природа, характер и значение на социалистическо-реалистическото изкуство, което авторът на настоящата статия още веднага след 9 септември и до днес е считал, че представлява от себе си главното, основното, най-съществения и тъй да се изразя, решаващото направление и метод в многостранното социалистическо изкуство.

И още една идея авторът обяснява още в речта си пред българските писатели през 1944 г.: че приоритетът и първостепенното идеологическо и художествено значение на социалистическо-реалистическата литература и изкуство не могат да бъдат утвърждавани или отричани с никакви административни мерки и административни мероприятия, а само чрез творческо съревнование между социалистическо-реалистическото и другите видове социалистическо, прогресивно изкуство.

Тази идея, поне в нашата българска литература и изкуство, се оправдава напълно и лежи като ръководна идея в литературната политика и на нашата Благоевско-Димитровска, от нов тип, Ленинска партия.

*

Историята на литературата и изкуствата, особено в Съветския съюз и у нас, свидетелствува, че не защото е нов, социалистическо-реалистичен метод е социалистическо-реалистически, а

защото е социалистическо-реалистичен метод, той е нов, т. е. представлява от себе си истинско новаторство в областта на литературата и художествената история. И наистина нови са преди всичко работническата индустриална класа и нейната революция, каквито няма във всечовешката история, нови са социалистическата действителност и процесът на прерастване в комунистическа действителност, каквито също не е имало във всечовешката история; нов е социалистическият и особено нов ще бъде комунистът-човек, с черти, прояви и съдба, каквито също не е имало в цялата история на човечеството, нови са индивидуалните и обществените емоции и самосъзнание на социалистическия индивид и на социалистическите колективи, нов е самият творец, нов е потребителят на изкуството.

Всичко това именно не само предлага на социалистическия реализъм, но и го задължава да бъде нов метод, нямащ подобен на себе си в цялата човешка история на художествено творчество, на литературата и изкуството изобщо. Новото е най-сетне и това, че социалистическият реализъм за пръв път в историята на човечеството, като използува елементи на символност, романтичност, експресивност, импресивност и т. п., не губи своите основни черти и характер, а тъкмо обратното, обогатява своя арсенал като най-цялостен и най-прогресивен метод на новата епоха.

В духа на казаното от Маяковски, че нам са нужни поети и добри, и разни, социалистическо-реалистическата литература и изкуство се отличават с все по-голямото свое разнообразие във всяко отношение, освен, разбира се, в основното направление и същина на социалистическо-реалистическото изкуство. Социалистическо-реалистическата литература и изкуство предполагат и изискват не само творчески колективи, но и индивиди-творци, предполагат и изискват нови школи, нови течения, нови стилове, нови индивидуални почерци. Това ново изкуство (тази нова литература, нова живопис, нова музика) предполага и изисква нови читатели, слушатели, зрители, както и ново, диалектично отношение на единство и взаимно влияние между художествени творци и техните читатели, слушатели, зрители.

Нещо подобно бе наблюдавано в древногръцката литература и изкуство, но сега се разкриват перспективи в това отношение да се отиде неизмеримо по-далече и да се стигне до такива състояния на художественото творчество и на възприемането му от цялото прогресивно човечество, когато литературата и изкуството ще проявяват последователно докрай ця-

лата си многоспектрова, дълбока и с нищо неограничавана по-нататък природа и значение именно на правдиво-красиво или, все едно, красиво-правдиво субективно отражение на обективно-реалната обществена и пречупваща се през нея действителност, на обществените колективи и обобществените, а не обезличени човешки индивиди или личности.

По този именно път изкуството в продължение на хиляди години трябваше да стигне до класово-партийното социалистическо-реалистическо изкуство, за да мине също така с историческа необходимост по-нататък към народностно и общочовешко изкуство при висшето комунистическо общество, като моменти или елементи от него могат да бъдат наблюдавани и съответно създавани и използувани и при диалектическия преход от низшата фаза на комунизма, т. е. социализма, към неговата висша фаза.

Също така исторически очерталата се тенденция сочи ясно, че при висшето комунистическо общество, когато ще изчезнат всякакви класи, политически организации и политически борби, изкуството от класово-партийно ще се превърне във всенародно и интернационално, което обаче няма да отрича, а ще предполага наличието и по-нататъшното всестранно развитие както на всички народи и нации, влизащи във всечовешкото комунистическо общество, така и на всички индивиди, съставящи съответно своите народности или нации и чрез тях влизащи като неотменно съставни елементи в общочовешкото, реалното хуманистическо, действителното свободно и с действително безпределни перспективи за по-нататъшно развитие на обществото.

Положителното наследство от миналото, от само себе си се разбира, че ще бъде най-високо ценено и творчески разработвано по-нататък, но отрицателното наследство от миналото ще бъде съответно осъждано и с всички мерки отстранявано от по-нататъшното развитие на човечеството, на неговата реално-хуманистична литература и изкуство.

С други думи, ако класовата пролетарска партийност на социалистическото реалистическо изкуство е нещо действително ново в историята на всечовешкото изкуство, не по-малко ново е и това, че партийността на изкуството при всенародната власт и особено при общочовешкото комунистическо общество ще прерасне в принципа на всечовешкото реално хуманистическо изкуство.

Това е диалектиката на самата история и тази диалектика

ческо изкуство. Същият идеал намираме и у социалистическо-реалистическите писатели и художници. По какво тогава се различава социалистическият реализъм от революционния романтизъм?

Субективна страна имаме и при реализма, и при романтизма. При тях общият идеал е определена идея, която тепърва трябва да бъде реализирана в живота. Тъкмо тук започва същинската дълбока разлика между тях. Тази разлика допуска в социалистическия реализъм да имаме елементи на романтика, а в романтизма да имаме елементи на реалистичност. Но това са елементи, моменти или страни, които не изчерпват дълбоката същина на социалистическия реализъм и романтизма, именно като социалистически реализъм и като романтизъм

Сърцевината на въпроса се състои в това, че реализмът изобщо и особено социалистическият реализъм търси и отразява реалните корени, предпоставки, тенденции на идеала в самата обективна действителност. Нали те обезпечават реалното движение към осъществяване на комунистическия идеал, който е също и естетически. Поради всичко това реалистът и особено социалистическият реалист е длъжен да ни даде правдата — красота или все едно красотата-правда не само за идеала на бъдещето, за бъдещото общество, но и за сегашното реално общество на сегашния реален човек. Опиращ се на научно обоснования и практически проверен мироглед, теория и метод, комунизмът е не само мечта! Той е не само логическо познание на света. Той е и колективно, и индивидуално изменение и непрестанно усъвършенстване на обективно-реалния живот, на обективно-реалната действителност с нейните закономерности.

Ако някой романтик би отговарял на всички тези условия, а не само на общо признание на идеала, той не би се отличавал с нищо от социалистическия реалист.

И какво се получава?

Социалистическият реализъм върви с реални стъпки към осъществяване на своя идеал. Романтизмът се възхищава от идеала, възпява го лирически, изразява го с ярки художествени форми, но не може да му придаде обективно реална действителност и значение, тъй като сам предварително се е отказал да търси и да си служи с реалните факти, типове, форми и пр., които самата съвременна действителност може да предостави на автора, макар понякога и само като тенденция. Прави са следователно онези литературни историци и критици, които в една или друга форма и степен изтъкват субективизма на всеки

трябва да се знае и да се прилага съзнателно, т. е. творчески както в процеса на теоретическата естетическа познавателна човешка дейност, така и в процеса на художественото творчество в областта на литературата и всички други изкуства, в това число и на всички онези художествени методи и средства, които целят да направят самия човек, самия негов живот, самата негова среда и цялото човешко общество развиващи се по законите на красотата, т. е. на правдата-красота и на красотата-правда, която прави човека не само могъщ, справедлив и действително свободен, но и действително все по-мъдър, красив и щастлив.

А кое направление в съвременната литература и изкуство може да доведе логически до тези изводи и перспективи? Лично аз не виждам друго такова направление освен социалистическото реалистическо направление или метод. И тъкмо затова правилно е да се направи общият извод, че социалистическият реализъм е творчески метод, а не догма.

II

На бюдото ми лежи пощенска картичка, върху която читателката А. В. Н-ва напомня, че въпросът за приликата и разликата между реализма и романтизма се нуждае от по-точен отговор.

Както е известно, за разлика от Плеханов, Елцбахер и др. на времето Ленин даде класически точно определение на анархизма. В няколко реда то се състои в това, че и комунистите, и анархистите колективисти се стремят към свободното, без експлоатация и без потисничество на човек от човека общество — комунистическото общество. Докато обаче марксистите признават необходимостта на пролетарската диктатура като преход от капитализма към социализма — комунизма, анархистите не признават тази необходимост. Теоретико-логическите и практико-политическите последици от това различие са колосални и вече са ярко подчертани от самото историческо развитие.

Нещо подобно, но не тъждествено имаме и в случая с определението на понятията реализъм и романтизъм, с изтъкването на общото и особеното или, както се изразява нашата читателка, на приликата и разликата между реализма и романтизма. Бих добавил, по-точно между социалистическия реализъм и прогресивния романтизъм.

Факт е, че някои романтици също се стремят към осъществяване на комунистическо общество и свободното комунисти-

ческо изкуство. Същият идеал намираме и у социалистическо-реалистическите писатели и художници. По какво тогава се различава социалистическият реализъм от революционния романтизъм?

Субективна страна имаме и при реализма, и при романтизма. При тях общият идеал е определена идея, която тепърва трябва да бъде реализирана в живота. Тъкмо тук започва същинската дълбока разлика между тях. Тази разлика допуска в социалистическия реализъм да имаме елементи на романтика, а в романтизма да имаме елементи на реалистичност. Но това са елементи, моменти или страни, които не изчерпват дълбоката същина на социалистическия реализъм и романтизма, именно като социалистически реализъм и като романтизъм.

Сърцевината на въпроса се състои в това, че реализмът изобщо и особено социалистическият реализъм търси и отразява реалните корени, предпоставки, тенденции на идеала в самата обективна действителност. Нали те обезпечават реалното движение към осъществяване на комунистическия идеал, който е също и естетически. Поради всичко това реалистът и особено социалистическият реалист е длъжен да ни даде правдата — красота или все едно красотата-правда не само за идеала на бъдещето, за бъдещото общество, но и за сегашното реално общество на сегашния реален човек. Опиращ се на научно обоснования и практически проверен мироглед, теория и метод, комунизмът е не само мечта! Той е не само логическо познание на света. Той е и колективно, и индивидуално изменение и понататъшно усъвършенстване на обективно-реалния живот, на обективно-реалната действителност с нейните закономерности.

Ако някой романтик би отговарял на всички тези условия, а не само на общо признание на идеала, той не би се отличавал с нищо от социалистическия реалист.

И какво се получава?

Социалистическият реализъм върви с реални стъпки към осъществяване на своя идеал. Романтизмът се възхищава от идеала, възпява го лирически, изразява го с ярки художествени форми, но не може да му придаде обективно реална действителност и значение, тъй като сам предварително се е отказал да търси и да си служи с реалните факти, типове, форми и пр., които самата съвременна действителност може да предостави на автора, макар понякога и само като тенденция. Прави са следователно ония литературни историци и критици, които в една или друга форма и степен изтъкват субективизма на всеки

романтизъм, изразяван у романтическите автори по един или друг начин и степен.

Следователно по законите на всяка логика субективизмът на романтиците не ги прави неизбежно реакционери, консерватори, черногледи, както обективността при реалистическите писатели и художници още не е гаранция за пълнокръвната художествена стойност на техните творби. А което е не по-малко важно — не само предполага, но и изисква пълнокръвният социалистически реализъм да съдържа в себе си определени моменти или страни от социалистическата романтика, която обаче не е и не може да бъде тъждествена с понятието романтизъм.

Тъкмо тук се открива един нов и не по-малко важен въпрос.

*

Все още се намират университетски преподаватели и други идеологически работници, предпочитащи понятието социалистическо изкуство пред понятието социалистическо-реалистическо изкуство. Те съвсем сериозно твърдят в своите учебници и лекции, че понятието социалистически реализъм е вече опровергано от самото развитие на социалистическата литература и изкуство и че, обратно, все повече се налага понятието социалистическа литература и изкуство.

Истината е, че в партийни документи, научни издания, статии в пресата и пр. често се употребява понятието (терминът) социалистическа литература и изкуство. Факт е обаче също така, че в същите документи, статии и пр. винаги пряко или между редовете се чете, че социалистическият реализъм е изкуството на борещия се за социалистическо общество и изграждащ социалистическо и комунистическо общество човек, съответно класа, народ.

Ще си позволя да си послужа с един близък до интересуващата ни проблема факт. Става дума за това, че ние говорим също така често пъти за национално изкуство, като под това понятие или термин разбираме единството от всички онези направления, школи, автори, жанрове, стилове и пр., които характеризират изкуството на дадена нация, да кажем, на българската, украинската, руската, полската, като национално изкуство, отличаващо се от другите национални изкуства. Щом се вгледаме обаче по-внимателно в състоянието и тенденциите на разните национални литератури и изкуства, веднага се натъкваме на факта, че например българската национална лите-

ратура не се изчерпва нито с Ботев и Каравелов, нито с Вазов и Елин Пелин, нито с Полянов и Смирненски. Всичко това е все българска национална литература, но вътре в тази литература живеят, както учеше Ленин, две литератури, две култури, две изкуства — буржоазно и социалистическо.

С това обаче въпросът не се изчерпва. Сърцевината на въпроса се състои в това, че различията между националните литератури на стоте народи и народности в СССР например, като не унищожават, а подчертават техния общ социалистически характер и значение, същевременно не отричат, не заличават различията между направленията, школите, авторските стилове и почерци, разните жанрове във всяка една от националните съветски литератури.

Да вземем сега по-конкретно руската социалистическа литература. Историческото развитие ясно очерта тенденцията на превръщането на нациите от буржоазен тип в нации от социалистически тип, следователно и на техните литератури — от буржоазни литератури в социалистически литератури.

Ръководейки се от този исторически факт, ние правим разлика например между поемата на Блок „Дванадесетте“ и поемата на Маяковски „Ленин“. За втората казваме, че тя е типична социалистическо-реалистическа поема, а за първата поне мнозинството от критиците са единодушни, че тя е блоковска символистическа поема на тема за Октомврийската революция с тенденция на прехода на автора от символизма към социалистическия реализъм. У Горки също имахме преход от романтически произведения към социалистическо-реалистически, а у нас поемата на Гео Милев „Септември“ е образец на преход от дотогавашната символистическа, експресионистическа и друга поезия към социалистическата революционна и същевременно реалистическа поезия.

Литературната критика и психология ще отговори на този въпрос, но фактът е факт, че докато у Блок в края на поемата се явява Исус Христос, в поемата на Гео Милев се появяват мощни оръдия и други средства, с помощта на които небесният рай трябва да бъде смъкнат на земята и именно на земята да се изгради човешкият рай. Това е вече социалистическо-реалистически подход към нещата, макар блоковският подход да е също социалистически, но по същество си остава символистическо-романтически.

Литературните теоретици, историци и критици спорят по тези въпроси, но няма спор, че в литературата на съвременната

социалистическа държава и особено на такава като СССР могат да съществуват различни течения, жанрове, стилове, индивидуални почерци и т. н., служещи си със средства от различно естество, като обаче не употребяват такива средства, такива форми, които биха означавали: а) отричане на социализма като социализъм, на социалистическия идеал като социалистически идеал и б) отричане на социалистическия човек като устремен към изграждането на социализма в борба срещу капитализма, империализма и фашизма. В това разнообразие на социалистическата литература може да се срещат дори произведения с тенденция към натурализъм или с тенденция към символизъм, импресионизъм и т. н. Старая се да чета почти всички по-забележителни поетични произведения у нас и искрено се радвам че те не са еднообразни, че те, тъй да се каже, изпълняват поетическия завет на Маяковски: „Нам са нужни поети и добри, и различни". Многинството от нашите поети са именно и добри, и различни. Доколкото те не стигат до деформацията на декадентите, до песимизма на екзистенциалистите, до индивидуализма на ницшеанците, Щирнер и други, всичките те с право могат да бъдат наречени и биват наричани социалистическа литература за дадена социалистическа нация.

Както бе казано вече, още през есента на 1944 г. пишещият тези редове трябваше да подчертае в своята реч „С перо и меч", че ние няма да изравняваме с административни мерки разните направления и школи, стилове и че в съревнованието между тях ще изпъкне естествено онзи метод, онова направление, онзи стил, който най-добре, най-пълно съответствува на създадената и развиваща се по-нататък обективно реална обществена действителност, т. е. на социалистическото общество, на социалистическия човек и на неговите социалистически стремежи и идеали. Имах пред вид именно социалистическо-реалистическата литература, социалистическо-реалистическия метод или все едно социалистическо-реалистическото направление. Това не са напълно еднозначни термини, но основното е едно и също: най-правдиво, най-всестранно, най-дълбоко и перспективно отразява художествено обективно реалната социалистическа действителност, обективно реалния социалистически човек и общество в тяхното закономерно развитие от капитализма към социализма и от социализма към висшата фаза на комунизма. Всичко това, разбира се, не значи, че социалистическата държава и партията са длъжни да насърчават по разни линии и особено с материални и морални средства типично дека-

дентските направления, школи, автори които в същност са отрицание на социализма и комунизма, отрицание на действителния човешки прогрес.

Оказа се, че социалистическият реализъм има своите предтечи и своите първоначални опити, на които няма да се спирам тук, но в лицето например на Христо Смирненски, Вапцаров, Георги Караславов, Венко Марковски, Христо Радевски, Георги Джагаров, Димитър Методиев, Павел Матев, Любомир Левчев и други ние имаме социалистическо-реалистическо изкуство с мощна страна или моменти на революционна романтика. Неправилно е обаче да се таксува тяхното изкуство като чист романтизъм или като реализъм, лишен от каквито и да било елементи на романтика, а също, разбира се, на експресия, импресия, символност и т. н.

У поети като Николай Хрелков (в редица от творбите му) преобладава романтиката. У поети като Гео Милев и по-специално в „Септември" експресията заема важно място и дори засенчва за погледа на някои критици социалистическо-реалистическата същност на поемата. У Людмил Стоянов, Тодор Генов, Орлин Василев, Димитър Димов, Емилиян Станев, Стоян Ц. Даскалов, Младен Исаев, Божидар Божилов, Димитър Талев и други могат да се посочат редица моменти или елемент на символност, на импресия, на романтика, а у Йордан Радиков в „Барутен буквар" личат социалистическо-реалистическите черти, но в някои други произведения на автор трудно могат да се намерят.

Нито е възможно, нито е нужно тук да се прави все и пълен анализ на нашата съвременна литература и Струва ми се обаче, че както и да се погледне на наш временна литература и изкуство, с каквито мащаби тя да се отмерва и преценява, несъмнен исторически че: първо, още преди революцията имаме у нас ярко направление или метод на социалистически реализъм нашата партия и целият народ се гордеят; второ, то листическо направление или метод се оказа главно ното за нашето развиващо се по пътя на социализ низма направление; трето, като оставим настрана п развивано творчески по-нататък наследство на В Пелин, Йордан Йовков, Яворов, Пенчо Славейков може и между новоначеващите и тепърва развива ри (писатели и художници) да бъде отбелязан фа

не са еднообразни, а тъкмо обратно, различават се не само по своите стилове, индивидуални почерци, художествени средства, но често пъти и по своето художествено направление или метод.

Не виждам никаква възможност всички наши автори и техните произведения да бъдат еднакво причислени към направлението или метода на социалистическия реализъм.

Историческото развитие показа, че най-важното, специфичното в дадения случай, е социалистическо-реалистическото направление или метод да има основно, главно значение, да отговаря сравнително най-добре, най-пълно и най-класово, партийно целенасочено на възможностите, нуждите, тенденциите и перспективите на нашето историческо развитие от капитализма към социализма и висшата фаза на комунизма, от капиталистическата действителност към комунистическата действителност, от упадъчното изкуство на значителна част от буржоазните писатели и художници към бодрото, свежото, боевото, творческото изкуство на социалистическия реализъм, поставено в служба на социалистическия идеал. А той не е само икономически идеал, не само социален идеал и не е само културен идеал изобщо, а е същевременно естетически идеал.

Що се отнася до бъдещото комунистическо общество, до бъдещия живот в комунистическото общество, до бъдещия човек с всичките негови потребности, способности, възможности и реални тенденции, те ще имат нужда от правдата на тогавашния техен живот, изразена красиво, или все едно от красотата на тогавашния живот, изразяваща неговата най-дълбока правда. Това е великата историческа тенденция на литературата и изкуството на социалистическото и комунистическото общество. Това е великата перспектива на общочовешката прогресивна литература и изкуство, поставени в служба на всестранния прогрес в посока на социализма и комунизма, на мира, братството, свободата, равенството и щастието на човешкото общество и на човека-индивид.

Всичко това, разбира се, не се харесва на някои квазидиалектици и квазимарксисти-естетици и литературни критици. Но в последна сметка това си е тяхна лична съдба, а исторически очертаната съдба на социалистическо-реалистическото изкуство е, без да се разтваря в другите направления, школи, жанрове, стилове, индивидуални почерци, но и без да ги отрича административно и догматично, да ги превъзхожда в своя наистина триумфален ход, какъвто човешката история на литературата и изкуството не познаваха досега.

Борис Сучков

СЪВРЕМЕННИ АСПЕКТИ НА ТЕОРИЯТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Обновлението е закон в развитието на изкуството. Нито една естетическа система, веднъж възникнала, не може да съществува без непрестанното подновяване на собствения си художествен арсенал, без углъбяване и усъвършенствуване на принципите, върху които е изградена.

С цел да запази и разширява въздействието си върху интелектуално-емоционалния свят на хората, тя трябва да има вътрешен динамизъм, способност да се подобрява и да поддържа постоянен контакт с историческия момент, за да не изгуби усета си за неговия дух и смисъл.

Какво диктува жизнеността на крупните и фундаментални художествени направления в световното изкуство?

Обществената активност. Тя е залогът на здравото развитие на всяка значителна и влиятелна естетическа система, в това число и на социалистическия реализъм.

Действието на закона за обновление в изкуството се осъществява под влиянието на два фактора — обективния и субективния. От само себе си се разбира, че измененията в изкуството се обуславят преди всичко от историята. Но опирайки се на реалната смяна на човешките взаимоотношения, умонастроения и чувства, която се предизвиква от историческия процес, изкуството твори своя собствена история, създавайки нови естетически ценности.

Природата на изкуството не търпи репродуцирането, повторението на онова, което е вече естетически усвоено, намерено, защото всяко истинско художествено произведение е оригинално, принципиално ново и самобитно явление. Затова е толкова

значима в изкуството ролята на субективния фактор — дейността на художника, неговото творчество, което се превръща в обновяващ елемент и движеща сила на изкуството, откривайки неизвестни преди това обективни страни на реалността. От способността на твореца да възприема и възпроизвежда нови конфликти и тенденции на историческото развитие, от характера на неговия мироглед и от насочеността на таланта му зависи обществената актуалност на това направление в изкуството, в чието русло той съществува и действува.

Но ако естетическата система е динамична изменяща се формация, съвкупност от самобитно-уникални феномени — художествените произведения, — то какво в нея представя носителя на устойчивостта и предопределя жизнеспособността ѝ, възможността ѝ да се видоизменя в съответствие с промените в общественото битие?

На този съвсем немаловажен въпрос съществува един-единствен отговор: обединяващото начало във всяко фундаментално направление на изкуството е неговият творчески метод. Чрез метода и благодарение на метода се съхранява приемствеността в развитието на художествената мисъл и се извършва обогатяването и обновлението на традицията, на която се опира едно или друго направление в изкуството.

Нито особеностите на формотворчеството, нито тематическата общност могат да изпълнят тези функции, които изпълнява методът, тъй като всички структурни елементи на изкуството, както и на отделното художествено произведение са съподчинени на метода, способен да ги обедини и превърне в самостоятелна художествена система. Следователно измененията в художествената практика водят подир себе си изменения и в творческия метод. Ако обаче изкуството обладава жизнеспособност, тези промени не засягат основополагащите свойства на творческия метод, а внасят в него нови качества, което и потвърждава историята на социалистическия реализъм.

Независимо от наличието на множество разни школи и течения в съвременната художествена практика, целещи със своята естетическа програма да подкопават и подриват реалистическата изобразителност, социалистическият реализъм като творчески принцип, като активна сила на съвременното изкуство продължава своето развитие. Този безспорен и важен факт се обяснява с яснотата на естетическата система на социалистическия реализъм, с нейната способност адекватно да изобразява и разкрива нови явления в обществения живот.

Творческият метод на нашето изкуство е категория ясна в този смисъл, че възникващото въз основа на него творчество притежава необичайна чувствителност към историческите промени, ставащи в света, към новите проблеми и конфликти, новите характери, положения, породени от самия ход на социалистическото строителство и духовно-нравствената, морално-политическата атмосфера в нашето общество.

Историзмът на художественото мислене, свойствен на съветската литература, й даде възможност да изобрази най-важните и характерни процеси в живота, а също така да намери и съответствуващите на духовните нужди и импулси на съвременността начини и средства за художествено изображение, които умножават още повече богатството на социалистическия реализъм.

Методът — въобще, а в частност — художественият, не може да се привнася в изкуството. Методът — това е феномен индуктивен, а не дедуктивен; той се ражда в художествената практика, поради което за неговото развитие са определящи процесите в живота и общественото съзнание, намерили израз в художественото творчество.

За цялата естетическа система на изкуството на социалистическия реализъм в много отношения решаващ и дори основополагащ типологически характер има художественият опит на съветската литература. Главните въпроси, които вълнуваха и движеха нашата литература, имаха и имат не само национално, но и международно значение. Те се коренят в самата история на века, засягат индивидуалното, личното съществуване на човека и преди всичко цялата съвкупност и цялата сложност във взаимоотношението революция — човек, които с неопровержима дълбочина са изследвани и изобразени от съветската литература.

След Октомврийската революция темата за революционното преобразование на обществените отношения стана централна за световния литературен процес. Почти всички крупни писатели на нашия век — да не говорим за класиците на съветската литература Шолохов, Леонов, Федин, Фадеев, Тихонов — пряко или опосредствувано са свързани с нея.

Тази тема е най-важната и в съвременната световна литература. Опитът на съветските писатели в това отношение има за нея първостепенно значение, защото те разглеждат и изобразяват революцията не като деструктивен, чисто разрушителен и едномоментен акт, както това правят представителите на леви-

чарското революционерство, а като процес съзидателен, творчески, защото главното в революцията — това е умението да се задържи властта и да се построи ново, социалистическо общество, да се формира и възпита човекът, чието съзнание притежава социалистически черти.

От изключително значение за изкуството на социалистическия реализъм е въпросът за формите на борбата на масите за социализъм, за национално и политическо освобождение за утвърждаване социалистическата култура и начин на живот. Реалното изобразяване на социализма, разкриването на неговите потенциални възможности като обществен строй, изобразяването на героичното социалистическо строителство съставляват съдържанието на цяла епоха от съветската литература. Тази епоха имаше огромно значение за изкуството във формиралата се след Втората световна война социалистическа система, тъй като откритите и видените от съветската литература конфликти, повдигнатите от нея нравствени проблеми бяха принципиално актуални и за усвояващото новата историческа действителност изкуство на социалистическите страни.

И сега за създаващите се и укрепващи в страните на „третия свят" самобитни, освобождаващи се от негативните духовни въздействия на бившите метрополии самостоятелни национални литератури опитът на съветската литература представлява несъмнена ценност, тъй като им дава възможност по-отчетливо и ясно да почувствуват социализма като историческа реалност и да разберат истинската сложност на борбата за превръщането на тази велика, обновяваща света идея в действителност.

Изкристализираните в опита на съветската литература и естетическа мисъл известни идейно-художествени принципи на новия творчески метод — изобразяване на действителността в революционно развитие, партийност и народност на изкуството — са обусловени от социалистическия мироглед на художника. Те представляват общи закономерности за социалистическия реализъм, разглеждан като това общо, което прозира чрез особеното, изразяващо национално-историческото своеобразие на всяка влизаща в неговата система литература.

Хуманистичната насоченост, защитата на човешката личност, на нейната хармоничност е тази толкова съществена черта на изкуството на социалистическия реализъм, която му предопределя водещото място в съвременния световен литературен процес. Сега литературата в капиталистическите страни,

изпитващи върху себе си давлението на нереалистични и често проникнати от духа на нихилизма направления, нерядко изгубва цялостния си поглед върху човека, изпитва объркаост пред огромността и сложността на обществените, моралните и прочие конфликти, които характеризират втората половина на нашия век — век на най-дълбоки социални потресения и научно-техническа революция. Защитата на човека и на неговото бъдеще — това е великият прерогатив на изкуството на социалистическия реализъм.

Принципиално значение за социалистическия реализъм имаше формирането на съветската литература като многонационална литература, която побра в себе си художествения опит и на зрелите стари литератури, и на литературите, започващи своето интензивно развитие при социализма.

Интернационалната природа на естетическата система на социалистическия реализъм обуславя в много отношения художественото богатство на неговите стилови видове. Унаследените от миналото и съхранили своята жизненост в новите обществени условия традиционни изобразителни форми, свойствени на националните литератури, съединени с утвърждаващите се в творческата практика нови начини на художествено мислене, предопределиха многообразието на социалистическото изкуство в цяло, тъй като всяка от литературите внася в неговия съвкупен опит присъщите й особености на естетическото възприятие и изображение.

Съществуващите в нашата критика и теория резултати от изследваните художествени взаимовръзки между националните литератури в СССР създават възможности и предпоставки за комплексно разглеждане и анализиране опита на литературите в страните, влизащи в световната социалистическа система. Подобен анализ ще разшири представата за истинските богатства и живо естетическо многообразие на социалистическия реализъм, който не се свежда до някакъв единствен „модел“ или тип на художественото решение в границите на реалистическия метод.

Социалистическият реализъм, неговите естетически особености и категории не представляват нещо застинало и завършено. Обратното — той се намира в постоянно движение.

Новата фаза в развитието на социалистическия реализъм в съветската литература се очерта с цялата си очевидност към средата на петдесетте години, когато съветското общество започна да придобива чертите на зрелия социализъм.

Процесът на формирането на зрелия социализъм се отличава с новостта и мащабността на задачите, поставени пред обществото в цяло, с усложнение на неговата структура, с възникването и преодоляването на конфликти и противоречия, свойствени само на този етап от общественото развитие и неприсъщи на предишния етап, когато в нашата страна са се полагали основите на социализма.

Този процес има прогресивен характер, тъй като зрелият социализъм се базира на широко, всестранно демократично развитие на икономическите, социално-политическите и културните сфери в обществения живот.

Условията на зрелия социализъм и уровенът на развитието, достигнат от неговата икономика, а също така от науката и техниката, въвеждат обществото във фазата на научно-техническата революция. Обществените отношения в зрелия социализъм достигат висока степен на развитие, отношенията между класите придобиват хармоничност. Видоизменят се и характерът, и съдържанието на труда, което води подир себе си крупни социални последствия, правещи труда по-творчески, намаляващи част от непосредствената физическа работа в производството. Обществото задоволява с по-голяма пълнота, отколкото преди своите духовни, културни и материални потребности; държавата полага енергични мерки за постепенното сближение уровена на живота от селото и града.

Към решаването на тези колосални исторически задачи, към дълбоките промени в живота на нашата родина съветското общество, както писа М. А. Суслов в работата си „КПСС — партия на творческия марксизъм", „се движеше... последователно, преодолявайки огромни трудности по пътя на концентрация на усилията в най-важните при определени условия участъци на обществено развитие.[1]" И отбелязва: „В условията на развитото социалистическо общество практически се решава главната икономическа задача на комунистическото строителство — създава се материално-техническата база на комунизма, представляваща от само себе си в исторически и социален план качествено ново явление. Нейното строителство — това е сложна, многопланова и комплексна задача, която изисква немалко усилия и продължително време."[2]

Съветската многонационална литература съумя да отрази различни аспекти на сложния исторически процес от форми-

[1] М. С. Суслов, Избранное, Политиздат, М., 1972 стр. 656.
[2] Пак там, стр. 654.

нето на зрелия социализъм в неговите обществени и духовни проявления, като анализира с необходимото внимание обстоятелствата и характерите, изпълнявайки по този начин своя дълг пред народа. Литературното развитие се извършваше в условията на идейна борба, укрепваща идеалите на социализма, и също имаше прогресивен характер, попълвайки художествения арсенал на социалистическия реализъм.

Затова твърде непродуктивни изглеждат срещащите се у някои критици и литературоведи опити да разглеждат съвременната литература като някакъв „преходен" стадий в еволюцията на социалистическия реализъм, като някаква междинна фаза между неговия „класически" период и възможното възникване на нова класика в далечно бъдеще. Това късогледо схващане явно води към недооценяване на съвременната литература и се опровергава от самата художествена практика, от прозата и поезията на нашите дни. Достатъчно е да се вгледаме в характерите, създадени от нашата литература, за да се убедим колко дълбоко черпи тя от живото настояще: Андрей Соколов от „Съдбата на човека" на Шолохов и Вихров от „Руски лес" на Леонов стоят при изворите на новия период в развитието на социалистическия реализъм, предавайки на новите герои вечната щафета на живота и историческата приемственост. А подир тях вървят много други — войници и работници, инженери и учени, колхозници и интелигенти: капитан Новков от „Последните залпове" на Бондарьов, маршал Жуков от „Блокада" на Чаковски (един от най-добрите образи на съветските военачалници), работникът-войник Петър Рябинкин от едноименното произведение на Кожевников и генерал Серпилин от трилогията на Симонов, селянинът-комунар Бастриков от „Баща и син" на Марков и ученият Крилов от романа на Гранин „Върви срещу бурята", колхозникът Михаил Пряслин от трилогията на Абрамов и старата селянка Ана от „Последен срок" на Распутин и още много други.

За богатството и многообразието на характерите в съвременната съветска литература много вярно писа Григорий Коновалов: „В създаването на характерите участвуват всички литератори: едни в по-голяма, други в по-малка степен, едни пряко, други — косвено. Пряко — когато изпод перото на автора излиза повече или по-малко оформен характер, чиито отделни признаци са били посочени от предшествениците. Косвено — когато писателят, макар и да не е създал характер, е уловил в живота някои негови черти, обърнал е внимание върху съ-

ществени моменти от времето или поне е намекнал за тях. Понякога е важно ако не виждането, то поне предчувствието за това, което ще дойде утре и при силния творец ще изкристализира в характер.[3]“ В тези размисли на писателя, умеещ да създава крупни, мащабни характери на съветските хора, за теорията е важно не само подчертаване значението на характера като основен компонент в реалистическото повествование. Необходимо е също така да се схване спектърът на литературния процес в неговата цялостност и многообразие на фактите и потенциите, които притежава. Несъмнено критиката следва да вижда съвременния литературен процес не в отделните му части и раздробен на обособени сегменти — работническа тема, „селска проза“, темата на интелигенцията и тям подобни, а да го възприема целокупно, тъй като обект на литературата е не професията, а човекът. Разбира се, съществуват и лоши книги, среща се и фалшива епичност, и затворен психологизъм, натуралистично битоописание, пресилена патетика — но всичко това е страничен продукт на здравото, прогресивно развитие на цялата многонационална съветска литература, за която главното е изобразяването на съвкупните обществени връзки и човешки действия.

Методът на социалистическия реализъм помага да се разкрива истинското значение на обстоятелствата и вътрешния живот на човека и не е трудно да се забележи, че най-крупните постижения в отечествената ни литература през последните десетилетия бяха осъществени от социалното повествование, където и обстоятелствата, и вътрешният живот на човека не са разединени и не се противопоставят, а се намират в диалектическа взаимовръзка; където характерите не илюстрират обстоятелствата, а абстоятелствата не се превръщат в инертен или негативен фон за душевния живот на човека.

Особеността на характера в съвременното изкуство на социалистическия реализъм определи твърде точно видният български теоретик и критик Пантелей Зарев, който писа: „Характерът в литературата е явление идеологическо. Той носи в себе си черти от психологията на народните маси, но той е и нещо повече. Той стои над тях, води напред, той спомага за формирането на много обществени явления... В художествената литература не може да откъснем човека от тези дълбоки проблеми, които решава обществото. Оттук и особеностите на художествената характеристика на образа. В него се пре-

[3] Григорий Коновалов, Тугие крылья таланта, Саратов, 1972.

плитат проблемите на любовта и смъртта, човешката радост и човешкото страдание. Но днес в него има нещо особено: това е творческото начало от което се ръководят сега хората в своята дейност."[1]

Социалното повествование — било то роман, разказ, поема, повест — независимо от тематиката побира в себе си и в много отношения обобщи съществените формиращи се черти на зрелия социализъм и улови новите свойства на човешките характери. Навлизането на обществото в новата фаза на развитие, което обуславя много идейно-художествени особености на съвременната литература — нейния съсредоточен интерес към личността, нейното ново взаимоотношение със света и хората, — поставя пред теорията твърде актуалния и малко разработен от естетиката, включително и от марксическата, въпрос за ролята на типа и характера в реалистичното изкуство.

Марксическата естетика, опирайки се на известното определение за реализма, дадено от Енгелс, изучи твърде подробно и дълбоко функцията на типизацията в реалистическия творчески метод и разглежда типизацията като основоположна черта на реализма, която го отличава от другите творчески методи в изкуството.

Обаче реалистическото произведение не се състои само от типове: то съдържа и реалистически характери, които въпреки цялата си реалистичност не се превръщат в типове. Съществуват множество реалистически произведения, които въобще не включват в своята структура типа като естетическа формация и представляват от само себе си изображение на взимодействието между реалистически характери.

Типът според нас представлява художествено обобщение на уровен, различен от характера: в реалистическото изкуство типът обязателно трябва да бъде едновременно и характер, но не всеки характер притежава свойствата на типа. Както всяка жива естетическа категория, и типизацията е способна да се развива и видоизменя ведно с реализма. В съвременния критически реализъм например често се типизира ситуацията, а характерите не се издигат в ранг на тип, дори в характерите понякога се изолира само окачествяващата ги черта. Но тъй като образите на героите се намират в типизирани ситуации, то произведението в цяло остава в границите на реалистическия метод.

И в съвременната литература на социалистическия реализъм се чувствува напълно закономерният интерес към реалистичес-

[1] „Литературен фронт", № 39. 1973.

кия характер, който все едно не се превръща в тип. Този факт е признак за самия реалистичен метод.

Но може ли теорията отчетливо да разграничи реалистическия характер от характера, създаден посредством друг, нереалистически метод? Персонажът на романите и пиесите на Бекет например притежава отчетливи характерологически черти, но те същевременно са до такава степен субективизирани, че придобиват не само символично, но и метафизично значение, извеждащо ги извън пределите на естетическата комуникация, и ги превръща в шифър, който, общо взето, и не се особено нуждае от разгадаване. Но какво все пак прави характерите на Бекет нереалистични?

За определение свойствата на реалистическия характер си заслужава да се обърнем към някои аспекти от полемиката между В. И. Ленин и руските народници, които, както е известно, са изповядвали „субективния метод" в социологията. За теорията на реализма въобще и в това число на социалистическия от тази полемика произтичат твърде съществени методологически изводи.

Нереалистическото и съвременно декадентско изкуство твърди, че то изследва и изобразява човека в уединение, в неговата глъбина и истинска същност. Този мотив не е нов и нещо повече — твърде поостарял, тъй като подходът към човека като особа, откъсната от обществените условия, в които съществува, е отдавна твърде популярен в буржоазната идеология.

В духа на тези изконни буржоазни възгледи руските народници считаха, че „живата личност с всички свои помисли и чувства става деец на историята на свой собствен риск. Тя, а не някаква мистична сила поставя цели в историята и движи към тях събитията през редица препятствия, поставяни й от стихийните сили на природата и на историческите условия."[5] Това, звучащо твърде съвременно разсъждение на Н. Михайловски и в нашите дни, когато в буржоазната естетика са абсолютно популярни всички видове на субективизма, беше подложено от Ленин на детайлно разглеждане и съкрушителен разгром.

Ленин, като придаваше огромно значение на субективния фактор в историята и постоянно подчертаваше активната роля на съзнанието, за разлика от теоретиците на народничеството, разглеждаше действията на човека в органическа, неразривна връзка с обективните условия на неговото съществуване. „Ця-

[5] В. И. Ленин, Съч., т. I, стр. 374

лата история се състои именно от действия на личности и задачата на обществената наука се състои в това, да обясни тези действия. . .“[6] — пише Ленин. В обяснението и разбирането на подбудителните причини на едни или други действия на личността се крие същината на въпроса и главната трудност за всички области на човекознанието, включително и литературата. „Но от какво се определят тези „помисли и чувства?“ — пита Ленин. — „Може ли сериозно да се защищава мнението, че те се появяват случайно, а не произтичат по необходимост от дадена обществена среда, която служи като материал, като обект на духовния живот на личността и която се отразява в нейните „помисли и чувства“ откъм положителна или отрицателна страна, в представителството на интересите на една или друга обществена класа? И сетне: по какви признаци можем ние да съдим за *реалните* „помисли и чувства“ на *реалните* личности? Ясно е, че такъв признак може да бъде само един: *действията* на тези личности — а тъй като става дума само за обществени „помисли и чувства“, то следва да се добави още: *обществените действия* на личностите, т. е. *социалните факти.*“[7]

Това забележително разсъждение на Ленин дава ключ към разбиране различията между реалистическия характер и характера или образа на персонажа, който е създаден с нереалистически методи, установява необходимите критерии за подобно различаване. „И аз имах в ръцете си надеждния критерий, че имам работа с „живи“, действителни личности, с действителни помисли и чувства: този критерий се състоеше в това, че у тях вече „помислите и чувствата“ са се изразили в действия, създали са определени обществени отношения.“[8] Не е трудно да се разбере, че Ленин разглежда вътрешния свят на човека, това, което Н. Михайловски определя като „помисли и чувства“, в диалектическо взаимодействие с истинския живот, като две взаимодействуващи си и взаимоопределящи се начала, при което ни най-малко не подценява активната роля на личността и пълноценното изявяване на индивидуалните й особености в обществения живот. И по-нататък той пише: „. . .изследвайки *действителните* обществени отношения и тяхното *действи-*

[6] В. И. Ленин, Съч., т. I, стр. 419.
[7] В. И. Ленин, Съч., т. I, стр. 427.
[8] В. И. Ленин, Съч., т. I, стр. 431.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

телно развитие, аз изследвам именно продукта на дейността на живите личности. А вие, че говорите за „живи личности" — говорите, но в същност вземате за изходна точка не „живата личност" с онези „помисли и чувства", които действително се създават от условията на техния живот, от дадената система производствени отношения, а кукла и натъпквате главата ѝ със свои собствени „помисли и чувства."[9]

Достатъчно е, ползувайки се от този критерий, да се вгледаме в характерите, създадени примерно от Бекет или Йонеско или Роб Грийе и други писатели от този порядък, за да видим в тях в една или друга степен забавни марионетки, чиито глави са натъпкани със субективните представи и възгледи на създателите им. Разбира се, тези възгледи изразяват обществени настроения, но в крайно опосредствувана и мистифицирана форма, ирационализирайки истинските връзки между образите на персонажа и действителността, придавайки на тази връзка метафизичност, безжизненост, която няма нищо общо с живия, пълнокръвния реализъм.

Реалистическият характер може да се създаде и се създава тогава, когато вътрешният живот на личността се изобразява в неговите обективни, истински взаимовръзки с жизнената дейност на човека. Безспорно подобен подход изисква от писателя-реалист да изследва непременно живота, да го познава точно така, както и човека.

При социалистическия реализъм творецът извлича характера от социалистическата действителност и това го задължава внимателно и задълбочено да изучава преломните жизнени явления в социалната психология. Като обществено явление тя позволява по-дълбоко да се разбере и индивидуалната психология, колкото и своеобразна да е тя, тъй като социалната психология представлява от само себе си този духовен контекст, който в много отношения обяснява мотивите на човешките чувства и действия. Характерът на героя у писателя-социалистически реалист може да бъде адекватен на жизнената правда, ако той е във взаимодействие и съотносителност с този исторически процес, отличаващ се с необикновената сложност и новост, който ние наричаме строителство на социализма; а това от своя страна предполага висока обществена активност у са-

[9] В. И. Ленин, Съч., т. I, стр. 431.

мия писател и умение да вижда жизнените събития и факти в социалистическа перспектива.

Твърде съществено значение за бъдещето на метода на социалистическия реализъм имаше изравняването уровена на националните литератури в нашата страна. Отбелязвайки този безспорен факт, все пак следва да подчертаем, че въпреки схващанията на някои застъпници на така наречената теория за „ускореното" развитие на националните литератури, изравняването на техния уровен се осъществи не за сметка на повторението и копирането опита на литературите, достигнали по-рано висока зрелост, нито пък за сметка на нивелировката и обединяването на националното им своеобразие, както твърдят това „съветолозите" или буржоазните националисти.

За да се обясни бързото съзряване на литературите, сдобили се сравнително скоро с писменост, или пък такива, които преди това са се намирали в латентно, неразвито състояние, беше изобретен така наречения „закон на интензитета", тоест краткосрочно изживяване от една или друга литература на цялостния еволюционен цикъл, който са извървели европейските литератури. Но в случая не се отчиташе съществуващото у народите без писменост богато лиро-епическо творчество, което живееше в народното съзнание и изпълняваше ролята на писмената литература, тъй като то бе обърнато не само към миналите времена и митичните герои, а откликваше и на най-нужните и актуални жизнени изисквания и изразяваше мъките, радостите и надеждите, свързани с поставянето и обсъждането на най-съществените битови и социални проблеми, които вълнуваха народа.

Когато разглеждаме развитието на съветските литератури, трябва винаги да имаме пред вид дълбочината и мащабите на промените, извършени от социализма в културната област и националните взаимоотношения, в резултат на което станаха общи конфликтите, изобразявани в духа на съответния национален опит, тъй като това са конфликти и проблеми, типични за социалистическия начин на живот. И именно поради това се оказа възможно да се говори за изравняване уровена на националните култури — защото те в своята съвкупна художествена практика усвояват социално-еднородна действителност и се обогатяват със социалистическо съдържание.

Художествените решения в една или друга литература естествено притежават своеобразие и самостоятелност, но се осъществяват върху здравата база на социалистическия реализъм,

който създаде методологическото единство на съветската литература в условията на зрелия социализъм.

Утвърдилата се в нашата естетика и критика представа за методологическото единство на литературите на социалистическия реализъм е съвсем конкретна. Но какво представлява тя, ако я разгледаме по същество, аналитично, без схематизъм и опростителство, съпоставяйки я с живия литературен процес?

За да се ориентираме в същността на методологическото единство на съветската литература, ще бъде полезно да се обърнем към обяснението на понятието конкретност, което се съдържа в „Икономически ръкописи 1857—1859 година" на Карл Маркс. Той пише: „Конкретното затова е конкретно, защото е синтез от много определения, следователно единство на многообразието. Поради това то се проявява в мисленето като процес на синтеза, като резултат, а не като изходен пункт, макар да представлява от само себе си действителен изходен пункт и вследствие на това също изходен пункт за съзерцанието и представата."[10]

Следователно самото понятие методологическо единство на съветската литература представлява понятие синтезиращо и теорията трябва внимателно да изследва тези съставни елементи, които социалистическият реализъм синтезира в съвременните условия, и едва след разглеждането на художествената практика в нейната конкретност ще бъде възможно да се види, разбере и оцени неговото действително богатство като самостоятелно направление в световното изкуство.

Това означава, че е необходимо да се проанализира по-внимателно природата на реалистическата изобразителност, това ново, което се появява в основополагащите категории на социалистическия реализъм, в тези обективни причини, които пораждат различните стилови течения в съветската литература.

Основните естетически категории на социалистическия реализъм в съвременната епоха трябва да се разглеждат в тяхната динамика, движение, в тяхната взаимовръзка и взаимозависимост. Преди време в нашата естетика категориите народност и партийност се твърде разединяваха и разглеждаха самостоятелно една от друга. Този подход имаше свой резон дотолкова, доколкото в тези категории се отразяваха качествено различни нива на обществено-естетическото съзнание.

Но сега, когато културният уровен на народа израсна зна-

[10] К. Маркс и Ф. Енгельс, Соч., т. 46, ч. стр. 37.

чително, когато средствата за масова комуникация правят практически достояние на широките маси всички забележителни културни постижения и ценности, народността на изкуството придобива допълнителни свойства, повишаващи критериите и изискванията, тъй като в условията на зрелия социализъм народност означава органическо единство между твореца и естетическите му търсения и прогресивните стремежи на народа, прогресивните възгледи на водещата сила на съветското общество — социалистическата работническа класа.

Новите качества, с които се обогатява категорията народност, съдействуват за още по-задълбочено и разностранно усвояване на традицията в нейното обективно богатство и сложност, за грижливото съхранение и развитие на всичко исторически ценно и живо в нея — при безусловна критика на тези страни от културата на миналото, които са се пораждали от обществената изостаналост, реакция и са се противопоставяли на освободителните народни стремления.

В светлината на новите качества на народността въпросът за сложността и простотата на художественото произведение се решава само в контекста на съвременното развитие на самото изкуство на социалистическия реализъм.

Неговата народност, демократичност изключват всякаква възможност за възникване на елитарни тенденции — нещо така характерно за буржоазното изкуство. Социалистическият реализъм открива простор за създаване на произведения общозначими, притежаващи голяма социална вместимост, които са способни да удовлетворят естетическите потребности на културата на зрелия социализъм. Простотата на истинското художествено произведение е винаги измамна. Какво на пръв поглед е по-достъпно от „Повестите на Белкин“ или „Малки трагедии“ на Пушкин? Но до ден днешен ние не преставаме да се удивляваме на сложната художествена мисъл, заложена в тях, и разгадаваме тайната на техния смисъл и съдържание. Каква огромна сложност представлява вътрешният свят на „Тихият Дон“, в който са обхванати съдби на хора и съдбините на народа. Тези произведения, така както всички велики творби, са лишени от преднамерена усложненост и притежават качество на общозначимост. В това се състои тяхната сила и значението им за духовния живот. Благодарение на своята художествена вместимост те възпитават естетически и нравствено всеки, който иска и е способен да възприема изкуството.

Категорията народност в наши дни придобива тенденция на

сближаване с категорията партийност в изкуството и литературата. Но това сближение не довежда и още дълго време няма да ги доведе до пълно сливане, тъй като партийността представлява най-последователният израз на мирогледа, определящ позицията на твореца в обществената борба и системата от социални идеали, в името на които той участвува в борбата. Партийността — това означава защита на комунистическите интереси и в ролята си на решаващ, определящ фактор за мирогледа тя оказва дълбоко въздействие върху художествените особености на изкуството и отделното произведение, ставайки по този начин и естетическа категория, понеже партийността дава на твореца възможност да вижда и изобразява жизнените процеси, човешките характери в тяхната достоверност, а също така в социалистическата им перспектива на развитие.

Партийността в художественото мислене позволява на писателя вярно да оцени обективните противоречия, съществуващи в обществото, да поддържа прогресивните тенденции на общественото развитие, да подложи на промислена, неизпадаща в едностранчивост критика на недостатъците, които съществуват в живота, и всичко онова, което е регресивно в условията на зрелия социализъм и възпрепятствува успешното развитие на обществото и неговата култура. Поради това категорията партийност способствува за укрепването на социалистическия реализъм, за тържеството на жизнената правда в неговото изкуство. Значението на категорията партийност е прекрасно осъзнато от съвременната марксистка критика и естетика.

В статията си „Партийност на литературната критика" унгарският критик Деже Тот пише: „Социалистическият реализъм е невъзможен без партийност, тъй като другите негови категории не издигат на преден план класовия характер на изкуството. В случай на недостатъчна разработка на категорията партийност както реализмът, така и народността могат да изгубят своята историческа и социална конкретност."[11] Не случайно тази категория е подложена на атаки отляво и отдясно, при което тези нападки в последно време придобиха не фронтален, а наукоподобен характер. Аргументите на противниците на принципа за партийността са завоалирани в историко-академически разсъждения.

Съществува и дезориентация по този въпрос, стремеж да се

[11] Йеленко, № 10, 1973 г.

разпространи категорията партийност в изкуството и литературата върху всички времена и епохи, макар че Ленин подчерта, че партийността е рожба на високо развита класова борба. Също така се говори за буржоазна партийност, за партийност в буржоазното изкуство и литература. Безспорно буржоазното изкуство и литература защищават и отстояват своите класови интереси, но понятието буржоазна партийност се отличава принципиално от комунистическата партийност. Ако нашата партийност е органически слята с изображението на художествената правда, то буржоазната партийност е насочена към деформиране на действителността, към създаване на митове за истинската жизнена реалност на капиталистическото общество.

Някои буржоазни писатели, като например Ханс Габе, считат че „потребителското общество" представлява най-добрата от възможните социални системи и говорят за това без стеснение и на всеуслишание; други пък, като Гюнтер Грас, който стана открит и откровен глашатай на социалдемокрацията, се изхитриха да декларират едновременно и мнима „независимост" на художественото творчество от идеологията. Такива писатели, включили се в същност пряко и непосредствено в индустрията на „масовата култура", се поставят без колебание в разположение на комерсиализираното изкуство, снабдявайки със забавно и реакционно четиво масовия потребител, когато управляващите класи се стремят да притъпят духовно и разоръжат идеологически.

Ограничен е и терминът „ангажираност" в изкуството, придобил популярност всред демократичните творци в буржоазното общество. Самото понятие „ангажимент", тоест „наемане", „завербуване", е чуждо на нас защото комунистическата партийност в изкуството представлява органическо свойство на мирогледа на социалистическия творец, негово жизнено убеждение, а не временен контракт, сключен с прогресивните сили на общественото развитие, който може да бъде и анулиран. Съдбата на неколцина крупни интелигенти от Запад потвърждава това.

Идеята за ангажираността в литературата беше, както е известно, най-последователно и аргументирано обоснована от Сартр в цикъла статии, като „Забележки за нашите дни" и „Що е литература", включени в сборника „Ситуации, II". В тези статии, написани под въздействие на опита от Съпротивата и борбата с фашизма, Сартр рязко се изказва срещу теорията за независимостта на изкуството от обществения живот и раз-

гледа литературата като социална функция.[12] Обаче идеята за ангажираността бе коригирана и схематизирана у Сартр от неговата екзистенциалистическа философия, която не му позволи да се издигне до истинското разбиране за партийността в изкуството. Според еволюцията на обществените му възгледи идеята за ангажираността придоби, както и у други леви екстремисти, все по-тесен смисъл, свеждащ социалната функция на изкуството и литературата само до непосредственото политическо действие, което лишава изкуството от неговото естетическо съдържание и характер. Крайна форма на левичарското извращение на идеята за партийността стана теорията за „отмиране“ на изкуството и замяната му с политическата активизация. Наистина подобен род неудържим екстремизъм вече губи своите позиции.

Що се отнася до опитите да опровергаят статията на Ленин, да докажат нейната неприложимост към художественото творчество и литературата — то те се строят върху подмяна на повода, по който тя е написана, а също така и нейното обективно съдържание.

Поводът започва да се разглежда като съдържание на статията и затова разсъжденията на Ленин върху литературата като част от общопролетарското дело се отнасят само към партийната публицистика, но не и към художествената литература.

С подобни тезиси в последно време се появиха няколко публикации. Пал Фехер, който прави немалко за пропагандата на социалистическата литература, ги сподели — наистина с уговорки — в сп. „Критика“ (№ 2, 1973 г.). Затова пък Владимир Познер, отпечатал в сп. „Нувел критик“ (№ 40, януари 1971 г.) „Анализ на една статия на Ленин“, отдели без всякакви уговорки понятието партийност от сферата на изкуството.

Познер се опита да докаже, че Ленин се е обърнал към идеята за партийността едва след манифеста от 17 октомври за свободата на словото, събранията и асоциациите, изтръгнат чрез революцията през 1905 г. от царското правителство и откриващ за болшевиките възможност за работа в легалния печат. Като оставим настрана това, че болшевиките имаха подобен опит и до прословутия манифест, следва да се отбележи, че идеята за партийността не е била в годините на Първата руска революция новост за Ленин. Във вече цитирания труд „Иконо-

[12] Вж. Jean-Paul Sartre, Situations, II. Gallimard, 1948, p. 16.

мическото съдържание на народничеството и критиката срещу него в книгата на П. Струве", написан през 1891—1895 г., Ленин подчертава, че „ . . материализмът включва в себе си, така да се каже, партийност, като задължава при всяка оценка на дадено събитие пряко и открито да се застава върху гледната точка на определена обществена група"[13]. Що се касае до друг тезис на Познер — за неопределеността на самия термин „литература" в руския език, способен да включи всички видове словесност в себе си, — то левият писател Жан Тибодо в твърде рязката реплика срещу Познер, озаглавена „За Ленин и литературата", отпечатана в „Нувел критик" (№ 42, март 1971 г.), уточни, прибягвайки до помощта на семантико-филологическия анализ, че думата „литература" у Ленин включва в себе си и художествената литература, а статията има пред вид и изкуството.

Борбата около основните категории на социалистическия реализъм подбужда към още по-разностранно разкриване естетическите свойства на самия метод, народността и партийността, а също така и осъзнатия историзъм на художественото мислене, което е присъщо на социалистическия реализъм.

Осъзнат историзъм на художественото мислене — определение, приложено от автора на тези редове към социалистическия реализъм в статията „Жизнеутвърждаващо изкуство на новото общество" („Правда" от 6. X. 1963 г.) и прието от теорията и критиката, не е само мирогледно понятие. Осъзнатият историзъм на художественото мислене дава възможност на твореца не само по-дълбоко, по-отчетливо, по-ярко да разбере първоизточниците и своеобразието на възникващите в живота конфликти и тяхната насока и тенденции на развитие, по-обективно да разкрие взаимоотношенията личност — общество, но и да намери и избере съответстващите средства на художествен израз за предаване и обобщение на жизнените събития и проблеми на човешкото съществуване. Следователно осъзнатият историзъм на художественото мислене обуславя поетиката на социалистическия реализъм, неговата изобразителна система, придавайки на средствата за художествена изразителност тези функции, които отговарят и съответстват на естетическите задачи и потребности на изкуството на социалистическия реализъм. Затова неговата поетика се отличава с разностранност и богатство. Същевременно осъзнатият историзъм на худо-

[13] В. И. Ленин, Съч., т. I, стр. 423.

жественото мислене, както и другите категории на социалистическия реализъм, извършва необходимия отбор и отделяне на тези изобразителни начини и похвати, които лишават произведението на изкуството от реалистичност, от контакта му с истинския живот, със света на хората, които го въвличат в празно формотворчество, придават му метафизическа отвлеченост, субективизират го и разрушават естетическата комуникация, а по този начин го лишават от съдържателност и водят към разлагане на самата художествена форма. На идеята за „безбрежния" реализъм марксическата естетика противопоставя идеята за богатите възможности на реалистическата изобразителност, чието изследване сега придобива първостепенно и остро актуално значение.

Всред известна част от литературоведите господствува убеждението, че на реализма въобще, а особено пък на социалистическия, е свойствена само една форма на художествената изобразителност — обязателното жизнеподобие на образа. Условните изобразителни форми се разглеждат като отстъпление от реализма и едва ли не като компромис с естетиката на модернизма. При което не се изследва и не се отчита самият характер на условността, която в системата на социалистическия реализъм изразява в кондензирана, заострена форма същностни страни на живота и се явява като един от видовете познание и обобщение на реалността.

Ограничеността на подобна гледна точка става особено очевидна сега, когато ние разглеждаме социалистическия реализъм като естетическа система, като изкуство на цялата социалистическа общност, като изкуство, което се разпространява и извън нейните предели и влиза в художествения опит на редица страни, притежаващи естетически и културни традиции, свеждащи не винаги и не обязателно образността само до рамките на жизнеподобието. Обикновено ревнителите на жизненото подобие като единствена правомерна форма на реалистическата изобразителност се опитват да приравнят своята гледна точка към Чернишевски и да обосноват нормативизма на съжденията си с неговата естетика. Но достатъчно е да се обърнем към делото на Чернишевски, за да се убедим колко опростено и неточно се тълкуват неговите възгледи.

Както е известно, „Естетическите отношения на изкуството към действителността" бяха принципиално и последователно насочени против „Естетиката" на Хегел, който извеждаше понятието за прекрасното или по-точно самата същност на из-

куството от идеята за абсолютния дух, от което и следваше, че „... прекрасното е отделен сетивен предмет, който представлява чист израз на идеята..."[14]. Стихийният материалист Чернишевски, създавайки своята естетика, в основата си материалистическа, доказваше, че изворът на прекрасното и художественият образ представлява не абсолютният дух, а животът — или, както ние сега бихме казали: реалността, обективната действителност. В защита на тази мисъл е и посветена цялата негова дисертация.

Но също така не е тайна, че Чернишевски по своите възгледи е просветител и че неговият материализъм не се превърна в диалектически. Затова в естетиката му може да се открие и прекалена детерминираност на фантазията от живота; недооценка на това, което марксизмът определя като активна роля на съзнанието; излишна полемичност (напр. определението на произведенията на изкуството като сурогат на действителността), от което обикновено правеха капитал противниците на революционнодемократическата мисъл и материалистическия подход към изкуството. Но всички те съзнателно си затваряха очите пред истинското съдържание на естетическите възгледи на Чернишевски, които се състоят в това, че той се опитва да обясни художественото произведение и прекрасното с обективните фактори и разглежда изкуството не като копие, а като възпроизвеждане на живота. Отбелязвайки, че тълкуването на древното „мимезис" в немската естетика като „подражание" е било неудачно, „... стеснявайки кръга на понятията и пораждайки мисълта за подправяне на външната форма, а не за предаване на вътрешното съдържание"[17], той остро критикува самата идея за подражание. „Лъжекласическата теория действително разбираше изкуството като подправяне на действителността с цел да се излъжат чувствата; но това е злоупотреба, която принадлежи само на епохи с покварен вкус"[18]

Дори само тези положения у Чернишевски показват колко внимателен е бил той при определяне особеностите на естетическите свойства на художественото произведение, признавайки вторичността на изкуството по отношение действителността, с други думи, разглеждайки го не като израз на абсолютния дух, а като отражение на живота. В своя трактат Чернишевски наистина подчертава, че „... възпроизвеждането трябва, до-

[14] Н. Г. Чернишевски, Избрани философски произведения. С., 1973, стр. 240.
[17] Пак там, стр. 30.
[18] Пак там, стр. 364.

колкото е възможно, да запазва същността на възпроизвеждането“[19], като го предава конкретно, без излишна абстрактност — в идеологическия смисъл на тази дума — в живи картини, в индивидуални образи. Но, добавя той: „Съвсем друг е въпросът, може ли изкуството да достигне това напълно? Живописта, скулптурата и музиката го постигат; поезията не винаги може и не винаги е длъжна да се грижи много за пластичността на подробностите: достатъчно е и това, когато изобщо, в своята цялост, произведението на поезията е пластично; излишните старания за пластична обработка на подробностите могат да нарушат единството на цялото, като очертаят прекалено релефно неговите части и което е още по-важно, те ще отклоняват вниманието на художника от съществените страни на неговата работа.“[20] От тези думи на Чернишевски ни най-малко не следва, че той е изисквал точно съответствие на образа с живота, тоест задължителна и пълна, съответно терминологията му, пластичност или пълно жизнено подобие на образа. Следователно същността на възпроизвеждането може да се предаде и в други форми, лишени от строго съвпадение с обекта на изображението.

От това става ясно, че материалистическата естетика дори в началните стадии на развитието си не е догматизирала една каквато и да е изобразителна форма, имайки пред вид, че изобилието на жизнените прояви влече подир себе си и многообразие в изобразителността. Следователно и естетиката на социалистическия реализъм, която унаследява най-доброто от естетическата мисъл на миналото, не се нуждае ни най-малко от догматическо разглеждане на жизненото подобие като уникален белег на реализма. Това не е необходимо да прави и поради обстоятелството, че сега изкуството навлиза в нова фаза на развитие.

След напрегнатата борба на реализма с авангардизма и „масовата литература“ през шестдесетте години позициите на реализма въобще и на социалистическия в това число видимо се укрепиха и социалистическият реализъм се разкри като една от най-продуктивните линии на развитие в световното изкуство. Литературата на социалистическия реализъм, за да разшири своето въздействие, трябва да притежава достатъчно широка при цялата си определеност естетическа платформа — с цел да взаимодействува с демократичното съвременно изкуство и

[19] Пак там, стр. 368.
[20] Пак там, стр. 368.

неговите традиции. Това сега е извънредно важно, тъй като се наблюдава оживен интерес и към традициите на самия социалистически реализъм, който в хода на своето съзряване и развитие активно е взаимодействувал с революционното изкуство на нашия век.

Укрепването на позициите на реализма потвърждават и фактите, и мненията на писателите. Големият чилийски поет, най-крупният представител на метафоричното течение в социалистическия реализъм Пабло Неруда, малко преди смъртта си споделя в интервю пред мексиканския вестник „Семпре" следното: „Аз мисля, че реализмът и фантазията, въображението — това са двата закона на художественото творчество. Ако творецът отрича реализма, той изгубва от погледа си реалността и неговото изкуство се превръща в безплътен призрак. Ако творецът отрича фантазията, мечтата, изкуството му става безпомощно и безкрило."[21] Иво Андрич, чиято сочна, земна проза не се нуждае от символическа наситеност на художествения образ, в интервю, публикувано в българското списание „Септември", отговори следното на въпроса за съвременната югославска литература: „Днес наистина в нея преобладава реализмът, но беше необходимо да се преодолеят много заблуждения, за да се стигне до убеждението, че това е единственият начин, обозначаващ пътя на контакта с читателите. Днес са реалисти дори тези, които преди десет години бяха вождове на модернизма."[22] Последната фраза може да се стори прекалено оптимистична, тъй като провинциалният авангардизъм в югославската литература далече не е още изживян, но общата тенденция на развитието Андрич определя вярно. Това потвърждава и страстната защита на реалистическите традиции, с която излезе крупният романист М. Лалич на страниците на „Политика". Говорейки за базата, на която е съзрявал реализмът в югославската литература, за годините на неговото формиране, М. Лалич писа: „Сега този период се нарича „соцлитература", „соцреализъм" и обикновено тези понятия се употребяват в отрицателен смисъл, с ирония или насмешка. Еснафи, сноби и реакционери, които не могат да се оплачат, че лошо живеят при нашия социализъм, се обединиха в тази бран... Изисква се даже известна смелост, за да твърдиш, че този период означава прогрес за нашата литература. Но това е точно

[21] В. „Семпре", № 1029, Мексико, 14 март, 1973 г.
[22] Сп. „Септември", № 10, 1972 г.

така — аз съм убеден в това. Социалната литература постави край на мъртвилото, което бе завладяло нашата литература и обществения живот в цяло през годините на януарската диктатура. Тя въведе в литературните произведения миньорите, наемните работници, пролетаризираното село, безимотните селяни, ратаите — такива класи и прослойки от населението, които дотогава не се и упоменаваха и като че ли не съществуваха... Би следвало да се обърне внимание и на това, че социалната литература представляваше не тясно и затворено направление в изкуството, а част от революционното движение, което с голяма сила доказа себе си във въоръжената борба. Мнозина писатели и творци, непринадлежащи формално към социалното изкуство, му бяха много близки и техните произведения трудно могат да се отделят от социалното изкуство. Това изкуство не представляваше една строга формулировка, а изходна позиция на младото движение."[23]

Това, за което М. Лалич говори, характеризираше взаимоотношенията между социалистическия реализъм и демократическото изкуство и в други страни на Европа и Америка в годините, когато властно се изявяваха революционните импулси, преплетени с антифашистките настроения. Също така и в наши дни социалистическият реализъм често представлява изходна позиция за младото освободително движение в изкуството независимо от яростните опити на буржоазните литератори, пропагандисти и разни представители на неоавангардистки течения да го дискредитират, изключат от световния литературен процес. Затова твърде актуална става сега борбата на марксистката естетика за революционната традиция в изкуството, за реализма — против декадентската и неоавангардистката естетика, против стереотипите на „масовата литература", жизнеподобна по формите на изображението и лъжлива по своето съдържание.

Духовният живот на съвременния несоциалистически свят е твърде объркан и сложен: в него едновременно съжителстват и се противопоставят разнохарактерни, дори изключващи се една друга идейни и естетически тенденции, налагат се и освободителни настроения и пораждащи се от динамичната научно-техническа революция възгледи, които водят към засилване неопозитивистичните илюзии създаващи почва за превръщане на науката в своего рода религия, уж способна по чудодеен на-

[23] В. „Политика", 25 март 1973 г.

чин да избави човечеството от всички сложности на историческия процес и изключваща социалната активност на човека. Същевременно върху съзнанието на хората се упражнява съсредоточено настъпление, имащо за цел да притъпи съпротивлението им срещу идеологията на управляващите класи — идеология, която сега е мобилизирана за противостоене на идеите на социализма, придобиващи за уплашената буржоазия популярност и сила.

Страните на „третия свят“ също така формират собствени идеологически и мирогледни системи и напипват свои, далеч не винаги преки пътища към овладяването на социалистическите идеи. Жизнените противоречия подтикват тези страни към нови решения на обществените проблеми, което оказва огромно влияние върху тяхното културно развитие: „Ние нямаме време да очакваме Годо“, каза един от политиците на „третия свят“ и тази лапидарна формула обяснява защо в страните, които е прието да се наричат „развиващи се“, се създават обективни предпоставки за създаване на реалистическо изкуство.

Така че анализът на съвременното изкуство — неговото състояние и история, традиции и особености — трябва да се отличава с голяма и естетическа, и идеологическа точност, с разбиране смисъла на извършващите се в него процеси; с умение да се виждат както измененията в изкуството, така и да се признават възможностите за възникването на нови изобразителни форми в него, незасягащи съдържанието. В нашата теория и критика съществуват редица трудове, които достатъчно сериозно и многостранно анализират многослойния живот на изкуството на двадесетия век. Но се появяват и такива книги и статии, написани понякога много квалифицирано — друг път не, базирани от наша гледна точка на неправилни теоретически предпоставки, в резултат на което художественият живот на нашия век изглежда като мъртва пустиня, изпепелена от модернизма, в която няма пространство за други художествени направления, а пък социалистическият реализъм сякаш въобще не съществува. От подобни книги и статии следва, че в съвременното изкуство не биха приели техните автори, но остава загадка какво все пак позитивно в сферата на художественото творчество е създал нашият век, който вече навлезе в последната трета на своето съществуване. Ако тези книги се отнасят за изобразителното изкуство, то от тях няма да разбереш кой от съвременните художници носи и съхранява знамето на естетическия прогрес: Гутузо или Лактионов. Ниски или

Леже? Дори големите мексикански художници — и сред тях Сикейрос — се изключват от системата на разсъжденията. Пикасо присъствува само като отрицателен пример.

Традициите на съвременното революционно изкуство понякога не само се игнорират, но и грубо извращават. Примерите не са малко. А. Клешин в статията си „Критерий на реализма" пише буквално следното за Кете Колвиц — една от най-големите революционни художнички на нашия век, посветила цялото си творчество на изображение живота на трудещите се: „На преден план (става дума за знаменития офорт „Порив" от цикъла „Селска война" — Б. С.) с гръб към зрителя (не случайно без лице), заемайки почти цялото пространство, стои фигура с издигнати нагоре ръце. Глава фактически — също няма; просто — състояние на яростен вик. Вдясно долу — бягащо човешко стадо в посоченото от фигурата направление; трудно е да се различи нещо освен някакъв нещастник, загледан в устата ѝ. Разбира се, определена революционна концепция — водещи и народ — тук има. Но кажете: с какво се отличава тя по „състоянието на обекта" от тези карикатури, които рисуваха в навечерието на революцията в суворинското „Лукоморье", където шашардисаният „народ" е зяпнал в пропагандиращия вожд."[24] По-нататък авторът приканва да не се дразним от тази характеристика на Колвиц и да преценим нейните възгледи. Следва крайно объркано разсъждение за революцията, от което произтича, че болшевиките не са извършили титаническа работа за провеждането на революцията и привличане народните (селските) маси на своя страна, а всичко се свежда само до това, че те са подпалили фитила на народния гняв. По този повод можем да се изразим с думите на самия автор: „определена революционна концепция" тук безспорно има.

Като превръща пролетарската художничка в нищшеанка и черносотница, А. Клешнин не благоволява нито да вникне, нито да се вгледа в офортите на Колвиц. Ако той беше погледнал други листове от серията — например „Орачи", — то би видял как един от „недъгавите" сам, почти смазан върху земята, оре своята нива. Той би видял, че този мужик без кон въпреки силата на господаря и жизнените условия не е повален до уровена на впрегатно животно: в него е стаена огромна воля и съпротивителен дух. Ако А. Клешнин беше погледнал друг офорт — „На полето бранно" — и би поискал да се позамисли над

[24] Наш современник, № 12, 1973 г., стр. 166.

него, той би почувствувал как удивителният контраст между светлината и сянката предава страшната трагедия на селянина, търсещ през нощта на полесражението убития син или мъж, за да предаде тялото му на земята. И тогава навярно би се отнесъл с голямо уважение към художника и „състоянието на обекта“, тоест въстаналите, обладани от могъщ порив селяни, щурмуващи господарския замък, или отряда на поробителите-рицари, които Колвиц предава във великия миг на сблъсък, бунт и очовечаване на човека в борбата за свобода. Да, лицата на селяните са некрасиви, но не защото Колвиц е била привърженица на „естетиката на грозното“. Тя, както и Ван Гог, и много други художници, рисуващи селяни, не се откъсва от жизнената правда. Ако човека го бият често — с камшик, пръчка или с каквото попадне, — той добива вид на преследвано животно; ако човек от детски години води полугладно съществуване, яде тежка, лоша храна, например кълцана кора с лобода, коремът му увисва и неговият торс е неподходящ за изобразяване на класическите пропорции; ако човек до дълбока старост е натоварен с непосилна работа — то той се прегърбва, свива, лицето му загрубява, ръцете стават възлести и некрасиви; ако той има непоносим живот — той въстава, загивайки често в борбата.

Офортите на Колвиц са изпълнени с любов и милосърдие към тези хора, които изобразява, те носят истината и са безжалостно критични към несправедливия, жесток живот. Фактът, че централната фигура на офорта е изобразена „без лице“, се обяснява с това, тя не е „вожд“, а частица от въстаналата маса. Тя е обърната напред, цялата е устремена натам, където се решава съдбата на въстанието.

Но от каква все пак теоретическа мая е бухнало тестото на „естетическите“ разсъждения на А. Клешнин? Това е догматизацията на една единствена изобразителна форма — лишеното от експресия жизнено подобие, стаената тъга по академически благообразно зализаното „състояние на обекта“. А. Клешнин, като създава крайно странен образ на „нашите идейни противници“, които произнасят съвсем искрени думи „за скръб и хуманизъм“, дори шумно се приобщават за известно време, удобно на тях, „към прогресивните социално-политически и художествени идеали“ — така да се каже, като „обмен“ на начините и насоките на мислене (как това да се разбира? — Б. С.) — и добавяйки необходимите слова и мирогледното значение на художествения метод — става делови и предлага „... да

правим разлика между художествения и политическия критерий. Да не ги разкъсваме — за марксистите това винаги е било аксиома, и дори буржоазните идеолози започнаха сега да признават тяхната връзка, — а именно да правим разлика, за да бъде ясно във всеки конкретен случай за какво става дума.“ Но какъв е главният критерий на такова едно „различаване“? „Това е преди всичко идеята за обективността, доверието в живота и неговото собствено творчество.“[25] Добре, но какво да правим тогава с революцията и нейното изобразяване в изкуството? Отнася ли се тя към „собственото творчество“ на живота или му се налага умишлено отвън, така да се каже, нарушавайки неговата „обективност“? Не, има нещо нередно в този „главен критерий“: някак прекалено намирисва на вредна хегелианщина, на твърде непрогресивното упование само на „обективното“ движение на живота. Пък и „различаването“ на политическия от художествения критерий е наш стар познайник: по същество — пред нас стои силно деградиралата концепция на Г. Лукач за противоречието и несъвпадението между мирогледа и творчеството на художника.

Лукач много писа за реализма, защищавайки го като творчески принцип; в книгите и статиите си той бранеше познавателната природа на изкуството, неговата връзка с обществения живот. Но за Лукач реализмът се изчерпва предимно с художествения опит от XVIII — XIX в., а що се отнася до революционното и демократическото изкуство на нашия век, то явно не го дооценява, не го приема и като не успя да обясни диалектиката на неговото развитие — оповести концепцията си за „големия реализъм“, за противоречието между мирогледа и творчеството, за тоталния упадък на изкуството в епохата на империализма. В по-късните свои работи Лукач избягва да употребява най-ненавистните положения от предишните си книги и статии — например термидорианското примирение на художника с действителността като основа за реалистическото усвояване на света; но възгледите си върху изкуството на XX век той не преоцени и продължи да изхожда от мисълта, че това изкуство съществува в условията на упадъка на капитализма и следователно изразява този упадък.

Уязвимостта на подобна гледна точка е очевидна, тъй като съвременната епоха е епоха не само на упадъка на капитализма, но и на прехода от капитализма към социализма, тоест период на революционно преустройство на света, извършващо се

[25] Наш современник, № 12, 1973 г., с. 163.

в условията на научно-техническия прогрес. И когато преди се говореше за неверни според нас изходни теоретически положения на някои публикации за съвременното изкуство, то се имаше пред вид, че противоречията, недостатъците, сложностите, регресивните и прогресивните тенденции в изкуството на XX век се разглеждат извън зависимостта на този всемирноисторически процес, който определя целия духовен облик на съвременния свят. Не бива да се критикува това, което авторите на въпросните публикации наричат модернизъм, без да се отчита опитът и завоеванията на демократическото и революционното изкуство, защото се изгубва истинската мяра за нещата, картината на художествения живот се изопачава и перспективата на движението на естетическата мисъл се измества.

С цел да станат по-ясни източниците на „различаването" на политическия и художествения критерий, си заслужава да припомним важно място от произведението на Лукач, който казва: „Такъв велик реалист като Балзак, когато вътрешното развитие на създадените от неговото въображение ситуации и образи се е оказвало в противоречие с милите на сърцето му предразсъдъци и дори със святите му убеждения, без нито минута колебание е отхвърлял тези убеждения и описва това, което вижда в действителността. Това безпощадно отношение към собствения, субективния свят в същност представлява най-дълбокият принцип на писателския морал на великия реалист, който коренно го отличава от онези дребни писатели, на които почти винаги им „се удава" да поставят своя мироглед в съответствие с действителността, тоест насилствено да натъкмят към него в една или друга степен изкривен и изопачен образа на действителността."[26] В това разсъждение може да се намери всичко, което има А. Клешнин: и „доверие към живота", и „обективност", „собствено творчество" на живота, отхвърлящо всякаква субективност и външно вмешателство на човека в органическия ход на живота.

Известният унгарски теоретик Бела Кьопеци, критикувайки възгледите на Лукач и разглеждйки произведенията на Балзак, посочи, че „... стремежът към обективност в неговия подход към историята — това е резултат не на някакво интуитивно „схващане на действителността", на „жажда към действителността" или на „фанатично следване на действителността", а плод на лична убеденост"[27]. Балзак стига до едни или други

[26] Lukács György, Balzac, Stendhal, Zola, Bp., 1949.
[27] Köpeczi Béla, Eszme, történelem, irodalom, Bp., 1972.

изводи, ръководейки се съзнателно от цялата съвкупност на своите възгледи, макар понякога да предлага „... утопически път за решаване художествените противоречия. Но това не ни дава основание за абсолютно противопоставяне мирогледа на писателя на мирогледа на произведението. Друг въпрос е при разкриване на особеностите какви елементи излизат на преден план в самото произведение и каква роля играе в това непосредственото възприемане на действителността.“[28]

Марксическата естетика отдавна премахва това мнимо противоречие между мирогледа и творчеството и показа, че мирогледът определя характера и особеностите на художественото произведение и противоречията на самото произведение отразяват и изразяват вътрешните противоречия, непоследователност или незавършеност на мирогледа на твореца. В това няма нищо учудващо, тъй като изработването на монолитния и завършен мироглед понякога е резултат на целия човешки живот и нерядко хора, в това число и занимаващи се с художествено творчество, остават на уровена на миросъзерцанието или дори на мироусещането — тоест повече емоционално, отколкото съзнателно отношение към живота. Не „собственото творчество“ на живота, а съзнателната, целенасочена, активна дейност на човека е онова, което може и е способно да измени органическия ход на нещата, и затова естетиката на социалистическия реализъм се бори за прогресивност на мирогледа у твореца.

Не съществуват факти, които да потвърждават отсъствието на връзка между политиката и художественото творчество, макар тази връзка да се проявява твърде опосредствувано, но при все това политиката влиза като елемент и в съзнанието на твореца и следователно в идейно-естетическия състав на художественото произведение. Затова е неправомерно „различаването“ на политическия от художествения критерий при оценката на произведението на изкуството: то е нужно да се вижда и разглежда в единството на всички негови компоненти — не само естетически, но и идеологически. Това е трудно, но какво да се прави — постигането на истината е винаги трудно дело.

Естетиката на социалистическия реализъм не разкъсва идеологията от изкуството. Витолд Навроцки в своята статия „По повод активната и открита концепция на социалистическата литература“ много вярно писа: „Всички съждения за отношенията между литературата и идеологията трябва да се основават на положенията в марксистката теория, която счита литера-

[28] Kopeczi Béla, Eszme. történelem,irodalom. Bp., 1972.

турата за „форма на идеологията."[29] Подобен марксистки подход е твърде важен за определяне мястото на социалистическия реализъм в литературата на XX век.

Не е тайна, че в нашето литературознание възникваха опити да се отдели изкуството от идеологията въз основа на това, че идеологиите с времето умират, а художествените произведения съхраняват с векове своята жизненост. Нека отбележим, че тезисът за бързото отмиране на възникналите и създадени идеологически възгледи е прекомерно припрян и излишно оптимистичен: идеологиите отмират бавно и са способни към регенерации дори и в своите реакционни проявления, което ние виждаме постоянно в съвременния духовен живот. Умират непосредствените, кратковременни, исторически конкретни социални интереси, отразени в едно или друго произведение или мироглед на твореца. Но идеологията, която има класов характер, слиза от историческата сцена твърде бавно и трудно и между впрочем изкуството е способно дълго да съхранява нейните генерални черти в опосредствуван, естетически преобразен вид. Изкуството като една от формите на общественото съзнание от наша гледна точка — и в този пункт ние сме съгласни с Витолд Навроцки — представлява особена форма на идеологията. Заради това е невъзможно да отделим идеологическото от естетическото в произведението на изкуството, тъй като то представлява единство на едното и другото, сложна формация, която не бива да се анализира, игнорирайки нейната цялостност. С това се и обяснява способността на изкуството да участвува в идеологическата борба и да оказва идеологическо въздействие.

Във вече цитираната статия Навроцки пише: „Значението на литературата като една от формите на идеологическото въздействие върху живота на обществото се определя не само от нейното влияние, относително по-голямо, отколкото влиянието на философията и етиката, но също така и от способността да прониква във всички сфери на човешката мисъл. Наред с науката тя е един от способите за познание на действителността. С философията я свързва — освен изразените философски възгледи на автора в произведението — общият интерес към проблемата човек, който за писателя представлява и стимул, и крайна цел на творчеството му. Също така силни са и връзките ѝ с етиката, макар и не толкова идентични, тъй като сложността на моралните ситуации на героите в литературното про-

[29] Жиче литерацке, 16. IX. 1973 г.

изведение не позволява да разглеждаме художествената литература като някакъв морален кодекс... Това многообразно значение на литературата като средство за обществено въздействие, както е известно, не я лишава от художествената й специфика — напротив: само произведение с голяма художествена стойност е способно да въздействува на читателите."[30]

Определението на литературата и изкуството като особена форма на идеологията не влече подир себе си — и това трябва да се подчертае — праволинейно, механистично, опростено свеждане на изкуството до политиката или „чистата" идеология, нещо, което правеше вулгарната социология и сега прави структуралистко-социологическата школа, оглавявана от починалия преди няколко години Люсиен Голдман и левичарските теоретици. Литературата и изкуството притежават собствен, присъщ само на тях подход към света и обществените проблеми се отразяват и изразяват в тях чрез художествени образи, които по самата своя природа обладават многозначност, полисемия. Следователно критическият анализ на художественото произведение или художественото течение изисква привличане и отчитане на исторически, социологически, историко-литературни, социално-психологически, биографически, естетически, лингвистически, философски и политически аспекти, от които е сформиран един или друг естетически феномен, тъй като тяхната съвкупност позволява правилно да се разбере, а в резултат и оцени обектът на критическия анализ.

Сложният състав на художественото произведение трябва непременно да се има пред вид и при разглеждане изкуството на съвременния капиталистически свят, навлязъл в етапа на кардинални социални промени. Като разглежда в книгата си промеждутъчните идейно-естетически течения в изкуството на нашите дни, Бела Кепеци пише: „В условията на борба между капитализма и социализма определени слоеве се опитват да запазят неутралитет или да отрекат двата обществени строя, в резултат на което или бягат в сферата на личния живот, или търсят изход в утопията. Мировъзрението, съответствуващо на такива направления, често поражда високохудожествени произведения, които правят силно впечатление на читателите, особено на интелигенцията. В тези случаи ние сме длъжни да посочваме противоречията и съвпаденията между историческата, обществената, идеологическата ситуация и писателския мироглед, като не се задоволяваме с повторението на това, че в добрите произведения побеждава непосредстве-

[30] Жиче литерацке, 16. IX. 1973 г.

ното влияние на действителността, тоест налице е „победата на реализма“.[31]

Тези слоеве са подложени на силните колебания на политическите настроения и изпитват върху себе огромния идеологически натиск на господствуващите класи, капитулирайки често пред него. Но въпреки цялата непоследователност и неуравновесеност на политическите им симпатии в основата на тяхното творчество лежи все пак критическото отношение към капитализма, което създава възможност за социалистическия реализъм да води диалог не само с демократическите художници, но и с тази част на художествената интелигенция. Този диалог фактически се води, но не на основата на някакво митично „приемане“ на техния начин и насоки на мислене, а в защита и утвърждаване на духовните, идейно-естетическите ценности на социалистическия реализъм. И този диалог не е безполезен.

Ако разглеждаме състоянието на световното изкуство, неговите тенденции и възможности, то най-благоприятна перспектива на развитие има сега изкуството на социалистическия реализъм. Критикувайки плехановския проект за програмата на РСДРП, Ленин пише с удивителна прозорливост: „Несполучлив е и краят на параграфа: „планомерна организация на обществения производствен процес за задоволяване нуждите както на цялото общество, така и на отделните му членове“. Това е малко. Някаква такава организация могат да дадат дори и тръстовете. По-определено би било да се каже „в полза на *цялото* общество“ (защото това включва и планомерността, и посочва организатора на планомерността) и не само за задоволяване нуждите на членовете, а за осигуряване *пълното* благосъстояние и свободното *всестранно* развитие на *всички* членове на обществото.“[32]

Целта, посочена от Ленин, остава главната цел на социалистическото строителство и производство. Не „потребителското общество“, създадено от тръстовете и монополистическия капитализъм, съставлява базата за историческото развитие на богатото изкуство, а обществото, основано на принципите на социализма.

Социалистическият реализъм изработва сега качества, адекватни на фазата на зрелия социализъм, и въпросът за съдържателността и многообразието на неговото изкуство придобива първостепенно значение, тъй като диалектичността на художествената изобразителност представлява израз на самата диалектика на живота.

---

[31] Köpeczi Béla, Eszme történelem, irodalom.

[32] В. И. Ленин, Съч., т. 6, стр. 41.

Бела Кепеци

СЪВРЕМЕННОСТТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

(„Съвременно„ и „модерно“)

Що е съвременно по отношение на изкуството от втората половина на XX век? Тълковният речник на унгарския език определя думата съвременност (Kozszerüsèg) по следния начин: „Съгласуваност с духа, с тенденциите на епохата в съответствие на нейните потребности, на нейния вкус; модерност“. Прелиствайки по-нататък речника, намираме определението на думата „модерно“ („modern“): „Това, което съответствува на изискванията, представите, навиците, модата, на духовното, научното и техническото развитие на най-новата епоха; нов, съвременен.“ А ето и определението на немското («Zeitgemüss»): „Dem Zeitgeist entsprechend, Gegenwart angepasst modern.“ В руски език думата „съвременен“ има три значения. Едно от тях е: стоящ на равнището на своя век, отговарящ на изискванията на своето време. От тези нефилософски определения става ясно, че „съвременно“ е категория историческа, т.е. свързана с мястото и времето. Заедно с това тя има отношение и към „модерното“, към новото, т. е. към прогресивното.

В буржоазната наука за обществото, в съвременната буржоазна естетика връзката между „съвременно“ и „прогресивно“ се разбира не така еднозначно. Нещо повече: често пъти тези две понятия се оказват противоположни едно на друго.

В една от най-известните буржоазни антологии, опитваща се да даде обзор на духовния живот на XX век — в книгата „Panorama des idées Contemporaines“, съставена от Гаетан Пикон, запознаването с философските направления на нашия век започва с думите: „Най-новата философия е отражение на света, намиращ се в кризисно състояние.“[1] Това издание счита за най-характерно за настоящата епоха тези историко-философ-

[1] Gaetan Picon, Panorame des idées contemporaines, Paris, 1957, p. 37.

ски направления, които са свързани с имената на О. Шпенгел, Б. Кроче, А. Тойнби, Р. Арона и К. Ясперс — т. е. тези направления, които са породени от кризиса на капиталистическия свят и подхранващи консервативната идеология. Т. С. Елиот или А. Малро, които се считат за авторитетни представители на естетиката на XX век, наричат „съвременно" в изкуството това, което *поставя в центъра на вниманието кризиса*, което изразява така нареченото „трагическо съзнание" на човечеството.

Английският писател Стивънс Спендер в сборника свои есета, излязъл през 1963 година в Лондон под заглавието „The Struggle of the modern", прави разграничение между понятията „съвременно" и „модерно". Той счита че Джойс, Елиот, Поунд могат да бъдат отнесени към „модерните" писатели, докато Голзуърди или Уелс — това са само съвременни писатели. Такова деление подсказва вече и различна степен на ценност. „Модерните" писатели са по-значителни, тъй като те, борейки се против „модерното" и „индустриалното общество" — ако си послужим с думите на Спендер, — създадоха нов формален език, с помощта на който успяха по-резултатно да защитят традиционните човешки ценности. Авторът на книгата признава само този прогрес който се определя от равнището на техническото развитие; обаче този процес по негово мнение става нов източник на отчуждение, така че против него също е необходимо да се борим. Всичко това, даже взето само по себе си, свидетелствува, че главен признак на „модерното" — в това значение, което това понятие придобива у Спендер — се явява не новаторската форма, а по-скоро съдържанието.

Що за съдържание е това, може да се съди например по книгата на Лео Кофлер за Кафка: „Това, което в авангардизма — пише Кофлер — се явява като съдба не е нищо друго освен модерно отчуждение. Затова ние със спокойна съвест можем да направим извода: колкото и много да се отличават един от друг отделните представители на „модерната литература", истинското различие трябва да се търси в позициите, които заемат те по отношение на отчуждението и в начините на поетическото преодоляване на това отчуждение."[2]

Историко-философската база се стреми да подведе под „съвременно" в изкуството съвременно, разбирано като израз на кризиса — Т. В. Адорно, който, подобно на много други западни философи, извежда родословието на „модерното" в изкуството от Бодлер, а самата поява на тази категория обяснява

[2] Leo Kofler, Zur Theorie der modernen Literatur, S. 62.

със спецификата на капиталистическото развитие. Заемайки се да защищава различните „изми“, той идва до такъв универсален извод, отнасящ се към изкуството като цяло, който изключва какъвто и да е исторически подход и представлява критерий на „модерното“, както го разбира Адорно, като главен критерий за оценка на всяко произведение.[3]

И така модерното, ако се възползуваме от определението, дадено в „ Encyclcpaedia universalis “ — това е проява на цивилизацията, която противостои на традицията, т. е. на всички по-стари и традиционни култури. За разлика от географското и символичното разнообразие на тези последните „модерното“ (modernité) представлява само по себе си еднородно единство и се разпространява от Запада по целия свят“. Главен признак на тази „цивилизация“ според енциклопедията е това, че тя „от кризиса прави ценност, противоречиз морал“.[4]

Самите буржоазни автори по този начин признават, че по въпроса за съвременно спорът се отнася не до общите отношения между новаторство и традиция, а до представите за света. Така че марксическата критика съвсем не преувеличава, когато обръща внимание на идеологическите елементи на буржоазната концепция за „съвременното“.

Това потвърждава в частност и Бертолт Брехт, който се сблъска с проблематиката за „модерното“ като писател и много скоро откри, че от бурожазния авангард го отделя, собствено казано, не друго, а мирогледът. По едно време той се опита да направи от Кафка „истински писател“, но разбра, че това е невъзможно, тъй като, ако си послужим с думите на самия Брехт — в светоусещането на Кафка отсъствува „комплексът на социалната причинност“, който е отправна точка не само за изображението, но и за естетическата наслада.[5]

КРИЗИСЪТ И СОЦИАЛИЗМЪТ

Свеждането на съвременното към своего рода авангардизъм не може да задоволи дори буржоазната литература, още повече, че то не може да бъде прието у нас, в социалистическия свят, където понятието „съвременно“, както и всички останали се

[3] Th. W. Adorno, Die aestetische Theorie. Frankfurt, V. M., 1970.
[4] Encyclopedia universalis, Paris 1971, vol. XI, p. 139.
[5] Parttdlan realis Europa Könyvkiad, Bp., 1964. Werner Mittenzwei Brecht és Kalka, p. 233—243.

разглеждат от позициите на марксизма, т. е. от позициите на работническата класа.[6]

Може да възникне въпросът: правилно ли е да се разбира „съвременното“ като класова категория? Нима няма в света такива явления, които в еднаква степен са присъщи на капиталистическото общество и които заедно с това могат да бъдат и универсални критерии за „съвременно“? Няма съмнение, че такива явления съществуват и преди всичко във връзка с *научно-техническия прогрес*. Освобождаването на атомната енергия, развитието на ракетната техника, разпространяването на новите средства за комуникация — всички тези фактори, като „съвременното“ в еднаква степен съществуват и в капиталистическия, и в социалистическия свят. Развитието на научно-техническата революция обаче е свързано с обществените условия, нейните последствия са също така различни и зависят от официалния строй. Без да обръщаме внимание на всички опити на капитализма да се приспособи към новото време, неговата история и сега доказва правдивостта на думите на Маркс: „На известна степен на своето развитие материалните производителни сили на обществото преминават в противоречие със съществуващите производствени отношения или — което е само юридически израз на последните — с отношенията на собственост, вътре в които досега са се развивали.“[7] Дори буржоазните икономисти от либералното направление К. Гелбрайт, П. Свири, Р. Арон идват до извода, че в капиталистическото общество, без да се гледа на „рационализирането на производството“ господствуват ирационални, неразумни порядки и предлагат различни начини за разрешаване на това противоречие.

От социална гледна точка сега новото в света е социализмът, който дава възможност достиженията на науката и техниката да бъдат в полза на човека. Буржоазните идеолози, опирайки се на култа към личността, се опитват да докажат, че в която и страна да победи социализмът, той никъде не може да даде „окончателно решение“. Разбира се, в социалистическо-

---

[6] По въпроса за модернизма вж. следните трудове на унгарските критици: Zukács György, Az avantgardizmus világnézeti alapjaé. Müveszet es tarsadalom. Bp. 1968: Hermann István. A modern dekadencia problémajiá. Bp., 1969; Kiraly Sotwan, A modernses néhánv, problemáj. Kritika, 1969, 9 sz; Szabolcsi Miklós. Yel es es kialtás, Bp., 1971.

[7] *К Маркс и Ф. Энгельс,* Соч., т. 13, с. 7.

кото общество съществуват известни противоречия: несъмнено е обаче, че социализмът при извънредно трудни условия и за относително кратък срок съумя да разреши твърде много основни въпроси от икономически, социален и културен характер. Колкото и да е странно, това по косвен начин признават и защитниците на така наречената теория за „конвергенцията", когато искат да „венчаят", капитализма и социализма.

Ако във втората половина на XX век съвременното се представя от социализма, то с какво може да се обясни, че в нашия културен живот съществуват *под етикета за „модерно" до известна степен стари, до известна степен и нови буржоазни направления.*

Отговаряйки на този въпрос, следва да се отчитат сложните взаимоотношения, в които се намират общественото битие и общественото съзнание. След изменението на характера на собствеността съзнанието на хората не се изменя веднага и автоматически. Вземайки това под внимание, ние ще разберем цялата несъстоятелност на твърденията, според които буржоазните направления са били изнесени на повърхността в нашето общество само в резултат на кризиса, предизвикан от култа към личността, а по-рано всичко било в пълен ред. Няма никакво съмнение, че след 1945 г. патосът на великите социални преобразования увлече след себе си много представители на интелигенцията с буржоазен мироглед, а също така много от тях, които емоционално бяха на страната на работническата класа, но не притежаваха нито необходимия опит на борбата, нито теоретическа подготовка. Обаче подобно единодушие не продължи дълго и когато новият строй се намираше в стадия на консолидация, буржоазният мироглед, притиснат, но не предал своите позиции, отново премина в настъпление. Догматическата културна политика в Унгария, прибягвайки към административни методи на въздействие, успя да постигне само външни, показни успехи; когато настъпиха по-трудни времена, на повърхността изплуваха такива несоциалистически тенденции като национализъм и дребнобуржоазен начин на мислене.

Разпространението на буржоазните направления беше свързано също с това обстоятелство, че унгарската младеж в значителна степен едва след 1953 г. или дори след 1956 г. успя да получи повече или по-малко обективна представа за обществото на развитите капиталистически страни; едва тогава тя получи достъп до тези духовни ценности, до тези направления на буржоазната култура, които дотогава поради догматичес-

ката културна политика ѝ бяха недостъпни. През последните години засилването на позициите на буржоазните направления и влиянието на буржоазния начин на мислене способствуват наред с отделните противоречия, съществуващи вътре в страната, и особеностите на международното положение да внесат разногласия в международното работническо движение.

Вече изброените тук фактори свидетелствуват за това, че разпространението на буржоазните тенденции в нашето изкуство се обяснява не толкова с търсенията на нови форми на художествен израз (макар че има примери от този род), както считат някои, колкото с причини, коренящи се в *съдържанието,* т. е. с причини от *идеологически* характер.

Наред с общото въздействие на идеологическата обстановка в културата, особено в литературата, продължава да оказва влияние и традицията, която бе породена от опозицията по отношение на господствуващите класи в миналото — преди всичко по отношение на буржоазията — и която приписва на литературата известна едва ли не надкласова, надсоциална критическа функция. Опитът на миналото десетилетие показва, че общественият живот се нуждае от критика от страна на литературата, от критика, насочена към разкриване и разрешаване на вътрешните противоречия, т. е. от такава критика, която би служила на движението напред. Обаче между предишната и сегашната критическа позиция има качествена разлика. По-рано прогресивните писатели се бореха за изменение на обществения строй като цяло, поради това тяхната критика носеше общ антагонистичен характер; а целта на социалистическите писатели е усъвършенстването и успешното развитие на новото общество, затова, изказвайки своите критически съждения, те се обявяват не против това общество, а за него.

Неразбирането на новата обществена роля на литературата и абсолютизацията на критическото начало породиха тази дискусия, в която стана дума за конформизма и неговите противоположности. Догматическата политика изискваше от литературата да служи на политическите задачи на дадения момент; подобна практика обаче ние отхвърлихме преди повече от десет години. След 1956 г. политиката не чакаше и не чака от литературата решаване на стопанските, социалните и културните задачи. Обаче развитието на обществото издига пред литературата изискването тя със своите средства да участвува в преобразуването на човешкото съзнание и по този начин да

помага за построяването на социализма. Този, който нарича това конформизъм, волно или неволно противопоставя литературата на социалния прогрес и с това — на истинския критерий за „съвременно".

Като следствие на идеологическата лутаница, която понякога се явява в литературата, и от влиянието на буржоазните философски течения следва да считаме факта, че в последно време някои хора се опитват от съвършено антиисторически позиции да открият някакво извечно противоречие между обществото и свободата, между колектива и личността, между властта и морала — да стигат при това до песимистични историко-философски изводи. Отстъпленията и временните кризиси, съществуващи в хода на социалистическото развитие, тези хора използуват като нови аргументи за емоционално и рационално потвърждение на своите концепции, нерядко илюстрирани с помощта на исторически факти или утопия. Разбира се, следва критически да бъде разгледано миналото, в това число и миналото на социализма — но при това е нужно да се съблюдава изискването за историческа конкретност.

Когато Балзак търсеше главните тенденции на буржоазното развитие, той се обърна не към античното минало, а в романа „Шуаните" към епохата на Великата френска революция. И истинския ход на историята той съумя да разбере не само поради това, че бе талантлив и добре познаваше живота, но и затова, че в неговия противоречив мироглед имаше и прогресивни елементи.

По този начин същността на работата е в това, че срещащите се у нас буржоазни възгледи са свързани с буржоазното разбиране за „съвременност", с култа към кризиса и породеното от него песимистично светоусещане; това е справедливо даже и в случай, когато тези възгледи се опират на действителни противоречия в социалистическото общество.

Неволно си спомняме думите на Валтер Иенс, превъзходно познаващ западната „черна" литература; Йенс пише: „. . . Не можем да се съгласим с това, че нежността и любовта, доверието и дружбата — чувствата, с които се срещаме на всяка крачка, веднъж завинаги са станали обект на дискредитираното творчество на така наречените „граждански" или второстепенни поети. Доброто не е предизвестие за посредственост, моралът не е прикритие за пеещите псалми еснафи; ние не можем да искаме нравствеността и честта да станат забранени теми само за това, че писателите не притежават достатъчен талант, за да

опишат моралното.“ Ако западногерманският писател протестира против такова положение в капиталистическото общество, то с толкова по-голямо основание ние можем да поставим подобни изисквания пред социалистическата литература, която живее и се развива в ново общество, утвърждаващо истинските човешки норми на отношения между хората.

Някои обичат да използуват факта, че в *капиталистическите страни с по-голям успех се ползуват* отделни произведения, около които тук, в родината, се водят остри спорове и във връзка с това твърдят, че истински съвременната литература това е тази литература, която приветствуват на Запад. Капиталистическото издателство — ако се абстрахираме от отделните достойни за уважение изключения — избира от литературната продукция на социалистическите страни тези произведения, които или намирисват направо на политически скандал, или доказват, че социалистическото общество също не е цвете за мирисане. Струва си впрочем да се отбележи, че политическата дискриминация и използуването на литературните произведения за преки политически цели в много голяма степен са характерни сега за капиталистическото общество, отколкото за социалистическото. Обаче тези, които не много отдавна с пяна на уста крещяха, че в социалистическите страни всичко „се превръща в политика“, сега са крайно снизходителни към „политизирането“, ако то макар и косвено служи на интересите на капитализма. Но освен такива въжеиграчи има и авторитетни писатели и критици, които търсят в литературата някаква отвлечена универсалност и приветствуват кризисните черти в литературата на социалистическите страни именно за това, че виждат в тях една от проявите на общността. Лично аз съм съгласен поскоро тези западни писатели и критици които се стремят да установят с какво социалистическата литература се отличава от литературата, раждаща се в капиталистическия свят.

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ И ИСТИНСКАТА СЪВРЕМЕННОСТ НА ИЗКУСТВАТА

Всички тези идеологически трудности не обхващат нашата литература като цяло. Що се отнася до действителността и духовната атмосфера на социалистическото общество, то те оказват влияние на цялата литература, в това число и на тези писатели, които не притежават марксистки мироглед. Именно под

влияние на общественото развитие главна тенденция у нас се явява формирането на нова социалистическа литература."[9]

След 1956 г. в унгарската литература излязоха на сцената всички стари направления, но на този широк фон до средата на 60-те години като пълнокръвна и силна струя се развиваше *обществено-ангажираната литература*. В поезията например може да се разграничат в крайна сметка трите линии на тази литература: творчеството на поетите от групата на така наречените „народни писатели" (тук се отнасят Дюла Ийеш, Ласло Нат, Ференц Юхас); поетите, развиващи художественото наследство на революционния авангард (например Лайош Кашак, Ищван Ваш, Габор Гарай); демократичната гражданска поезия (сред представителите на която можем да споменем Ласло Бениамин, Ищван Шимон, Михай Ваци). В прозата на тези години нова дума казаха произведенията, в които се повдигаха кардиналните въпроси на унгарската история, в това число и темата за контрареволюцията от 1956 г. Достатъчно е да се обърнем тук към произведенията на Дюла Ийеш, Йожев Дарваш, Ференц Шанта, Ендре Фейеш, Тибор Череша. В драматургията намериха място сходни явления: най-напред това се отнася до произведенията на Йожев Дарваш, Имре Добози, Ендре Иллеш, Лайош Мещерхази.

От средата на 60-те години на преден план се издигат по-скоро философските теми, така наречените (вечни) човешки проблеми, въпросите на личния живот. Всичко това е тясно свързано със споменатите по-горе идеологически въпроси, но е свързано също и с това, че социалистическата литература търси нови пътища за себе си.

Като се опираме на литературната продукция от преди няколко години, все пак не би трябвало да правим окончателни теоретически изводи; но ако погледнем четвърт век назад, можем да кажем, че развитието на унгарската литература потвърждава истината, съгласно която показател за „съвременното" в изкуството от втората половина на XX век е използването на метода на социалистическия реализъм. Разбира се, социалистическият реализъм трябва да се разбира като такава историческа категория, която се изменя и развива заедно с хода на строителството на социализма.

Строящият се социализъм притежава определени постоянни

[9] Szabó B. István, A magyar irodalom felszabadulás utáni korsakáról, Társadalmi Szemle, 1970, sz. 5

черти, които го отличават от капитализма и в същото време го отличават от по-развитата обществена формация — комунизма. В съответствие с това и в социалистическия реализъм има редица определящи признаци от постоянен характер, както и временни черти.

Има хора, които, опирайки се преди всичко на порочния опит на догматизма, твърдят, че социалистическият реализъм бил наложен на писателите и художниците от политиката. Такава гледна точка издава пълно неразбиране на историята на изкуствата и особеностите на художествения процес. Литературно-художествените направления не могат да възникнат на празно място, без някакви произведения, от които тези направления да изхождат. Обаче самите тези произведения, както и опиращите се на тях теоретически програми и тезиси нали също се явяват като плод на историческото развитие. Разбира се, тук е редно да се зададе въпросът: притежават ли тези „изходни произведения" висока художествена ценност?

При раждането на всяко ново направление или стил на епохата и в миналото не са съществували шедьоври. Теорията на френския класицизъм например се разработвала в продължение на 30 години — от 1630 до 1660 година, опирайки се на произведенията на Ромсар, Дьо Белле, Малерп, а също на учението на Аристотел, с което французите се запознаха чрез италианските теоретици; всичко това става още преди появата на великите класици. Филип ван Тигем в своята книга, посветена на историята на френските литературни доктрини, пише: „Моралното, социалното и политическото единство, характерно за Франция от XVII век, поиска съответното единство и в изкуството. Възникна необходимостта от здрава, пригодена за какъвто и да било жанр и темперамент доктрина, необходимост от своего рода художествен католицизъм."[10] Тук не му е мястото да полемизираме с идеалистическите формулировки на автора: важното е, че в крайна сметка той правилно е видял обществените сили, способствуващи за появата на теорията на класицизма — теорията, която за повече от сто години определи развитието на френската литература.

Социалистическо-реалистическата литература и изкуство въпреки че се нуждаят от по-нататъшно усъвършенствуване имат възможност да се опрат на много по-значителни художествени

[10] Ph. van Tieghem, Histoire des doctrines littéraires en France, Paris, 1957, p. 29.

ценности, на по-научна теория. Справедливостта на този аргумент не се намалява даже от обстоятелството, че догматичният подход от теорията и практиката на социалистическия реализъм пораждаше схематични произведения, схематично възприемане. Някои буржоазни писатели високомерно заявяват, че социалистическо-реалистичното изкуство е всичко на всичко пропаганда. Но нима сега самата буржоазна литература не служи като илюстрация на политически тези, при това стократно по-откровено от социалистическата литература?

Възможно е приведената тук историческа аналогия да накара някои да възразят: нали писатели като Корней, Расин, Молиер — да не говорим вече за такива „нетипични" писатели-класици като Ла Фонтен — постоянно се бореха против сковаващи творчеството им канони на класицизма. Това е вярно, но все пак главните принципи на класицизма те считаха за задължителни за себе си. Освен това и самият класицизъм не е статично явление, в продължение на XVII—XVIII век той претърпя — в резултат на развитието на обществото и изкуството — съществени изменения. Между средното равнище и гениалността съществува разлика; големият талант, появил се в изкуството, оказва въздействие и върху самата теория. Това също трябва да се има пред вид, изучавайки историята на социалистическите реалистични литератури и изкуства; това обяснява и нуждата от истинска научна критика, която, изхождайки от анализа на новите произведения, би обогатила теорията на социалистическия реализъм и би стимулирала развитието на изкуството.

Разглеждайки изцяло пътя, изминат от литературата и изкуството до настоящия момент, може да се отделят следните *постоянни признаци* на социалистическия реализъм; съзнателен, опиращ се на научния мироглед подход към действителността, помагащ да бъдат разбрани закономерностите на развитието на обществото; като една от проявите на тази съзнателност е партийността, най-главното изискване на която е защитата на социализма в обстановката на борба между двете световни системи; и на края — признаването на активната хуманистична функция на изкуството, т. е. стремежа да се влияе на възможно по-широки маси с цел формиране на новия колектив и новата личност. Това не са просто идеологически изисквания, тъй като от тях произтичат и определени естетически изводи. Те задължават писателя да отразява действителността в нейните съществени черти, в нейната социално-историческа конкретност, в промяната и развитието ѝ, при което винаги имат в центъра

на своето внимание човека. Те задължават писателя да избира такава външна форма,която би била общодостъпна.

Такова тълкуване на социалистическия реализъм вече само по себе си не може да бъде догматично, тъй като то изхожда преди всичко от развитието на обществото; догматично то може да стане само в този случай, ако политиката, критиката или изкуството изопачат това тълкуване, не съумеят да забележат новите обществени или художествени явления. Такава вероятност, разбира се, не е изключена, тъй като скалата на тълкуване е съвсем широка, а новото не побеждава без борба даже в социалистическото общество.

Отбелязаните естетически категории не могат да бъдат вече затова препятствие при правилното им прилагане за развитието на литературата, тъй като ние *осигуряваме възможност за художествени търсения и съревнование между отделните стилови направления.* У нас отдавна не се ползува с изключителни привилегии вътре в социалистическия реализъм това стилно направление, което е свързано с критическия реализъм на XIX век. С по-голяма популярност у нас се ползуват произведенията на Брехт, Арагон, Неруда, които съдържат в себе си отделни елементи на „измите“ на XX век. Аз не говоря за това, че младите социалистически писатели използуват в своето творчество всички достижения както на съвременната социалистическа, така и на съвременната буржоазна литература — ако тези достижения могат по някакъв начин да обогатят техните произведения.

Подхождането към социалистическия реализъм като към историческа категория ме кара да считам социалистическия реализъм за *художествен метод.* Философите казват, че методът — това, „в най-общ смисъл е начин за достигане на целта, определен начин на целенасочена дейност“. И добавят „Методът в тясно философско значение, като средство за познание е начин на възпроизвеждане на изучаемия предмет в мисленето.“[11] Второто по-тясно определение само частично задоволява естетиката: нали писателят, художникът не само познава, не само отразява, но и твори, стреми се да въздействува на действителността.

Разбирането на социалистическия реализъм като метод открива пред литературата и изкуството *широк път:* той им дава

---

[11] Философский словарь, под редакцията на М. М. Розентал и П. Ф. Юдин, М., 1963, стр. 289.

възможност за развитие и следователно създава условия за разнообразна и ярка богата творческа дейност.

В социалистическото и капиталистическото общество литературата и изкуството не притежават еднаква функция. У нас съвсем сериозно се отнасят към творческата дейност, прекрасно разбирайки нейната роля във възпитанието на човека и обществото. Изхождайки от такова отношение към изкуството, социалистическото общество не се ограничава с това да създаде добри условия за творчеството; то се стреми да създаде оптимални условия за *възприемане на културата* от народните маси. В това отношение ние и по-рано имахме големи успехи; разшири се сферата на влияние на културата, в невиждани размери израсна лагерът на ценителите на истинските духовни ценности. Изкуството служи у нас не на тесен елит, а на масите. Именно сега могат действително да бъдат въплътени в живота мислите на Атила Йожеф за отношенията между поетите и народа: „Поетът твори и това значи, че той придава осмислена форма на света — света на хората, човешкия свят, — ползувайки при това помощта на тези, които в резултат на общественото разделение на труда са заети с други дела и участвуват в работата на поета благодарение на това, че с любов приемат неговите произведения. Защото животът на произведението зависи не само от художника, колкото от тези, които обичат изкуството, обичат го затова, че то се стреми към човешкото."[12] Ние считаме, че човешкото в нашето общество се изразява в литературата чрез метода на социалистическия реализъм.

[12] József Attila, Összes Művei, III köt, 194 o.

ВЕЛИКАТА СИЛА НА СПЛОТЕНОСТТА

Литературите на народите на Съветския съюз съжителствуват в една обща система на социални и национални отношения в страната и придобиват нови черти в съответствие с историческото развитие на живота на народа. Новите отношения между нациите и националностите в Съветския съюз са от изключително значение за отразяване на особеностите на съвременната култура.

„За изтеклите години на социалистическото строителство в нашата страна възникна *нова историческа общност от хора — съветският народ*. В общия труд, в борбата за социализъм, в боевете за защитата му се родиха нови, хармонични отношения между класите и социалните групи, нациите и националностите — отношения на дружба и сътрудничество. Нашите хора са споени от общността на марксистко-ленинската идеология, на високите цели на изграждането на комунистическото общество."[1]

Това принципно важно положение, което характеризира природата на нашето общество днес, служи за разрешаването на редица сложни проблеми в областта на културата и литературата. Постепенното сближаване между социалистическите нации и класи определи особеностите в развитието на съветската литература.

Съветската литература и изобщо цялата съветска култура е плод на новата историческа общност — съветския народ. Тази общност оказва могъщо въздействие върху всички национални литератури на народите от нашата страна, сближава ги,

[1] Материали на XXIV конгрес на КПСС, С., Партиздат, 1971, стр. 163.

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

внася в тях общи черти, насочва ги по съвместния път на социалния прогрес.

Реалната структура на новата историческа общност в литературата се определя от обстоятелството, че Съветският съюз обединява 15 суверенни съюзни републики, в състава на които има 20 автономни републики, 8 автономни области и 10 национални окръга. Дори само тези данни дават представа за разнообразието от литератури на различни народи и народности, които съставят единната многонационална съветска литература.

В развитието на съветската литература, базираща се върху общността на творческите принципи, се разкри за първи път в цялата си релефност процесът на социалистическото обединяване на писателските сили. Върху тази особеност на съветската литература обръща внимание още М. Горки в своето широко известно изказване на Първия конгрес на съветските писатели:

„... многоплеменната и разноезична литература на всички наши републики се възправя като единно цяло пред лицето на пролетариата от Страната на Съветите, пред лицето на революционния пролетариат от всички страни и пред лицето на приятелски настроените към нас литератори от цял свят"; „... съветската литература не е само литература на руски език, тя е преди всичко всесъюзна литература"[2].

Единодушната поддръжка на тези думи на Горки, която писателите от всички народи на Съветския съюз дават, представлява значителен факт от историята на съветската литература. Те намират жив отклик в изказванията на М. Бажан, Ш. Дадиани, И. Наджими, Т. Табидзе, Е. Чаренец, А. Бакунец, Я. Колас, Г. Баширов, А. Золотов и много още други, успели справедливо да видят в принципа на многонационалната съветска литература признака за нейното интернационално единство и социалистическо новаторство.

Оттогава съветската литература измина дълъг път. Създаването на новата историческа общност от хора — съветския народ — издигна на ново стъпало нейното социалистическо единство, усили възможностите за нейното въздействие, за най-значителното осъществяване на мисията ѝ за обединяване на хората за разгаряне на тяхната енергия, за окриляване на художниците. Петият конгрес на съветските писатели показа убе-

[2] М. Горький, Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27, М., 1953, стр. 296, 324.

дително, че социалистическата общност в битието на народите от цялата страна определи единството на принципите на нашата литература, единството на основите на цялата съветска култура, че стана патос в творческата дейност на съветските художници.

В основата на днешния етап на взаимодействие между съветските литератури лежи задълбоченото художествено усвояване на действителността. Литературата се обърна по-решително към всички страни на общественото битие на човека и преди всичко към една толкова важна за нашата епоха страна, каквато е развитието на духовния и интелектуалния живот на съвременника.

Особено важно е да подчертаем това, тъй като задължителната предпоставка за научното изследване на националните литературни взаимоотношения е разкриването особеностите в съотношението между литературните явления и действителността. Специфичността и степента на проникването на художника в действителността, т. е. в дълбокия вътрешен свят на човека, в съдбата и отношенията на хората, представляват първооснова, без която не може да намери решение проблемата за взаимовръзките и взаимодействието между националните литератури.

Литературата откликва отзивчиво на основните остри въпроси на съвременния живот, като помага на читателя да се ориентира в тях и да осмисли вярно сложните процеси на настоящето. Общността и едновременно с това своеобразието на художественото усвояване на действителността на нашето съвремие намира израз в произведенията от всички жанрове.

Отличителна черта на националните съветски литератури днес — това е разширяването на техния тематичен и проблемен диапазон, задълбоченото проникване във всички слоеве на живота. Безусловно важно е да имаме винаги пред вид различните равнища на развитие и особености в историческия процес на различните литератури. Но като цяло се очертава релефно нарастването на мащабите на обгръщане действителността, интензивното включване в общата проблематика на съвременния свят.

Съвременното изобразяване на човека позволява да открием по-широко в националния характер наличието на общочовешки, интернационални черти, дадени в тяхното развитие. Пресъздаването на явления от своя национален живот се съчетава нагледно с прибягването до общосъветските, общосве-

товните явления и въпроси. Този процес се слива органично с обогатяването на художествената палитра на писателите от всички съветски народи и националности, с усвояването на най-разнообразни жанрови и стилови средства в областта на съвременната изобразителна култура.

В условията на социализма безгранично нарасна и се обнови значението на изкуството като могъща духовна сила, която помага на индивида да намери своето място при осъществяването на историческите задачи на времето. В предишното класово общество тази обединяваща функция на изкуството биваше неизбежно ограничавана в своите възможности. В новото общество положението на художника е съвършено друго, засилва се неговата активна роля в действеното изменение на света.

За да обосновем и дадем по-голям простор на изводите относно особеностите и преди всичко относно новаторския смисъл на многонационалната съветска литература, е необходимо да я разгледаме във връзка с движението на художествения прогрес на съвременността, с неговите основни принципи и тенденции. От една страна, ние сме свидетели на това, как укрепват и се трансформират старите национални културни връзки между народите на СССР, как възникват нови. От друга страна, опитът на многонационалната съветска литература се очертава като все по-голяма действена сила в борбата с различните чужди художествени и естетически концепции на съвременността.

През последните години прави впечатление интензивното възраждане и разпространяване на различни, често усложнени варианти на стари теории за изолираното развитие на културите, които фактически игнорират както националното начало, така и наличието на всемирни връзки в духовния прогрес на съвременното човечество. Теориите за обособеното развитие на различните видове култури днес усилено се приспособяват към особеностите на различните литератури по света. Обособяването на видовете култури се върши извънредно последователно и служи за основа както на „конвейрните", явно тенденциозни, антисоциалистически съчинения, така и на солидните, широко известни академични трудове. Тук се имат пред вид най-вече концепциите за изолираното развитие на различните култури от Н. Данилевски до А. Тойнби.

Дори модният апостол на идеята за настъпване ерата на „електронната цивилизация", американо-канадският социолог

Маршал Маклюен, независимо от своя свръхкосмополитизъм, предрича запазването на расовата регионална несъвместимост между културите. В съответствие на своите възгледи, изложени в редица работи и по-специално в книгата му „Галактиката на Гутенберг", Маклюен предсказва изчезването на всичко предшествувало културния и социалния космос и свързано с писмеността в резултат на революцията, която средствата за масова връзка извършват в развитието си. И въпреки това в книгата си „Горещо и студено" (1967) той характеризира „несъвместимостта" в духовния свят на черната и бялата раса, националната „обособеност" на етническите региони като най-устойчивото нещо в културата на съвременния човек. Според него противоречията между белите, преди всичко американците, и черните се обуславяло от различието в сензорната система на едните и другите. Визуалната сензорна система на белите американци като следствие от „гутенберговската революция", била несъвместима с древния, първоначален слухов „баланс на усещанията" у негрите, съответствуващ според Маклюен повече на съвременната „електронна революция" във века на телевизията, когато слуховият „баланс на усещанията" се възстановявал от човечеството, което като че ли се връщало към „примитивната култура" на „племенния" строй. Въпреки ултракосмополитическия характер на концепцията му Маклюен все пак се съмнява, че в бъдещото електронно „световно село" национализмът ще изчезне.

Толкова явната непоследователност на Маклюен се обяснява с въздействието на тенденцията да се абсолютизира културната и общата обособеност на расовите региони, да се утвърди представата за противоречията между тях като за най-трайно универсално обществено битие на съвременността.

Няма основания да сравняваме всички изследователи, историци, философи и литературоведи, които развиват концепции за обособено „циклично", „монадно" или „универсално" развитие на световната култура, с посредствените „съветолози", предназначените разпространители на тенденциозни стереотипи на буржоазни идеологии. Не са редки случаите, когато едромащабните научни търсения се развиват едностранчиво, в невярна посока. Това обаче е нещо съвсем различно от злостното изопачаване на истината, от фалшификацията на фактите, с което се отличават съчиненията на тенденциозните чуждестранни „съветолози". Макар че обективно концепциите за изолираното обособено развитие на културите на „монадите" служи като

теоретична основа на тенденциозната културна автаркия, на социалната и духовната изолираност.

Върху основата на теориите за изолираното развитие на видовете художествена култура и изобщо на цялата култура възникват различни варианти на „европоцентрализъм“ или „азиоцентрализъм“, ограничаващи цели исторически периоди от прогреса на световната литература в границите на един изолиран етнически или регионално-монаден тип на цивилизацията.

Модернизираните варианти на мита „Изток-Запад“ се използуват преди всичко за доказване тезата за несвойствеността, дори несъвместимостта на културите на различните народи, на най-органичните основи в духовния живот на различните етнически региони в съветската страна.

Същевременно „съветолозите“ прибягват до схемата „Изток-Запад“, за да правят специфични изводи за съдбата на съветската литература и изкуство. Въпросът за мястото на многонационалната съветска литература в световния художествен прогрес придоби особена актуалност във връзка с упоритите опити на антисоциалистическите идеолози да наложат мисълта за нейния тесен, изолиран характер, за нейната периферийност по отношение на творческите търсения на XX век. Именно изостаналостта на Изтока, с индиферентността му към западната култура те обясняват недълготрайността на разцвета на модернистичните течения в съветската литература, които след революцията не могли уж да издържат на натиска на консервативните идеи, което довело до надмощието на остарялата реалистична концепция за изкуството, за традиционните принципи на гражданственост, социална и нравствена активност. Оттук и изтърканата теза на „съветолозите“ за кризата на художественото новаторство в нашата страна.

Основният естетически еквивалент на реакционния мит „Изток-Запад“ се проявява особено ярко в съчиненията на ревизионистите-ренегати Е. Фишер, Р. Гароди и В. Страда. Страда пише с негативистична ожесточеност за цели етапи от историята на съветската литература. Той се нахвърля върху идейно-естетичните принципи — партийността, народността, националното многообразие, които уж откъснали съветската литература от художествения прогрес на съвременността. Съдейки по книгата му „Традицията и революцията в руската литература“ (1968), излиза, че художественият прогрес се заключавал в един общосветовен „универсализъм“ на творчеството, който

заличавал социалното и националното многообразие на отделните литератури. Според Страда като еталон на общосветовния „универсализъм“ на съвременната литература трябва да бъдат приети модните западни течения.

Концепциите за изолираността на националните типове култури са свързани органично със схващанията, които се придържат към историческата неизменност, непоклатимост на националното ядро на културата. Като изхождат от противопоставянето на историята на ограничената неизменна същност на националната култура, редица съвременни чуждестранни теоретици предлагат като спасително средство различни рецепти за целенасочено обособяване на националното от гибелното въздействие на съвременната цивилизация. Така например известният американски етнолог М. Мид в книгата си „Култура и целенасоченост“ (1970) предлага народите да изолират своите култури в границите на своята национална история, семейство и традиции с цел да запазят своя изграден духовен облик.

До каква степен недоброжелателните „съветолози“ разпространяват упорито извратени представи за националните отношения в нашата страна, свидетелствува например това, че редакцията на американското списание „Проблем оф коммюнизм“ пусна по повод петдесетгодишнината от Октомври специален сборник под заглавие „Националности и национализъм в Съветския съюз“. Всички включени в него статии са подчинени на общата тенденция да се докаже фалшивата теза за „несъвместимостта“ на нациите и националните култури. За основа на тази концепция служи версията за историческата и психофизическата обособеност на народите. Типична за насоката на целия сборник е статията на Л. Тилер „Национализмът и историята“, където се твърди за неизбежността от конфликт между нациите с различни исторически, етнически и психофизически особености. Като абсолютизира и преувеличава историческите противоречия между нациите, Тилер натрапва мисълта за невъзможност от намирането на какъвто да било общ път нито понастоящем, нито в бъдеще. Съвсем очевидно е, че толкова упоритите опити да се увековечат етническите психофизиологически и културни прегради в живота на народите са насочени пряко срещу принципите на новата историческа общност между нациите, срещу общността, която намери своя израз в новаторския характер на съветската литература.

Идеолозите-антисъветисти разпространяват с всички средства различни варианти на тенденциозния мит „Запад-Изток“,

като използуват версията за периферийното, специфично ограничено развитие на Русия с цел да докажат тезата си за предопределеността на различните пътища за руския и другите народи, които в историческо и културно отношение имали уж много малко общо. Може да се каже, че това становище, което преследва изолация на народите и отчуждаване на съветската литература от световния художествен прогрес, представлява централния пункт в антисъветската пропаганда в последно време.

Един от постоянните стереотипи на нашите идеологически противници в областта на литературознанието представлява тезата за несвойствеността, неорганичността в развитието на метода на социалистическия реализъм по отношение на повечето от националните литератури на СССР.А в същност развитието на социалистическия реализъм в различните национални литератури на съветските народи, макар и тръгнали по този нов път, намирайки се на различно историческо равнище, е органично явление, породено от общността на социално-обществените условия, залегнали в основата на закономерностите в художественото развитие. Независимо от различието на националните литератури съветската литература представлява не просто сбор от литератури, а определено художествено цяло. Многонационалната литература се изгради като литература от един тип с единна идеологическа и нравствена насоченост.

Показателно е, че в изказванията си участниците на Петия конгрес на съветските писатели подчертаваха особено много единството на основните принципи на новаторския опит и духовната атмосфера в литературите на всички националности от нашата страна.

За широтата на световните връзки на съветската социалистическа култура убедително говори на Петия конгрес на съветските писатели Мирзо Турсун-Заде. Той посочи по-конкретно несъстоятелността на пристрастните съчинения на „съветолозите", подобно на излязлата в САЩ книга „Средна Азия. Векът на руското господство". Що се отнася до опитите да се отдели културата на Средна Азия от общото развитие на световната култура, да се раздели световната култура на някакви си обособени или регионални течения, то те са обречени на провал от самата история и будят недоумението дори на съвременните образовани клерикали.

Като критикуваме концепцията за затворената регионална природа на културата и литературата, ние сме далеч от ми-

сълта да отхвърляме изобщо наличието на литературни региони, тоест на групи от литератури с близка общност в историческите си съдби и художествените си и етнически особености. Такива литературни региони съществуват закономерно в нашата страна. Те обединяват литературите на народите, които са близки в социалното и културното си развитие. С течение на времето своеобразието на такива групи литератури става все по-ярко, буквално расте пред очите ни, в което се и изразява интензивността в развитието и разнообразието на културата на народите от Съветския съюз. Понастоящем повечето от изследователите разграничават следните основни групи литератури: първа група — славянските литератури — руска, украинска и белоруска. Втора — литературата на прибалтийските народи. Трета — литературата на народите от Кавказ и Закавказието. Четвърта — литературата на народите от Средна Азия и Казахстан. Пета — литературата на народите от Поволжието. Шеста — литературата на Сибир. Далечния Изток и Далечния Север.

Подобна класификация на литературите по признака за най-голямо сходство в чертите им независимо от цялата й приблизителност отразява реалното положение в литературата. Но през последните години вследствие интензивния растеж на редица литератури някои изследователи предлагат вече известни уточнявания в тази класификация.

Съветската многонационална литература е неделима част от прогресивния световен литературен процес. Нейният новаторски характер съвсем не означава, че тя съществува локализирано, извън взаимодействието с различните течения на художествения прогрес на съвременността. Като съставна част от социалистическата култура тя се развива по спиралата на световната цивилизация. Ето защо новаторското своеобразие на особеностите в многонационалната съветска литература може би исторически и теоретично е разкрито най-пълно в светлината на всемирните процеси на миналото и настоящето.

Общата насока на художествения прогрес е определена превъзходно в класическото изказване на Маркс за унищожаването на националната ограниченост, за създаването на всемирна литература.

Днес, във времето на пространни общосветовни връзки, при могъщото развитие на средствата за комуникация, това положение получи особено голямо значение и актуалност. Най-важното е, че придоби решаващо значение един нов могъщ фак-

тор за обединяването на прогресивната световна култура — идеите и опитът в утвърждаването на социализма.

Многопосочното разгръщане на литературния процес на съвременността поставя редица сложни въпроси, около които възниква остра полемика, очакваща своето разрешение върху основата на новия исторически опит.

Особено внимание изискват сега съвременните аспекти на проблемата за съотношението между националното и общосъветското, а също и между националното и общосветовното в художествената култура на съвременността.

Съвременните концепции за духовния живот са противоположни по характер на решаването на този въпрос. Както и във всички други сфери, буржоазната идеология изостря в еднаква степен тенденциозните едностранчиви крайности. От една страна, се наблюдава стремеж към безлична нивелация, към заличаване на националните особености. От друга страна, се култивират различни видове национализъм, отчуждаване от културите на различните народи. В последно време се оживиха извънредно много теориите и явленията на културната автаркия. В тях се изопачава самото понятие за развитието на националното самосъзнание.

Теорията за националната автаркия се развива от буржоазните идеолози в множество варианти както с цел да се подкрепят интересите на международния империализъм, така и от съображенията на всевъзможните разновидности на местен национализъм. Понастоящем те са насочени преди всичко срещу въздействието на обединяващите идеи на социализма, срещу принципите на културния прогрес в най-широкия смисъл на тази дума. Реалното предназначение на проповядваната национална културна автаркия е консервацията на социалната и духовната изостаналост на народите, тяхната изолация от революционните и прогресивни процеси на епохата. Колкото и парадоксално да е, във века на могъщите пространни средства за масова комуникация, на широки културни общосветовни връзки добиват популярност най-уродливи и реакционни разновидности на национална автаркия, макар самата идея за национална откъснатост да разкрива в наше време все по-очебийно своята илюзорност. Все по-явно проличава тяхната враждебност по отношение на прогресивното движение на културата, на политическия и духовния прогрес на народите, на прогресивното развитие на изкуството.

Социализмът представлява най-могъща социално и духовно обединяваща сила на съвременността, която се обявява срещу всякакви видове духовна изолация, създава реални социално-икономически и идейни основи за единството на прогресивната култура на човечеството.

Прогресивната култура на всички страни се развива в тясно взаимодействие, в непрекъснатия процес на взаимно обогатяване, в общия противоречив поток на историческия прогрес на човечеството. Особено съществено е това по отношение на взаимодействието между социалистическите култури, които по своята природа са интернационални.

В. И. Ленин определи всестранно значението на интернационалните връзки като реален исторически път за постигане на висш тип общност на културата. Поради това Ленин отричаше едностранчивите трактовки на националното в културата, които изместваха на заден план интернационалното. Той протестираше срещу всякакъв вид национална ограниченост и изолация. Ленин изискваше, стремейки се неотклонно към единството на нациите, да преследваме безпощадно всичко онова, което ги разединява. В трудовете на Ленин се прокарва последователно мисълта за необходимостта „да се борим против дребнонационалната ограниченост, затвореност, обособеност, за съобразяване с цялото и всеобщото, за подчиняване интересите на частното на интересите на общото . . . *Друг път* към интернационализма и сливането на нациите, друг път към тази цел *от даденото* положение няма и не може да има.“[3]

Движението на живота все по-ясно илюстрира резултатите от общата историческа насоченост в развитието на съветското общество и неговата култура. Даденото в доклада на Л. И. Брежнев на XXIV конгрес на КПСС теоретично определение за същността на социалните и националните отношения в нашата страна, като възникване на нова историческа общност — на съветския народ, особено подчертава обединяващата природа на социализма.

В неразривното единство между националното и интернационалното се крие своеобразието и силата на съветската литература. Тесногръдо и необосновано е да се тълкува национално самостоятелният характер на съветското изкуство, макар и косвено, като поощряване на изолацията, ограничеността. Изкуството е национално-народно, истински оригинално върху почва-

[3] В. И. Ленин, Събр. съч., т. 22, стр. 363.

та на широкото художествено обобщение, винаги индивидуално и национално своеобразно пречупващо най-добрите постижения на своята епоха, когато се издига на най-високото равнище на културата в дадения период. Широтата на кръгозора, дълбочината на синтеза на идейната и изобразителната култура на епохата са единственият път към самостоятелност на художника, към самобитност на изкуството. Без всичко това ще има само ограниченост или подражание. Всичко велико в изкуството винаги и по своему е било резултат от обобщаването на жизненото и художественото битие на своето време. А народът повече от всичко друго се нуждае от велико изкуство.

Характерът на решението на проблемата за националното своеобразие на изкуството се определя до голяма степен от общата концепция за художественя прогрес на съвременността. Преди всичко от критически подход и диференциация се нуждае самото понятие за природата на общността на световната литература. Тук се наблюдават различни, понякога противоположни подходи, които се крепят върху своя идеологическа и социално-философска почва. В трактовката на тази проблема се разкрива огромната разлика между противостоящите естетически концепции. За разлика от социалистическото изкуство съвременното буржоазно изкуство се развива по пътя на заличаване на националните особености. Стремежът към многообразие на националните форми е чужд на съвременната реакционна естетика, която в нивелировката на творчеството на писателите от различни страни вижда една от съществените тенденции на съвременното изкуство. Характерно е, че буржоазното литературознание на Западна Европа и САЩ се занимава малко с националното своеобразие на изкуството, понеже смята тези въпроси за отживели времето си в нашия съвременен атомно-кибернетичен век. За пренебрежението спрямо тази страна от развитието на съвременната литература свидетелствува например характеристиката върху проблематиката на литературознанието на капиталистическите страни в книгата на швейцарския професор Макс Верли „Общо литературознание". След като прави преглед на западното литературознание за последните десетилетия, авторът на книгата заключава, че „националните рамки на литературно-историческия кръгозор стават несъществени или относителни по своето значение".[4]

[4] М. Верли, Общее литературоведение, М., изд. „Иностранная литература", 1957, стр. 208.

Привържениците на концепцията за „универсална“, унификация на съвременния свят, култура и изкуство изключват напълно от зрителното си поле социалното и националното своеобразие на отделните литератури. Те представят „всемирната литертура“ като явление на една „универсална“, „всеобща“ националност. Представителите на „новата критика“ — Велек, Браун, Башляр, предлагат литературата да бъде разглеждана извън нейните исторически и национални особености, като някаква „органична структура“ в пределите на широките наднационални зони, например литературата на Западна Европа, Азия и т. н.

Независимо от различията си подобни схващания се основават върху общата представа за настъпването на наднационалния цикъл на някаква „универсална“ нивелирана всемирна литература, която ще изразява особеностите на съзнанието в съвременната епоха.

Показателна в това отношение е трактовката на Р. Велек върху размишленията на Гьоте за световната литература. От исторически и теоретично напълно обоснованите съждения на писателя Велек прави далечни изводи в съответствие с теорията за историческата неизбежност от заличаването на националните съдби и култури в някакъв си всеобщ синтез в духа на атлантическата цивилизация.[5]

Жизнените, историческите, индивидуалните и националните реалии, без които няма истинско изкуство, се трансформират в някакви си отвлечени стереотипни белези, които представлявали уж най-последователното изражение на съвременното съзнание. Показателни в това отношение са също станалите през последните години извънредно модерни възгледи на западногерманския теоретик Макс Бензе. Според Бензе същността на художественото творчество се състояла в превеждането на материалното, тоест жизненото, социалното и националното съдържание в „знаци“, отвлечени от конкретните реалии на действителността.

Отричането съществеността на своеобразието на националните литератури, тенденцията за тяхното подчиняване на общосветовни модели е присъщо и на редица модерни направления в съвременното академично литературознание — на последователите на „монадната“, „цикличната“ философия за културата

[5] Вж. R. Wellek, A. History of Modern Criticism, 1750—1950, v. I, New Haven, 1955, p. 221.

на „компартивизма“, „новата критика“ и структурализма. И тъкмо в отказа от конкретно-историческото изследване на националните литератури, в пренасянето на това изследване в сферата на отвлечените „универсални“ историко-културни или формални структури се съзира най-важната проява на прогреса на науката. Така например О. Курциус вижда в прехода от изучаване своеобразието на националните литератури към типовете цивилизация най-новото, най-прогресивното в съвременното литературознание.

От това литературоведите следва да направят извод за необходимостта от едно по-широко и задълбочено критическо изследване върху съвременните антисоциалистически концепции за националните отношения в цялата им реална сложност и своеобразни съчетания. Особено съществено е да се разкрие критически истинската същност на ултралевите сектантски течения, които обикновено претендират за свръхреволюционност.

Понастоящем в литературния живот става все по-явна тенденцията към сливане на ултралевите космополитични литературни явления от типа на западногерманското списание „Курсбух“, френската група „Тел-Кел“ и американската „Нова лява“ с крайните националистически движения в наше време и преди всичко с маоизма. Това сближаване на противоположни крайности е твърде характерно и намира достъп до много пластове на литературния живот на съвременността. Така например някои от членовете на космополитичната по основните си позиции група „Тел-Кел“ и нейният ръководител Филип Солерс заявиха за своите симпатии към маоизма.

През последните години ултралевите течения и групи развиват обикновено своите разрушителни нихилистични убеждения под формата на най-последователна революционност, дори „свръхреволюционност“. Когато декларират открито своя интернационализъм, много от тях го трактуват в духа на политическия и националния нихилизъм, който фактически е изцяло космополитичен и анархистичен по своята същност. Оттук и двойствеността на съвременните псевдореволюционни ултралеви течения, тяхната склонност към обединяване с ревизионизма и с най-отявлените видове на национализма. Като теоретична основа на подобни убеждения, както и преди, служи тесногръдото анархистично разбиране за революцията, проповядването на нихилистично опустошение в областта на културата и изкуството.

Смело можем да кажем, че именно опитът на съвременната

многонационална литература представлява днес трайна защита на постиженията в областта на истинската култура, като по този начин спомага за изпълнението в съвременния свят на мисията в защита на духовните стойности на човечеството от разрушителните посегателства на свръхмодните псевдоноваторски течения.

Възниква въпросът: защо буржоазните специалисти по културата, които са така привързани към западните стандарти на съвременното изкуство и които така агресивно отхвърлят народните, почвени основи на художественото творчество, в същото време пропагандират така настойчиво различни видове „почвеничество"? Защо толкова по-целеустремено в съветската литература се поставят в центъра различните видове архаики и изолирани, отживели явления на националните култури? Това се обяснява преди всичко със стремежа да се прегради пътят в развитието на истински народното, социалистическото. Наред с това стремежът да се законсервират отживените архаични елементи на националния духовен живот е свързан до голяма степен с европоамериканоцентристкия характер на съвременните буржоазни концепции за общата и художествената култура, с възвеличаването на примитива като непосредствен уж израз на непокварената цивилизация на „натуралното" светоусещане. В съответствие с подобни съждения примитивното изкуство можело да съдейства със своята непосредственост за обновяването на цивилизованото изкуство, да внесе нови стимули в него. По мнението на буржоазните изкуствоведи обаче такова изкуство не можело да се включи само по себе си в художествения процес на съвременността, да достигне неговото равнище. Ето защо и най-горещата апология на архаичната екзотика и тенденцията към нейната консервация у буржоазните теоретици се съпровожда винаги с интензивни опити за потискане на националните особености на съвременното художествено творчество на народите, което уж нямало перспективи за самостоятелно развитие, съпровожда се с политика на натрапване на западните стереотипи. По същия начин комплиментите по повод на някоя обособена, неизменна от памтивека самобитност на културите на народите в Съветския съюз се съпровожда с усилена пропаганда на образците и принципите на съвременното модернистично изкуство, с препоръки към националните художници да нагодят творчеството си към нивелираните модни шаблони на буржоазния свят.

Стремежът да се внуши мисълта за естетически консерва-

тивния, архаичен характер на явленията в едно изкуство с подчертано изразено национално своеобразие, за това, че то е чуждо на всякакво **новаторство, е обща тенденция** в антидемократичните течения. **С титлите „новаторски“, „съвременни“** се удостояват без каквото и да било основание различни модернистични явления, **лишени от всякакъв национален елемент.** Дори някои **автори, които не споделят подобни теории,** по силата на определена духовна **инерция** и влиянието на модата отнасят често модернистичните изследвания към сферата на макар и чуждите, но **съвременни търсения. Всичко,** свързано с понятието за народно и национално, се възприема под влиянието на натиска на свръхмодните течения като нещо традиционно. А в същност няма нищо по-закостеняло и стереотипно от тъй наречените модернистични безнационални явления в наши дни. Единствено само в сферата на националното, народното, намира своя израз реалното движение на обществото, ражда се истинското новаторство, действителната съвременност на изкуството.

Под народност в изкуството често се разбира нещо достъпно до възприятието на широките маси, но исторически неподвижно, свързано със статичността на тяхното художествено възприятие. Според тези тълкувания народността била в разрез със сложността и динамичността на съвременното художествено съзнание. Без всякакви основания и в резултат на упорития натиск на антиреалистичните течения монополът за сложност и съвременност в изкуството се дава само за явления от модернистичен тип. Такива опростени трактовки на народността не съответствуват на действителния опит, придобит от литературите на народите в Съветския съюз, на творческия облик на художниците на словото от различните националности, които общественото мнение напълно заслужено смята за народни в най-широкото значение на тази дума. Колективният опит на многонационалната съветска литература утвърди окончателно новото качество на народността, новото съдържание на това понятие. Народността съвсем не се ограничава в рамките на критериите за общодостъпност на литературата за масовия читател, в рамките на историческата стабилност на едно или друго художествено явление, подобно на произведенията на националния фолклор или масовата песен. Истинското съдържание на народността се крие преди всичко в реалното съответствие между самосъзнанието на обществото и прогресивното движе-

ние с неговите високи критерии и изисквания. Именно в съчетанието между класическите художествени национални постижения и традиции и стремителното движение на живота, самосъзнанието на масите се заключава новото качество, истинското съдържание на понятието за народност.

Литературознанието направи вече твърде много нещо за изясняване природата и мястото на националното в сложната система на основните социални, идеологически и естетически процеси на съвременността. Проблемите на националното в художествената култура обаче не могат да бъдат правилно осветени днес извън изключителните открития на научната мисъл, които внесоха огромни изменения в производството и във всички сфери на човешкото съзнание.

Трябва преди всичко трезво да си изясним значението на такъв един могъщ фактор като общосветовния процес на научно-техническата революция в съдбините на националните култури. Би било в разрез с истината да не се дооценява влиянието на този фактор върху всички страни на битието на съвременното човечество. Могъщото въздействие на научно-техническата революция и преди всичко на средствата за масова информация — радио, телевизия, масов печат и магнетофонни записи — прониква във всички пори на духовния живот на съвременния човек. Средствата за масова комуникация свързват всички континенти и страни, проникват във всички най-отдалечени и изолирани преди краища на земното кълбо. Различните, често противоположни, политически, идеологически и естетически концепции водят упорито и систематично широко настъпление за покоряване съзнанието на съвременния човек. Средствата за масова информация поднасят на човека както истината и действителни художествени ценности, така и поток от дезинформация, натрапвайки с огромна сила стереотипите на буржоазната масова ерзацкултура.

За съжаление този нов съвременен аспект на проблемата за националното в литературата и другите видове изкуство не привлича достатъчно необходимото внимание и по същество не е още изследван. А между другото проучването на този въпрос се налага от властната повеля на времето.

Осветляването на въпросите за съотношението между научно-техническата революция и художествената култура придоби днес особено актуално значение. Сложността на общосветовния

процес на научно-техническата революция, неговото едностранчиво разбиране и противоречията в духовния живот на съвременността спомагат за възникването на различни извъннационални и извънсоциални нивелиращи схващания за развитието на художествената култура.

Мнозина литератори, философи и социолози предполагат, че в съвременното динамично общество, което върви по пътя на непрекъснатия технически прогрес, самото съществуване на националното начало в изкуството е обречено на изчезване. На тях им се струва, че националното вече не е в състояние да създава основни художествени новаторски ценности, че то уж било помитано от могъщата, непреодолима тенденция на научно-техническата революция, която създавала единни стереотипи в културата.

Би било погрешно да си затваряме очите пред общите духовни процеси, породени от всемирния размах и всепроникващата сила на научно-техническата революция. Но необходимо е също така да се съобразяваме с това, че тези общи духовни процеси, породени от научно-техническата революция, получават съвършено различно съдържание в условията на противостоящите социално-икономически системи. В сферата на културата те пораждат противоположни концепции и се определят в реалния си смисъл от идеологическите, нравствените, психологическите и естетическите принципи.

Най-близко отношение към националните аспекти на културата има проблемата за интеграцията. Необходима е точна разработка на свръхактуалната тема за „социално-икономическата интеграция и проблемите на художествената култура", на която чака отговор творческата интелигенция. Понастоящем терминът „интеграция" се пренася често механично и върху литературата и изкуството. Но независимо от общността на основните принципи тук същината е в националното, естетическото разнообразие, в индивидуализирането. Както е известно, теорията за духовната и естетическата интеграция се разпространява отдавна в множество варианти от представителите на модните модернистични течения. А тук трябва да се изтъкне преди всичко изключително актуалната жизнена потребност от разкриването на коренното различие между социалистическата интеграция и видовете интеграции, предлагани от идеолозите на капитализма. Тази потребност е толкова по-съществена, като се вземе пред вид, че проблемата за интеграция в нейните специфични аспекти се отнася до всички страни от живота на чо-

вечеството — до политико-икономическата, естетическата, културната, до цялата сложна проблематика в битието на личността.

Може да се каже, че проповядването на идеята за някакъв интегриран човек на XX столетие, за някакво всеобщо нивелирано художествено съзнание на съвременността представлява един от стереотипите, от първоосновите на болшинството конвергентни концепции на нашето време.

Теорията за конвергентността на съвременното общо и художествено съзнание преследва преднамерено заблуждение — тя използува по своему реалните противоречия в съзнанието на твърде широки кръгове от чуждестранната интелигенция, които са предизвикани от възприемането на победното шествие на производствено-техническия прогрес като нивелировка на формите на труда и бита, на всички форми на съзнанието, изкуството и литературата.

Една от най-популярните модни прояви на буржоазната интеграция в областта на изкуството е теорията за единното художествено съзнание на съвременността. В основата на тази теория лежи представата за непосредствената зависимост на художественото творчество от научно-техническия прогрес, който уж изтласквал на заден план националните и индивидуалните особености в изкуството. Световните мащаби на научно-техническата революция, които създават навсякъде еднакви производствени и битови условия, съгласно тези нивелиращи възгледи отменяли неизбежно предишните форми на изкуството и преди всичко на реалистичното, пораждали единни стереотипи в литературата и изкуството на всички страни. Теорията за единното художествено съзнание от индустриалната епоха се излага в няколко основни варианта. Едни автори провъзгласяват настъпването на „електронна“ или „телеграфно-динамична“ ера в изкуството. Други — настъпването на изкуство на „отвлечени същности“, изразяващи абстрактността на някаква си „извънматериална нова действителност“. Трети пък сезират особеностите на съвременното художествено съзнание в пълното господство на отчуждението. Четвърти утвърждават фаталната демонична сила на научно-техническия прогрес и вещаят неизбежността от унищожаването в най-близко бъдеще на изкуството и литературата въобще вследствие растящата сила на средствата за комуникация. В своите теории най-често привържениците на единното художествено съзнание на съвременността съчетават еклектически най-противоположни

гледища, като се мъчат да съвместят несъвместимото. Но за представителите на всички варианти на теорията за общото художествено съзнание на съвременността е характерно утвърждаването на това, че настъпвала ера на стереотипизация на съзнанието, която отменяла социалната, идеологическата и националната природа на изкуството.

Когато говорим за явления на недооценяване националното начало в литературата, за теории, които вещаят настъпването на ера на някакво всеобщо единно художествено съзнание, трябва да знаем, че те са свързани и с по-широки процеси и концепции.

Твърде разпространената специфична форма на духовната „асимилация" в естетиката е свързана с представата за решаващата зависимост на художественото творчество на съвременността от индустриално-техническите и производствените фактори при пълното отстраняване на най-близката до изкуството духовна сфера, на непосредствено въздействуващите върху него идейни, социално-философски процеси. Такива са представите на единното „съвременно изкуство", за недиференцирания „съвременен стил", за всеобщия „съвременен човек" или, както е прието да се казва, за човека от кибернетичната или атомно-космическа ера. Тази концепция е свързана органически с представата за универсалността на съвременното общество, всички предишни противоречия на което се помитат от всеобщите черти на единния, всепобеждаващ, производствен и научно-технически прогрес.

Стремежът към извеждане на естетически представи и вкусове от научно-техническия прогрес се срещаше и у някои наши литературоведи и изкуствоведи. Според техните възгледи основен критерий за „новаторство" и „съвременност" били „динамизмът", „условността", „синтетизмът", „експресивността" и други външни признаци. Между другото, взети извън своята реална идейно-художествена функция, тези външни стилистични похвати могат да обслужват с еднакъв успех различни, често противоположни по социално-етичното си направление произведения.

Утвърждаването на едностранната зависимост на съвременното изкуство от научно-техническите и производствените фактори намира своя естетически еквивалент в представата за надционалната еднотипност на световния художествен процес на нашето съвремие. В подобни представи „изчезват" социалните и националните черти на литературата и изкуството. И обратно,

за най-съвременни и характерни се представят „всеобщите“ стандарти.

Напълно ясно е, че дадените принципи за „съвременен стил“, както и въобще всички определения за „единно художествено съзнание на съвременността“ съвършено не съответствуват на реалната картина за художествените особености на националните литератури на нашата страна. В своите антиреалистични нивелиращи принципи те представляват своего рода „програма“ за тяхното отричане, основа за тяхното зачисляване в разреда на изостаналите, творчески консервативните. Първо, теориите за единния „съвременен стил“ отхвърлят самата идея за художественото разнообразие на литературите. Второ, ограничаващите критерии за външната „динамика“, „телеграфност“ и т. н. изключват от сферата на съвременното изкуство всички произведения, които се отличават с подробна точност на реалистичното повествование, характерна за болшинството от националните литератури. Апологията на външните механични скорости като първооснова на изобразителната природа на съвременното изкуство отрича автоматически всяко значение на историко-културните и националните традиции на народите. Трето, доктрините за „съвременния стил“ игнорират решително народната почва, върху която се развиват нашите национални литератури. По-конкретно, отхвърлят се богатствата на националния фолклор, който бива отнасян всецяло към сферата на архаичното, антиинтелектуалното, консервативното, което препятствува развитието на съвременното новаторско художествено съзнание.

По тези причини теориите за „единното художествено съзнание на съвременността“ и „съвременния стил“ не можаха да получат някаква по-забележителна популярност и бяха правилно оценени като програма за нивелиране и ликвидиране на своеобразието на националните литератури. Това обаче в никакъв случай не означава, че не трябва да се оценява значението на научно-техническата революция. Постиженията на научно-техническата революция навлизат повседневно в живота на всички народи на съветската страна. Те обаче се съчетават с особеностите и предимствата на социализма. И в областта на художествената култура тези предимства на социализма, водещи не към нивелация, а към обогатяване на духовния живот на нациите, се виждат особено релефно.

Съветската многонационална литература се движи не по течението на стереотипно единното наднационално художествено

съзнание на съвременната епоха, не по схемата на общия „съвременен стил", а по пътя на творческото и националното разнообразие.

От първите дни на своето раждане изкуството на социализма възстанови в цялата пълнота и разшири безгранично връзката на изкуството с великите въпроси, с търсенията на човечеството, която псевдоноваторските декадентски течения прекъснаха. Преди всичко това изкуство утвърди идеалите на обновяването, на революционното преобразуване на живота. Към тези велики повели на живота спада също и въпросът за възможността и за пътищата в постигане на духовното единство на човечеството, на сближаването и взаимното обогатяване на културите.

Съвършено правомерно е да се отдели на преден план основната обединяваща сила на социализма, която придобива все по-голямо значение в прогреса на световната обща и художествена култура. Системата на духовното битие на съвременността е извънредно много диференцирана и сложна. Тя включва в себе си интензивно развиващите се — било обединяващи, било разединяващи процеси. Необосновано е да не се взема под внимание това, че проблемата за културното и въобще духовното всестранно единство на човечеството се намира в центъра на всички повече или по-малко художествени и естетически течения. Без това те не биха могли да получат възможността да въздействуват върху определени кръгове на съвременното човечество. Творческата хуманистична мисъл на деятелите от всички страни на света се блъска в търсенето на пътища за духовното сближение на човечеството, макар и често да се движи по пътя на илюзорните или погрешни решения. Същевременно идеята за сближаването на културите на различните народи се използува усилено от враговете на социализма в интерес на собствените им цели. Може да се каже, че разпространяването на фалшиви, спекулативни мистико-фаталистични или агресивни концепции за духовната общност на човечеството представлява главната тенденция в настъплението на буржоазните идеолози срещу социализма. И разглеждането на всички аспекти на тази проблема в светлината на комплекса от противоречия в световния културен прогрес дава възможност най-пълно да бъдат разкрити новаторството, историческата обоснованост и творческата плодотворност на нашата социалистическа общност, нейното значение в световната култура, литература и изкуство.

Критиката на националистическите и космополитическите концепции за културата съвсем не изчерпва същността на проблемата. По-важно е да бъде изяснен актуалният въпрос за принципите на общността между нациите. Върху тази актуална тема размишляват мнозина дейци на науката, културата и литературата.

В самата природа на социализма е заложено широко обединяващо начало. За заключенията относно основите и пътищата за духовното единство на човечеството има принципно значение мисълта на В. И. Ленин за коренното различие между социализма и капитализма. „Собствеността разединява, а ние обединяваме и обединяваме все по-голямо и по-голямо число милиони трудещи се в целия свят.“[6]

Отговорът на въпроса — дали изкуството е способно да обедини хората — е формулиран по класически начин в думите на В. И. Ленин: „Изкуството принадлежи на народа. То трябва да пусне най-дълбоки корени в самите глъбини на широките трудещи се маси... То трябва да обединява чувството, мисълта и волята на тези маси, да ги усъвършенствува.“[7]

Понастоящем развитието на литературата издига като първостепенна задача всестранното теоретично осмисляне на обединяващото предназначение на литературата, на цялата социалистическа култура.

Проблемата за човешкото единство, за „комуникабелността“ на народите и културата е една от най-съществените в живота на съвременността. Тя стои закономерно в центъра на вниманието на световната литература и е придобила днес особена остра актуалност. Социализмът укрепи чувството за човешка общност, откри реални пътища за преодоляване на социалната и духовната отчужденост на народите един към друг.

Разкрилата се най-пълно за първи път в съветската литература обединяваща насоченост на социалистическото съзнание се превърна в ръководна обща черта на цялото прогресивно художествено творчество на съвременността, която се отрази върху прогресивното движение, на световната литература. Това отговаря на коренните потребности на прогреса в изкуството, на целия обществен и духовен живот на човечеството.

Прогресивните писатели в света гледаха на разширяването и укрепването на взаимните връзки между националните лите-

[6] В. И. Ленин, Събр. съч., т. 30, стр. 449.
[7] В. И. Ленин о литературе и искусстве, М., „Художественная литература“, 1969, стр. 663.

ратури като на най-важния процес в духовния живот на епохата. Според Горки в този процес са заложени началата на великите промени в световната литература и в цялото духовно битие на човечеството: „XIX век — пише той — е достатъчно наситен с наличието на идеологически и формални връзки в областта на духовния живот и ние трябва да ценим много високо тези връзки, тъй като те са може би началото на онова велико единство, последиците от което, колкото и трудно да бъде да си представим това, ще са прекрасни.“[8]

За връзките на съветските писатели и цялата съветска литература с прогресивните търсения на писателите от цял свят говорй К. Федин на VIII среща между ръководителите на писателските съюзи от социалистическите страни през 1971 година: „Ленинските идеи намират въплъщение в постиженията на нашите народи и подобно на живите черти на нашите съвременници бият в сърцето на художника. Възпроизведени от литературата, тези черти стават видими за света — и в тях се съдържа частица от оная притегателна мощ на ленинските идеи, която се осъществява повсеместно. Където и да живее днес един писател, стига да е честен пред своя талант, стига да споделя тревогите и надеждите на човечеството, той е причастен, волно или неволно, към ония благородни идеали, на които служим ние. Да, служим, защото само в този най-висш смисъл ние сме „ангажирани“ до края на живота си.“[9]

Новото съдържание, внесено от революцията и социализма в обединяващата природа на културата, особено на литературата и изкуството, в цялата огромна проблема за „комуникабелността“ на човека, народите и цивилизациите, създаде реална историческа почва за широко действено разрешаване на тази проблема, която има огромно значение за целия духовен живот на съвремието ни.

Социалистическото разбиране за мисията на изкуството и другите видове култура противостоеше и противостои на философията на индивидуализма и анархизма, на представите, въздигащи във вечен закон духовното разединение между народите, нациите и културите, а така също самотата на личността.

За първи път най-пълно разкрилата се в съветската и другите социалистически литератури обединяваща насоченост на

---

[8] М. Горький, Материалы и исследования, т. I, Л., Изд. АН СССР. 1934, стр. 253.

[9] Литературная газета, 27 юни 1971 г.

социалистическото съзнание стана ръководна черта на цялото прогресивно художествено творчество на нашето съвремие.

Социалните и идеологическите конфликти на съвременността, противоречията в развитието на всяка една национална култура не само че не отменят, а изострят значението на търсенията на духовно единство от страна на дейците на културата на различните направления, които се стараят да намерят изход от противоречията в капиталистическия свят, от противоречията, разединяващи хората и довеждащи ги до задънената улица на отчуждението, враждата, некомуникабелността, взаимното неразбиране.

Буржоазните идеолози се стараят да натрапят на света своите фалшиви рецепти относно пътищата за постигане на културното и духовното единство между хората. Духовните принципи, културата на съветския народ, като на една нова историческа общност, бяха положени в борбата с буржоазната трактовка на този процес. Тази борба продължава да се води и сега. Тя се проявява в специфични сложни форми и в областта на литературата и изкуството. В последно време буржоазните идеолози особено често излизат в доспехите на защитници на „истинския" прогрес, на „конвергентния индустриализъм", на „новия модел" социализъм или на „най-истинската", „най-последователната" левичарска ултрареволюционност.

Трябва да се подчертае, че буржоазната социално-философска и естетическа мисъл на XX век посвети много внимание върху проблемата за културната общност и духовната комуникабелност между хората. С проблемата за общността в сферата на взаимоотношенията на хората, нациите, културите и другите области на духовния живот се занимаваха социолози, историци, философи, теоретици на изкуството и литературоведи от най-различни оттенъци, като О. Шпенглер, Ортега-и-Гасет, Н. Бердяев, К. Юнг, А. Камю, Ж. П. Сартр, Г. Рид, Г. Морис, Р. Барт, М. Маклюен и много още други. Ето защо дадената проблема се възправя в най-различни акспети — от трактовката върху съотношението на историческите цикли на културата, на националните взаимоотношения, до взаимодействието между различните видове изкуство, литературоведни концепции и анализа над способността на личността към единство с обществото в неговото широко и тясно разбиране.

Смело може да кажем, че темата за изолираността на хората, за техния стремеж към духовна общност, за трагичните колизии, възникнали на тази почва, е една от основните в све-

товната литература на XX век. Тя намира специфично решение в творчеството на писателите с „депресивен“ характер на мисълта като Кафка, Жид, Камю, Бекет и Йонеско.

Ако за реалистичното въплъщение на отчуждението е характерно долавянето на корените на неговото възникване, то за модернистичните течения в наши дни това представлява една неизменна, мистична фаталност, която няма нито начало, нито край.

Драматичните трактовки върху изолираността на личността от обществото и всеобхващащото усещане за собствената самота и обреченост са станали понастоящем в чуждестранното изкуство най-парливата проблема. Много често тези трактовки сковават, внасят тягостно еднообразие и ограниченост в произведенията на много иначе талантливи художници. За това се пише всекидневно в множество вестници, списания и книги. Своята отчужденост от човечеството, от целия свят демонстрират по всевъзможни начини стотици действуващи лица в романи, пиеси и кинофилми.

С представата за асоциалността и некомуникабелността на съвременния човек е свързана определена концепция за същността на изкуството. В противовес на реалистичната функция на изкуството за обединяване на хората се лансира гледището, чиято дълбока същност се крие в апология на изолацията на съвременната личност от социалната среда. В светлината на подобно гледище литературата бива представяна като сфера на изразяване некомуникабелната същност на съвременния човек, на неговата самота, протест срещу подтискащото го общество, на неговите потребности, норми и традиции.

В най-новата модна концепция за трагичната всеобщност, за „съучастничеството“ на съвременния човек във фаталната неизбежност на „атомната гибел“ се крие духовно разоръжаващ смисъл. Подобна песимистична трактовка върху единството на хората от нашата епоха представлява в същност капитулантска позиция в живота, признаване на всемогъществото на разрушителните сили в обществото и човека.

В наши дни основата на духовната общност в света, на целия културен живот се търси в най-различни, но в еднаква степен депресивни явления. Едни автори я намират в общочовешката трагичност на битието на епохата, във всеобщата обреченост. Други — в процеса на универсалното духовно нивелиране, на което е обречена неизбежно личността в условията на индустриалното „масово“ общество.

Най-видните теоретици на екзистенциализма проявяваха към тази тема постоянно повишено внимание. Може да се твърди, че за един от основоположниците на екзистенциализма К. Ясперс проблемата за възможността от духовно общуване между хората беше централна във всички негови основни философски трудове. Той смяташе тази проблема като далеч надхвърляща пределите на едно изясняване на комуникацията между отделните личности и имаща всемирноисторическо значение. С общосветовната комуникация между хората Ясперс свързва съдбините на съвременното човечество и неговите възможности за бъдещето му битие или гибел. Окончателните изводи на Ясперс за съвременното общество са твърде песимистични. Те се развиват в духа на общите положения на екзистенциализма.

„Техниката и политиката — твърди Ясперс — разрушиха духовното състояние, съществуващо досега в продължение на хилядолетия. *Не съществува повече общ европейски свят*, няма общ бог, няма нито един значителен човешки образ... Общото съзнание днес може да се характеризира само като отрицателно: *разпадане на историческата памет, липса на основно господствуващо знание, безпомощност пред лицето на неизвестното бъдеще...*“[10]

Както е известно, реакционните течения развиват в различни варианти свързаната с идеята за некомуникабелността на хората теза за изолираността на съществуващите култури и цивилизации, за стадийната предопределеност на тяхното съществуване. Наред с гледищата, които направо отричат възможните пътища за подобно единство, голяма популярност получиха различни концепции, мистифициращи същността на проблемата или насочващи я по пътя на илюзорните и умозрителни тълкувания.

Когато пък духовната общност на човечеството се признава от редица антисоциалистически и „депресивни“ течения, това носи мистификаторски характер, който отрича културата в нейното реално историческо съдържание. Това мистифициране проличава преди всичко при определянето на духовните явления, които обединяват или са способни да обединят хората.

Спорът върху тази тема се води отдавна. Още в Русия в началото на нашето столетие символистите и по-специално Д. С. Мережковски, Вячеслав Иванов и Андрей Бели издигнаха в

---

[10] K. Jaspers, Möglichkeiten eines neuen Humanismus, in: Rechenschaft und Ausblick, München, 1955, S. 277.

противовес на идеята за демократичност на културата концепцията за „съборността", мистичното начало, свързващо хората и съставящо основата на тяхното духовно единство.

Доста популярна е и ирационалистичната концепция, която разглежда единството между хората като непреодолима вечна сила на някакво пещерно, „колективно безсъзнателно" сближение, като всеобщност на първобитни архитипове, на своеобразни психофизиологични модели, от които неизменно се изгражда човешката натура. Ще отбележим само, че тази неофройдистка концепция служи днес като теоретична основа на съвременното митотворчество. Тя оказва явно влияние върху екзистенциализма и „изкуството на абсурда".

Връщането към първоизточниците, към доисторическия период на човечеството е една от основните идеи в модернистичната естетика и обратната страна на „митотворчеството", намерила най-завършен израз в някои видове екзистенциализъм. Като се придържат към теорията за „възвръщане към първоизточниците", към примитивното, към детството на човечеството, привържениците на сюрреализма и екзистенциализма са принудени да запълват своите произведения с картини, в които човекът е представен като подчинен на инстинктивните си подбуди. И това е напълно естествено, доколкото въплъщаването на подсъзнателната всеобщност е възможно само като се прибегне до крайно примитивен човешки материал, в който не могат да намерят място социалните и идейните белези на съвременността.

Мисълта, че посредством функцията на митовете ще се осъществи „въвеждане във всеобщността", ще се преодолее отчуждението между хората благодарение на тяхното приобщаване към „колективно безсъзнателното", е изказвана от много автори. Типични в този смисъл са съжденията на Р. Барт в работата му „Масите и митът": „Първоначалните сили на човека могат в своя порив да избият навън, полетът на душата може да се появи само благодарение на понятието. Без съмнение учението за социалния мит е тясно свързано с разбирането за движението на масите. Масата и митът си принадлежат един на друг. Масата се създава с помощта на мита. По-точно казано — митът поражда общността между хората, тъй като той е насочен към самото сърце на човека... Митът ликвидира изолацията на човека... Той осъществява координацията в човешките действия. Той помага да възникне съгласието. Митът е организиращо начало. Той поражда вдъхновението, на което чо-

вечеството дължи своето съществуване и величие. Митът допълва и укрепва тази вяра, върху основата на която се извършват великите исторически процеси."

А Камю, както и някои други съвременни писатели и теоретици на изкуството, концентрира вниманието върху темата за възможността от духовно единство на човечеството, като се започне от комуникабелността на отделната личност. Писателят трактуваше тази тема в подчертано трагичен аспект, като постоянен източник на всепроникващата мъчителна духовна драма на човечеството.

„Тази носталгия по единството — писа скептично Камю, — този стремеж към абсолюта изразяват основната колизия на драмата на човешкия живот."[11]

Скептичното обаче отношение към способностите на човешкия разум да проникне в тайните на вечно чуждия му свят довежда само до трагичното осъзнаване абсурдността на битието, до отчуждаването на личността от природата и обществото. Човек се стреми да разбере обкръжаващите го и целия свят. Но според Камю той си остава самотен не само вследствие абсурдността на окръжаващия го свят, но и вследствие това, че абсурдът е заложен в самата му вътрешна природа. Ето защо отчуждението бива представяно като вечна съдба на всички и на всеки.

Според изказването на Авраам Мол — един от представителите на „информационната естетика", въпросът за връзката между хората, за културната общност в съвременната епоха се поставя и осъществява най-решително от мощното развитие на средствата за масова комуникация. Именно диктатът на средствата за масова информация заставя „да обърнем внимание върху самостоятелното значение на тази връзка между индивидите"[12].

Най-модното поредно пророчество от подобен род сега и своего рода културологична сензация представлява концепцията на вече споменатия по-горе социолог Маклюен, изложена в книгите му „Галактиката на Гутенберг" и „Средства за разбиране. Разширяване сферите на човека". Според неговите предсказания цялата съвременна култура, основана върху писмената реч и книгопечатането, била отживяла времето си и фактически вече влачела илюзорно съществуване, като се вземело

[11] A. Camus, Le Mythe de Sisiphe, Paris, 1968, p. 32.

[12] А. Моль, Теория информации и эстетическое восприятие, М., Изд. „Мир" 1966, стр. 28.

пред вид, че новите технически средства за комуникация по силата на своята революционна природа я били взривили до основи. Нещо повече, причината за отмирането на изградената култура Маклюен намира в нейното несъответствие на човешката природа, която изпитвала влечение към целостта на битието, към единство с окръжаващите.

Писмената реч и печатният стан според Маклюен се превърнали в основно оръдие за разложението на съществуващата от памтивека колективност на човешкото битие и съзнание. Това се обяснява с обстоятелството, че писмената реч вмъкщавала в себе си универсалната тенденция към разединение и „фрагментация" (доколкото разлагала живата устна реч и я превръщала в сбор от мъртви думи, а книгопечатането пък я раздробявало на безжизнени букви) и била устремена към индивидуалното възприятие, към индивидуалното съзнание въобще.

Според Маклюен хората щели да намерят реално своето единство и цялостност пред телевизионните екрани, в еднаквото възприемане на стереотипите без напрягане на мисълта и пренасяйки се в света на тъждествените илюзии, мечти и сънновидения. Именно всеобхващащата наркоза на средствата за масова комуникация възраждали изгубеното някога колективно съзнание, което в последна сметка се свеждало до стереотипната продукция на телевизията. Реалният смисъл на понятието за колективността на хората в резултат от революцията на средствата за комуникация е характеризиран от американския социолог Уйлям Блюм — един от привържениците на Маклюен: „Не се ли предават сега огромните сенки върху пещерните стени — тези прости символи на доброто и назиданието — чрез най-леките и презирани материали? Не е ли изразена най-добре същността на човека във „фоновия подсюжет" на рекламата, в стереотипните пиески и другите видове за масово развлечение? Не се ли насочихме по единствено правилния път, по който човечеството може да дойде до мира? Може ли да си представим, че онова, за което политиците не смееха и да мечтаят, ще бъде осъществено от фабрикантите на зрелищния бизнес?..."[13]

Съвършено очевидно е, че подобна колективност на хората не е нищо друго освен синоним на всеобщо отстъпление, нивелиране, загуба на човешкото съзнание и индивидуалност.

[13] Уилъям Блюм. Коммуникативный вирус, Проблемы телевидения и радио, вып. 2, М., „Искусство", 1971. стр. 154.

Днес, когато се вдига шум около различните унификаторски теории, концепцията за индустриализираната „всеобщност" на културата придобива особена цена. Теоретиците на „единното индустриално общество" се опитват в редица свои съчинения да докажат, че именно уж стремежът към „конвергенция" движел всички страни на историческия прогрес и определял изцяло духа на съвременния живот в икономическата, научната, политическата, интелектуално-нравствената и художествената сфера. Но „конвергентната" общност на човечеството, основана върху изравняването на противоположните и несъвместими по своята същност прогресивни и реакционни начала в живота на хората, не е постижима нито исторически, нито по силата на самата творческа хуманистична същност на истинската култура.

В днешно време придоби решаващо значение новият могъщ фактор за обединяване на прогресивната световна култура — идеите и опитът по утвърждаването на социализма.

Да бъдат разглеждани в литературата на съвременната епоха само темите за конфликта и борбата около светогледа значи да се даде тясна и едностранчива представа за нейните творчески принципи и социално-етичен патос. Разграничаването между социалните и духовните сили и тяхното сблъкновение представлява само едната страна на съвременния исторически процес. От друга страна, тази определеност на позициите на художниците и разграничаването на видовете на културата стана основа за широко и исторически действено сплотяване на силите на творческата интелигенция. Социализмът се превърна в главно обединяващо начало, което сплотява художествената интелигенция около великите, решителни исторически задачи.

Особеностите на съвременната световна литература могат да бъдат най-пълно разкрити в светлината на новите движещи фактори на художественото развитие — на такива като единството в светогледа на социалистическите литератури; разцвета и новите отношения между националните литератури; нарастване силите и идеите на социализма, повишаване активната роля на народните маси и отражението на тяхното историческо творчество в литературата; новия кръг от проблеми и художествени решения, поставени от литературата на социалистическия реализъм; възникването на социалистически литератури в капиталистическите страни.

Новата историческа общност на съветските хора е по-широка от националната общност. Но тя не е безнационална и се

отличава с внимателното си отношение към националните особености, чувства и традиции. Новото на тази историческа общност обхваща всички страни в живота на хората и спомага за формирането на нова социална психология.

Новата историческа общност — съветският народ, неговата култура не се развиват изолирано. Тя е неделима от единството на социално-икономическите и културните основи на страните от социалистическата система, които строят своя живот върху общи принципи и основи.

И най-после духовното единство на прогресивните сили в света намира своето широко въплъщение в революционната общност на хората от всички страни, вдъхновявани от идеите и борбата за социализъм.

Следователно структурата и съдържанието на социалистическата култура намира своята аргументация както в националното, така и в интернационалното си развитие. Това придава на социалистическата култура реално и наистина общосветовно значение и популярност. Преди всичко социализмът, неговите идеи и тяхното утвърждаване в наше време служат като основа за най-широко и перспективно духовно сплотяване на прогресивните сили във всемирната литература на различните нации.

Съветската литература живее в система от разгърнати сложни връзки в световния литературен процес на съвременността. Особеностите на новата историческа общност в областта на съветската литература налагат необходимостта от изясняване на разнообразието в процесите, които сродяват, в една или друга степен сближават различните национални литератури по света. И именно изучаването на различните видове сближаване и сплотяване между съвременните прогресивни литератури е залог за по-определеното изясняване на идейното и естетическото новаторство на социалистическата общност от многонационални съветски литератури, което представлява знаменателно откритие в историята на световната художествена литература.

В тази връзка е съществена проблемата за съотношението между различните линии, различните равнища и принципи за единството между нациите. До известна степен широките кръгове от хора са обединени от общи хуманистични идеали, от общочовешки норми за морала и поведението. Огромни слоеве от човечеството по света са единни в наше време в своите позиции, в борбата срещу милитаризма, за мир и в отхвърлянето на античовешката колониална политика на империализма. Тези

линии на човешкото единство обаче са не винаги универсални и обхващат само отделни пластове или аспекти от битието на съвременността. Понастоящем най-широкият, най-последователният, най-универсалният фактор и основата за единството на човечеството представлява единството на социализма.

Отчитането на различието в процесите и линиите, които сближават много явления в съвременните литератури по света, е особено съществено за вярното разбиране на самата им природа, за обективната ориентация в сложната картина на художествения живот на епохата. Особено важно е да бъде подчертана обществената идеологическа социалистическа природа на новата съветска историческа общност в областта на художествената култура. Доста често в критиката и литературознанието социалистическите писатели се отъждествяваха необосновано с писателите, придържащи се към общохуманни принципи, и това довеждаше до неверни изводи и оценки.

Никога досега всемирната литература не е достигала такъв размах, такава интензивност и широта на взаимовръзките си. При това те се основават, от една страна, на общото прогресивно развитие на епохата, а, от друга — на новото качество на мирогледното единство на литературата, родена от социализма. Тази общност върху духовната основа на социализма задълбочи всички обединяващи тенденции, разпространи се по всички континенти и сближи разединените преди култури от всички континенти и страни. Най-големите писатели от Азия, Африка, Европа и Америка се сближават и сплотяват чрез общите идеи за социалистическото преустройство на живота и творят вече в духа на това единство, по направление на хуманистичните идеи и стремежи на века.

Общността между хората, духовното единство на прогресивното човечество представлява велика хуманна цел, която вдъхновява прогресивните мислители от целия свят. Истинското единство на световната култура се осъществява и ще се осъществява в неизмеримо по-големи мащаби само на основата на прогресивните хуманистични обществени и духовни елементи в битието на човечеството.

Научният социализъм отстоява общността на прогреса на световната култура. Но той я разглежда в движение, в нейните реални противоречия. И именно социализмът представлява реална историческа сила, която обединява творческата дейност на милионите хора и е способна да сплоти народите чрез общността на основите на културното и цялото духовно битие.

Пантелей Зарев

АКТУАЛНИ ВЪПРОСИ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО И СТРУКТУРАЛИЗМА

1

Развитието на литературознанието често преминава през фази, които открито си противоречат с предишното му състояние. Причините за това са много и са различни: и социологични, и психологически, и естетически. Но общата закономерност се запазва. Така например е било по време на разцвета на езиково-формалистичните теории в Русия (1916—1917) по отношение на предишните тълкувания относно характера и природата на литературното творчество. Белински и Чернишевски са били отхвърлени заради социалния им подход към литературата. Потебня е бил отричан заради „остарялата му теория за нагледността", която откри в поетичното слово „образност" и отъждестви с нея „художествеността" изобщо. Отхвърлен е бил и Овсянико-Куликовски, който, занимавайки се с лирика и музика, е бил принуден да признае, че в изкуството съществува и друг елемент — емоционалният. Тези автори са били отречени без каквато и да е уговорка, както твърди В. Жирмунски, от следните позиции: „Всички страни на душевния живот на човека могат да бъдат докоснати от поезията. Но, разбира се, в това не се състои нейната специфична особеност. Материал на поезията са не образите, не емоциите, а думата."[1]

Поезията е езиково изкуство, историята на поезията е история на словесността. От същото гледище изхождат през 1916—1923 г. руските формалисти, организирани в групата ОПОЯЗ.[2] Те сближават теоретико-литературния анализ с езикознанието и някои от тях, като например Р. Якобсън, който набляга на важността на израза („высказывание с установкой на выра-

[1] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, Academia, 1928, стр. 28.
[2] ОПОЯЗ — Общество изучения теории поэтического языка (1914—1923).

жение“)[3] са били не толкова литературоведи, колкото лингвисти.

Но гледището на литературоведите и лингвистите от групата ОПОЯЗ среща съпротива. Възразяват й видни представители не само на социологическото, но и на психологическото литературознание, по-специално такъв голям учен като Л. Виготски[4].

Дори В. Жирмунски в посочената книга отпреди четири десетилетия, като признава основното значение на езика за литературното творчество, не се съгласява с методите и изводите на руските формалисти-опоязовци. Той не се съгласява със схващанията им, че изследването на литературата трябва да се ограничава само в областта на словото и на художествените (или, както казват днес, „структурални“) прийоми. В цитираната статия, написана през 1921—1923 г., той твърди: „Между измененията в областта на естетиката, морала, философията и религията историците на културата отдавна са усетили връзка, която често тълкуват като зависимост на един ред от друг, например изменения в поетическата „форма“ под влияние на еволюцията на душевното „съдържание.“[5] А в предговора към своята книга категорично подчертава разликата между своите възгледи и концепциите на групата ОПОЯЗ: „Към доктрината на този кръжок, създадена предимно от В. Б. Шкловски, към когото се присъедини Б. М. Ейхенбаум, аз не мога да не се отнеса критично поради характера на своя художествено-критически мироглед: имам пред вид лозунгите, основани на естетиката на футуризма и особено популярни за началната дейност на ОПОЯЗ, като „изкуството като прийом“, „думата като такава“, учението за „доминантата“, за „трудната форма“, за „мотивировката“ и „оголването“ на прийома, за „автоматизацията“ на прийома в процеса на литературната еволюция и извършващата се при това „канонизация на по-младата линия“ и т. н... Шкловски имаше тенденцията да обособява отделните прийоми, разглеждани независимо от цялото, като своего рода материални факти, аз смятах необходимо изучаването на прийома в телеологична връзка с другите прийоми, на неговата особена функция в състава на дадена художествена си-

[3] Вж. В. Журмунский, Вопросы теории литературы, стр. 30. В. Жирмунски привежда формулировката от книгата на Р. Якобсън „Новейшая русская поэзия“, Прага, 1920, стр. 10.

[4] Вж. например: Л. С. Выготский, Психология искусства, „Искусство“ М., 1968, стр. 55—56.

[5] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, стр. 56.

стема."[6] За В. Жирмунски поетичното произведение е единство от взаимно обусловени елементи; кръжокът ОПОЯЗ, напротив, издига понятието за „доминантата" като господствуващ прийом, който подчинява на себе си и деформира всички останали признаци. Основание за системата от естетически факти В. Жирмунски търси в единството на „свръхестетическото" и затова е бил склонен да свързва еволюцията на поетическите прийоми и стилове с общото развитие на културата, особено с изменянето на „чувството за живота" на „психологическия фон" на епохата, от които зависят измененията на художествените вкусове, докато теоретиците на ОПОЯЗ се стараят да се затворят в пределите на естетическия или езиков ред и само в него търсят основание за своеобразната иманентна диалектика на художествените форми. Накрая В. Жирмунски повдига въпросите за тематиката, докато в практиката на ОПОЯЗ изучаването на композицията (особено на „сюжетостроенето" издигнато от В. Шкловски и отчасти на стилистиката (въпросите на поетическия език) фактически стоят на пръв план... Както В. Жирмунски, така и Л. Виготски разширяват предложената от формалистите схема на литературния анализ, като я отричат в някои от основните ѝ положения.

Говоря за това не толкова, защото методологическите корени на съвременния структурализъм водят до формализма на ОПОЯЗ, но и защото съществуват стари проблеми, актуални и за съвременното литературознание. В едни или други варианти някои положения, позиции, спорове „се повтарят". Структурализмът, както и групата ОПОЯЗ, на времето си повдигна редица важни въпроси. Той е не по-малко настъпателен от ОПОЯЗ, неговите тезиси дават не по-малко основания да бъдат подложени на критика от тезисите на опоязовци.

Днес литературознанието се развива под напора на големите преобразования, настъпили с напредъка на математиката, на езикознанието. Истината е била всякога свързана с методите на познанието и когато те се обогатяват и разширяват, се ражда и новата истина, извлечена от конкретното явление. Въпросът обаче е как се използуват тези методи, в какво отношение се поставят с „генералната" методология, обуславяна от самата природа на изкуството, и още — не започват ли те да служат на определени цели, които вече излизат от сферата на научността.

[6] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, стр. 10—11.

2

Голямо значение за литературоведите-структуралисти придоби аналогията на литературата с езика. Какво е езикът? Да си послужим с един известен пример: бащата на Хамлет дава знак на сина си. С този знак той му говори, прави му съобщение. Следователно езикът е знак. Той ни казва нещо, но за разлика от жеста прави това, като звучи или като запазва латентно в писмена форма всички свои звукови свойства. Такава е неговата особеност. Важното обаче е това, че се вижда връзката между знака и езика. Всичко в езика, който информира, носи значение, всичко в него има смисъл и значение на сигнал. Когато се обръщат от езика към художественото творчество, което е създадено чрез него, става важен пак онзи елемент, който е знак и информация чрез знака. Художествената литература се разлага на похвати, на значещи величини, на поредица от елементи, използувани при структуриране на цялото. Или, с други думи, литературната теория се обръща към своята семиология, към серията от значещи похвати; „литературата като прийом", както се изразява още В. Шкловски през периода на своите формалистични увлечения, насочени главно към изучаване композиционната структура; или „поезията като граматика", както се изразява Р. Якобсън — последователен изследовател на граматичните структури в художествените произведения. Всичко останало в литературата извън посоченото е без значение, то е идеология, морал, философия или психология, но не е съществено.

В изследването на структуралните единици — композиционни, метрични или фонетико-синтактични — има нещо положително, но въпросът е в това, докъде води такова изследване, когато става самоцел. Защото да се изучава литературата само така — значи да се създава лингвистика на похватите (понякога и най-учудваща и най-изненадваща) или пък да се изучават отделните поетически „прийоми" откъснато от цялото и с тях да се изчерпва задачата на поетиката. Ето съвременен пример. Жан-Мари Озиа в своята книга „ Clefs pour le structuralisme" („Ключове за структурализма", 1967) изгонва от литературата естетическия идеал, разумно емоционалното начало и търси само схемата на впечатлението и възприемането. Той въвежда в лиричната представа понятията „вертикал" и „хоризонтал". Той цитира стихотворения на Ламартин и ги тълкува:

„Там неподвижното езеро разпростира своите спящи води"

— това е хоризонталът и езерото може да се представи с хоризонтална черта.

Следва друг стих:

„Където вечерницата се издига в своята небесна синева" — това е вертикалът и вечерницата се означава с вертикална линия. Създава се графика на лирическата представа, която замества самата лирическа представа — графиката вече като второ, като ново значение. По същия начин се говори и за архитектурата на стиха, в теорията се въвеждат понятия за плоскостни величини и т. н., без да се държи каквато и да е сметка за емоционалното и смисловото съдържание или като това съдържание се приглушава.

Но като оставим настрана куриозите, трябва да отбележим характерните положителни и отрицателни страни на структуралното литературознание — неговия стремеж да отиде по най-прекия път до елементарната структура. Казвам положителни и отрицателни, защото тук има тенденция не само за изследване на формата, но и за извращаването ѝ, тенденция, която води към унищожаване и обезличаване, към уеднаквяване на нейната материална същност.

Съгласно тезата на структурализма художественото произведение е създадено от изрази, изразите — от думи, думите — от срички, а последните — от звукове, от фонеми. Това значи, че се търсят, както в атомната физика, най-елементарните съставни частици. При това анализът се извършва с помощта на прекъсването. Настъпва прекъсване между творба и отделен израз, прекъсване между израз и дума, между дума и фонема. Значение като обект на изследването получава статичното поле, мъртвата картина, а не динамическото цяло. На теория структурата е динамическа, тя свързва и разделя, но на практика доминира разделянето, разкъсването, частта, а не свръзката, не органичната цялост. И в това е големият недостатък поне на досегашните структурни изследвания. Те се затварят в природата на отделното. Започва работата на статистическите методи сами по себе си. Създава се колекция от частности, от извлечени от единния състав на материята атоми — някои ги наричат „семи" (от „семантика" — значение), други „морфеми" (от „морфе" (гр.) — форма). — важното е, че те се изследват така, че се отхвърля „старото", „традиционното", уж ненаучно разглеждане на художествената литература като сложно цялостно единство от елементи, свързани органически и имащи — вече като творба — определено значение за духовния, идейния и

естетическия живот на обществото. Пита се, каква е ценността на такива изследвания, ако зад тях не стои реалният еквивалент на художествената литература, ако не обхващат живата ѝ пълнота, бягат от идеала ѝ и обществената ѝ функция?

Но всичко това е характерно за един тип „материализиращи" литературата структуралисти. За онези, които тръгват предимно от езикознанието, пледират за метод, който не зависи от „субективността на съзнанието", който е обективен като методите на химията, физиката и математиката. Те знаят само една форма на научност — статистиката — и се ползуват от трудове като например книгата на П. Рокицки „Основы вариационной статистики для биологов" (Минск, 1961).

Има и друг тип — това са структуралистите, които разглеждат литературата вече като съвкупност от похвати, които следва „да се означат". Те създават нова дефиниция на художественото творчество, като изоставят структурата, създавана от „семите" и „морфемите", и преминават към структурата на фабулата и композицията. Да, началото тук не е толкова в Р. Якобсън и в граматиката, колкото във В. Шкловски. Сега структурната теория „успява" да ни покаже организацията на едно произведение във връзка с прийомите, с пространството и времето като нещо различно вече от чисто фонемната и граматичната му цялост. Тук се появяват цял ред наблюдения, които сами по себе си биха били интересни, ако не беше тенденцията да се изключи сюжетът, т. е. съдържателността заради фабулата, т. е. заради формалния прийом.

Както и да е, съществено е, че и в единия, и в другия случай ограниченият подход — по вина не на самите методи, а на тяхната абсолютизация — и пълното игнориране на всяка друга методология пречат да се изследва литературата като идеология и явление на епохата (В. Жирмунски), като психология (Л. Виготски), като човекознание (Горки), като напълно я затварят само в една сфера. Тази тенденция особено личи в западното структурално литературознание. В тази връзка ще си позволя малко отстъпление за различните обществени закони, управляващи научната мисъл у нас и на Запад.

3

Съвременната обществено-научна мисъл на Запад, като изключим марксизма и проблясващите тук-таме искри на стихийни материалистични възгледи, се разгръща в няколко характерни

разклонения. В посока на фройдизма и психоанализа, в посока на екзистенциализма и психоанализата и утвърждаване на абсурдността на човешкото битие, в посока на различните модни сега на Запад течения на структурализма (в антропологията, психологията, в езиковите и литературните изследвания). Когато се срещаме с тези съвременни и „усложнени" от взаимодействията прояви на западната мисъл, ние чувствуваме нейната неизбежна ограниченост. В нея липсва нещо основно и генерално, липсва хуманна насоченост, няма значими обществени идеали и желания да се преобрази онова, което съществува, в нещо по-добро и по-разумно. Изобщо липсват цели, които биха оправдали неимоверно големия шум, вдигнат около философските принципи на посочените течения. И в това се крие освен ограничеността на съвременната западна мисъл в изтъкнатите й прояви, нейната враждебност към живото движение на епохата напред, към уважавани, завещани от миналото хуманни стойности.

При близка среща с духовния климат, създаван на Запад, неизбежно ви обзема чувство на дълбоко вътрешно удовлетворение от това, че съществува и друга, различна от посочената култура, която, като се старае напоследък да не пренебрегва детайлната сложност на духовното, неговите „структурални" прояви, се развива в други насоки — психологическа, философска и т. н. Тя по начало изхожда от други принципи и от по-дълбоки хуманни цели. Тя именно носи в себе си великото движение на нашия век напред към нови и по-високи форми на духовен живот. Аз бих я нарекъл героично-утвърждаваща, тъй като, хуманна и млада, тя е вътрешно устремена към положителна и движеща напред цел. Това явно изпъква на фона на отричащата значимостта на човешкото съвременна философска мисъл на Запад.

В споменатите по-горе ветрилообразно разгърнати насоки на буржоазната философия се забелязва един общ момент, явно проличава „дръжката на ветрилото", която събира в една точка неговите различни лъчи. Това е тенденцията да се отрича активното, преобразователното начало. Предпочита се изследване състоянието на синхронността, а не на движението, на промяната, на диахронността. В известен смисъл това е тотално отричане на историчността. Тази тенденция неизбежно произтича от вътрешното самоизживяване на една култура, която в процеса на остаряването и умирането си създава своите мито-

ве, които утвърждават състоянието на безсмислие, гибелта на човека, а не неговата подвижност, неговата героика.

На структурализма например във Франция като школа за доста формално мислене, опиращо се на нормативите на езикознанието и стремящо се към единствено структурални задачи в литературознанието и философията, отговаря обръщането на някои съвременни френски писатели към „новия роман". Той се създава не като четиво за публиката, не като художествено познание за обществото, не като съпреживяване на човешки състояния и страсти, а само като демонстриране на това, как се конструира такъв вид литературна творба. Тоест на структуралната теория в литературознанието отговарят и чисто структурални цели в изкуството и литературата. Формалното експериментаторство заменя познанието на бурния живот на епохата, осветляването на нейните дълбини. Докато философът и тълкувателят на структурализма Жан-Мари Озиа казва, че идеологическото трябва да се отстрани от анализа на литературните произведения, за да се изследват „чистите" структури — „новият", „конкретно конструиран" роман е призован да насочи вниманието не към жизненото съдържание, а само към това, как формалното се изгражда, как се прави романът. Нали всичко е структура, функционалността и духовната обемност на изкуството са без значение. Но ако Озиа преследва „идеологическото", тъй като усеща неговата връзка с масите, то той не забравя за „въображаемия образ на смъртта", както той се изразява, „за това загубено значение", което има „небитието" и което според него би трябвало „отново да се намери"[7], т. е. за екзистенциалистките „стойности". По такъв начин вътрешната духовна връзка между принципите, които отричат преобразователното начало в литературата, се оказва неизбежна.

4

В нашите социалистически страни интересът към специалните изследвания се засили особено с развитието на езикознанието и теорията на информацията. Открива се нов свят от закони, които досега само са били усещани, а сега настъпва времето и за тяхното уточняване. Знанието, което обхваща общото, но пренебрегва частното, е недостатъчно, то е непълно знание. Това гледище обяснява сегашното изострено внимание към микро-

[7] Jean-Mari Osias, Clefs pour le structuralisme, Seghers, 1967, p. 179.

явлението, към структурата, към частното и детайлната страна на изучаваното явление. Съвременните статистически методи допринасят извънредно много за изследване на частното, на съставната част, на безкрайно малките величини, функционално свързани с цялото. Интересът към тях става нещо като знак на времето — ако те не са разгледани, явлението се смята неизучено, необхванато и непреценено. Идеята за всеобщността отстъпва пред детайлния анализ, който открива нови конкретни отношения и дава представа, съвсем различна от традиционната. Същото би могло да се каже и за изучаване на композиционните форми и структури с тяхната относителна самобитност. Тук има огромен простор и за преки наблюдения, и за теоретични размисли. Възниква обаче въпросът за единството между чисто духовното, „идеалното" в литературата и материалното в нея. И то не само в стихотворната реч, където материалното, звукът и ритъмът, подчертават своята функция, а и при изучаване на всяко художествено творчество. Засиленият интерес към значението на „конструирането", към организираността не бива да отстранява проблемите за своеобразието на художественото мислене, за целесъобразността на естетическата страна, за красотата и действеността на формата. Възроденото внимание към такива школи като руския ОПОЯЗ не бива да означава реабилитиране на техните чисто формални принципи. Във формата трябва да се търси живата, органично свързаната с нея съдържателност (школата на Ю. Лотман в Тарту, някои изследвания на Д. Лихачов). Навлизането в микросвята на структурата на явлението очертава и вододела между западното и нашето литературознание. У нас например при такива специфични търсения не се изгубва нишката, която води към разкриване на духовната значимост на художественото произведение. Текстът води към сложния комплекс от жизнени проблеми, а не ги изолира. Не потъва и не изчезва в статистическите цифри и формули хуманното начало, което винаги лежи в основата на голямата художествена литература, което трябва издълбоко да се изследва и изяснява. Говоря за тази същност на литературата напук на онези, които с идеята за деидеологизация на изкуството се стремят да отворят пътя на формализма, да насочат литературознанието към безплодни търсения. Всъщност нашите аргументи се противопоставят именно на онези на Озна, които, като изгонват през вратата на литературната теория „идеологическото", го вмъкват през про-

вореца, като признават екзистенциалистките „стойности“ и „социологичните“ тълкувания на психоанализата.

У нас, в България, интелигенцията по историческа традиция е закърмена с идеалите на борческата хуманност и с вяра в човека. В своята жива творческа дейност тя е подкрепена от революционна партия, която си е поставила за задача да преобрази живота на обществото и да го изведе към нови, по-високи социални форми, да го обогати с материални и духовни ценности. Интелигенцията е възприела тази партийна задача, учи се смело да гледа напред към бъдещето, учи се творчески да гори в борбата, да вярва в неизбежния успех, в неизбежното тържество на правдата и хуманността. Оттук и разликата в решаването на специфично-философските и литературоведчески въпроси от решаването им на Запад, където социалните предпоставки на мисленето се определят и от тенденцията към ограничаване на всякаква активност на социалната и борческа хуманност.

Да вземем например въпроса за отношението между народ и литературата. Той почти не се поставя от „модерното“ западно „структурално“ литературознание. То бяга от този въпрос съзнателно, отколкото е бягал някога в представите на вярващите дяволът от тамяна. Представителите на западното литературознание обичат подробно да говорят за „комуникацията“, за изкуството като средство за общуване, за „обединяващия“ знаков характер на системите, с които се реализират духовните явления. Но те не се спират на въпроса за изкуството и литературата като „език-средство“ за духовна връзка в обществото, като средство за мисловна емоционална и естетическа информация, насочена предимно към широката аудитория и към народа. И по-специално не възприемат изкуството и литературата като „естетическа информация“ за действителността. Защото всичко това било „Аристотеловото небе“ на подражанието, царството на „мимезиса“, защото то предполагало Хегеловата теза за човека и идеала, а нали литературата от тяхна гледна точка е „само текст“. Те по-лесно възприемат една литература, която стои на границите на кошмара, отколкото онази литература, която се пресича с реалността и в която действува вече силовото поле и дирещата и прогресивна мисъл. Споменатият вече Жан-Мари Озиа направо пише: Литературознанието „започва с отхвърлянето на историчността, историята на идеите и историята на творбата, изворите, влия-

ията..."[8], т. е. то започва с отказване от всичко онова, което свързва изкуството с живота. Стремежът към откриване на вътрешното, структурно-специфичното стига тук до крайностите на абсолютизирането, до ограничаване на всякакви обективни зависимости на литературното творчество от онова, което е извън него. Художествените писмени документи престават да са от значение дори за разбиране личността на твореца, защото и тя е „мост към реалността". Озиа резюмира: „Има впрочем една литература, която може да бъде наречена структурална"[9], т. е. която се предлага изключително като текстово явление и нищо друго. Но нека кажем определено, че в нашата епоха, наситена с напрежението на социалните борби и на социалистическите преобразования, отхвърлянето на зависимостта на литературата от въздействията на колектива, отбягването от проблемата „аз и другите", отричането на въздействието на народа върху твореца е напълно идеологическо явление, ала с явно вече реакционно захранване. Тук намира почва индивидуализмът. Тук се издига преграда и за научното обясняване на явленията. Аксиоматична истина е, че от въздействието на обществото се е раждало „семантичното богатство" на художественото творчество от античността до наши дни. Нали и през миналите епохи живата дейност на народните маси се е преселвала в „тихите кабинети" на художниците и е диктувала непосредствено дейното им отношение към съвременността, като по този начин е влияела и върху развоя на художествените системи, на „опозициите" на стиловете в границите на изкуството. И днес истинското изкуство се развива жанрово и стилово не като бяга в царството на смъртта и отвлечените митове, а като придобива размах, сила и трайност под влияние на допира си с народната аудитория.

Разбира се, на Запад преценяват това по-иначе. Там не признават такива „йерархии", както обичат да се изразяват, като обществените фактори в развоя на изкуството. Там гледат на художника като на напълно иманентна величина — духовно абсолютно независима от реалността; това, което художникът създава, е само „текст", предмет на лингвистично-структурално, а не на социологично-естетическо или морално-познавателно изследване. За тях не съществува читателят като „втори творец" — и на миналото, и на съвременното изкуство. За тълкуването на творбата се оказва достатъчна езиково-текстовата

[8] Jean-Marı Osıas, Clefs pour le structuralism, Seghers, 1967, p. 179.
[9] Jdidem

интерпретация и оттук враждебността към „историята на творбата“, „изворите“, „влиянията“, от които така старателно ни отдалечава Озиа. Оттук и усилията да се ограничи изследването изключително, в текста, да се наложи „закритото прочитане“ на произведението, т. е. опознаването само с езиковия живот на творбата. Оттук и пренебрежението към „йерархиите“, в които е концентриран духовният живот на обществото, стремежът да се отрече въздействието на всичко онова, което Озиа високомерно е отхвърлил като „господство на историчността“. Може ли да възприемем тази теза и така да развиваме структурализма у нас?

В същност от философска гледна точка съвременният структурализъм на Запад не се отличава много от „някогашния“ философски индивидуализъм — той се стреми главно да разруши традиционната, органичната връзка на литературата с обществото. Стреми се да отрече възможностите за развоя на едно изкуство, извикано от нуждите на обществото или направлявано от основните сили в него. Затова се и отрича, че създаденото от артиста или писателя има значение като дело, обърнато с лице към народа и епохата; литературата се затваря в нейните чисто езикови рамки.

Би могла да се посочи твърде съществената идейна философска близост между западния структурализъм и екзистенциализма, въпреки че структуралистите крещят за независимостта на техните методи, за структурално изучаване, анализиращо частното в езиковия факт независимо от всяка друга интерпретация на художественото явление. Ето характерните моменти на тази близост. Доста известният модерен на Запад философ Хайдегер, хвърлил широко своята сянка върху полето на западното мислене, говори за отрицателната роля на „безличния човек“, който след Ницше той нарича проява на „масовото общество“, което препречвало изявата на творческата личност, индивидуалната изява. Но „обществото на Хайдегер, това не са ли същите тези фактори, йерархии и т. н., които така категорично отхвърля и Озиа в своята книга „Ключове за структурализма“, като пренебрегва „идеологичното“ и „историчността“? Докато индивидуалистичните тези на Хайдегер затварят личността в някакво тясно духовно начало, Озиа я заключва в чисто езиковата структура.

Когато екзистенциалистът Хайдегер въведе гермина „Man“ — неопределено лично местоимение в немския език, с което означава „социалната реалност“, т. е. „моралните норми“, об-

ществено мислене, културата, традицията и т. н., той се постара да докаже, че всичко това пречело на индивида, всичко, което е обществено, не позволявало на човека да намери самия себе си. Ясперс, друг екзистенциалист, противопоставя „наличното битие" — битието в света — на трансценденталното битие, т. е. на битието извън света, в себе си. Писатели-екзистенциалисти като Камю говорят за „бунта" на човека срещу всякаква обществена система, тъй като тя означава потисничество (есето на Камю „Митът за Сизиф"). Частното, присъщо на капитализма, става за тях общо и абсолютно. Но главното в случая е еднаквото отричане ролята и значението на социалното както от екзистенциализма, така и от структурализма. Важна е близостта на принципите във философските системи с тенденцията към затвореност. Нали тъкмо структуралистите въведоха понятието „закрито прочитане", „затворено прочитане" на художественото произведение, т. е. прочитане само от интерес към езиковата структура, независимо от всеки друг психологично-етичен познавателен интерес. Но ако у някои екзистенциалисти има елемент на бунт срещу социалните условия в капиталистическото общество, то структуралистите определено насочват острието изцяло срещу всяко поставяне на въпроса за социалното — като идеология, като етика, като борба за обществен идеал. Нека литературата бъде обект само за структурални формални изследвания и за количествен текстов анализ — всичко друго е тежнение към социалност, т. е. — както те казват — към „ненаучност".

Разбира се, казаното не означава, че някои структуралисти не се занимават с човека и с човешкото. Видният френски антрополог Клод Леви-Строс се интересува от човека, но отива да го търси в първобитните родови племена на Южна Америка, сред племето бораро (полюсите: „мъж—жена", „глава—вожд—семейство" и т. н.).[10] Но неговите наблюдения върху първобитния човек, които имат само археологична стойност, не ни въвеждат в класовата структура, в проблематиката на социалната динамика и не пречат за отхвърлянето на „йерархиите" в литературата, т. е. подкрепят събратята му структуралисти, които работят в литературознанието.

Като приемаме необходимостта да се изучават все по-дълбоко всестранните структурални връзки в художественото произведение, тъй като и те са специфичен обект на знанието, наш

[10] Claude Lévi-Strausse, Antropologie strukturale, Paris, Plon, 1958.

дълг е да разработваме по-пълно и научно по-убедително теоретическите въпроси, които там, на Запад, или пренебрегват, или изтласкват извън предела на обекта. Повечето структуралисти обикновено не говорят открито за дехуманизирането на изкуството, те само изместват настрана проблемата за хуманното начало, за човешки значимото съдържание. Според тях то не е обект за изследване, то е нещо извънлитературно. Техните размисли за езика, за текста, за „затвореното прочитане" и пр. само ограничават изследователската задача — свеждат я до формалната, до езиковата комуникация, при която се загубват духовно познавателните и хуманните стойности. Ако се интересуват от това, как от чувството възниква езикът, те не се докосват до самото чувство в неговата естетическа и социална същност. Ако се интересуват от структуралното художествено единство, те не засягат областта на конкретните човешки истини и откровения, които не са неутрални спрямо това единство. Те говорят за смяната на периоди в литературата, но като за чисто езикови и формални прояви. Така литературното творчество се интерпретира на пръв поглед с богат арсенал от оръжия, граматически и стилистични, с помощта на „широка" систематика, но по същество то се обеднява, тъй като всичко друго освен тази систематика отива зад борда.

5

И още нещо. В структурализма като съвършено самостоятелна теория и методология се очертава все по-ясно тенденцията да се отрича изкуството като обект за естетическа наслада, който чрез литературния анализ може да бъде възстановен, осмислен и дори обогатен. То, изкуството, става само материал за систематизиране на знаци, сбор от рационалистично изведени величини, които придобиват стойност сами за себе си. Стигаме до анатомията на мъртвото, а не на живото. Въпреки идеята за структурата, т. е. идеята за цялостност, тези величини излизат извън цялото, изтъкват се като самоизмерими и независими елементи от функцията на цялото. Естетическата наслада се извежда само от нарушаването на очакваното от неочакваното, от последователността на структурата и нарушението ѝ, а не от други психологически компоненти. Тази тенденция е съществувала още у руските формалисти, за които стана дума и към които трябва да се върнем. Жирмунски пише за тогавашния Шкловски, че е пренебрегвал „телеологическото понятие за

стила като единство от прийоми“[11], т. е. на стила като прийом за достигане на определена цел. Времето на формалния метод създаде тази тенденция на затвореност и тя изцяло е наследена от съвременните структуралисти, които отбягват цялостното познание за сметка на фабулата.

На съвременните структуралисти е присъща и тенденцията към анатомизиране, към потъване в микросвета на отделните атоми без идеята за непрекъснатото единство на живото битие, каквото е изкуството. Именно поради това става възможно изследването на художествената литература от хора, на които — за разлика от В. Шкловски — липсва вкус, липсват идеи за художественост и богат естетически опит. Нали те търсят елементите, а не цялото, нали тоталността се възприема не като единно звучене на художественото произведение, а като накъсан текст, като установена по умозрителен път структурална верига или поредица от похвати. За такъв „анализ“ са напълно достатъчни само статистически формални методи.

На тези явно ограничени, погрешни или открито реакционни позиции, шумно пропагандирани на Запад, които заземетяват главите и на някои незрели хора в нашия свят, противостои марксическото литературознание. Като преодолява ограничеността на социологизма или на психологизма, взети сами за себе си, и като използува възможностите, разкрити от съвременната методика на конкретните анализи, като търси богатството на фабулните прийоми, марксическото литературознание подчинява частното на общото, т. е. изследва формите като обединение на живото социално-естетическо явление. И се стреми да го види откъм оригиналната му страна не само чрез езика, чрез прийомите, чрез фабулата и композицията, а и чрез цялата му духовна същност. Затова като възприема структуралния метод в едно цялостно единство от методи — и социологичен, и психологичен, и естетически, — то воюва, а не сътрудничи с посочените по-горе гледища. Възприемането и развиването на новите методи, които възникват с развитието на езикознанието, на теорията на информацията, на кибернетиката и математическата логика, не означава и покриване в схващанията с онези, които искат да изтласкат цялото хуманно богатство на литературата извън сферата на литературознанието, стремят се да затворят анализа в текста, в езиковата форма и като го ограничат, по този начин да ограничат и

[11] В. Жирмунский, Вопросы теории литературы, стр. 23.

тълкуването на обществено-моралната и хуманна функция на изкуството, да замъглят ролята на онова литературознание, което изследва тематиката, духовните и естетическите стойности и преживявания и което ги обяснява. Да, тук е вододелът между двата подхода в литературознанието.

Впрочем разликата датира не от днес. Достатъчно е да си спомним, че през целия XIX век се е водила борба между „източното“ и „западното“ литературознание. Това е борбата между социално-активната естетика на руските революционни демократи и социално-безразличната, пасивната „немска“ естетика на Кант и неокантианството. Тази борба е имала своето отражение и у нас. Разбира се, сега обстановката е друга и проблемите са други. Еволюцията на знанието, на неговата общотеоретична и практично-конкретна страна е безспорна и значителна. Но усилията на феноменологизма и особено на структурализма на Запад да отстранят от анализа социалното и психологическото съдържание ни напомнят именно за неокантианството. Да се правят структурални анализи така, както ги прави често споменаваният Ален Роб-Грийе с неговия дребнав позитивистичен маниер, който рисува всичко онова, което случайно срещне в действителността, за да избегне обобщението — значи да се върви към деградиране на изкуството, бих казал дори, да се поставя изкуството на най-ниското стъпало на духовния и обществения живот.

6

И така да обобщим: става дума не само за това да воюваме за хуманна литература, а и за друго — за хуманното литературознание. И на Запад науката за изкуството, включително и литературознанието, отнасят към „хуманитарните науки“. Обаче стремежът към чисто филологическата, текстуална интерпретация твърде опасно стеснява кръга на хуманитарното, да не говорим и за съзнателните стремежи то да бъде изобщо отстранено. За тази тенденция там допринасят и философските системи от типа на споменатите.

За разлика от старите чародеи като Аристотел, сложил начало на ясно литературознание, което на времето си е изследвало трагедията в зависимост от това, как именно е представено човешкото — трагичното и катарзисът, за разлика от такива дълбоки мислители като Хегел, който е изследвал въпроса за човешките стремежи, за хуманността и идеала и

за историческите стойности, сега западното литературознание не обръща никакво внимание на социално-човешкото, на „идеално-човешкото“. То отбягва от тях. Или по-точно то се стреми да ги представи в определена светлина. То проявява интерес само към „поетическо-езиковото“, взето само по себе си, като „самозадоволяваща се езикова структура“ (В. Кайзер), към онова, което „поетът създава изключително като поет“ (Р. Креин), или, както казва Р. Якобсън, предмет на литературознанието става вече „не литературата“, а „онова, което е специфически свойствено на литературата“. Тук литературознанието явно бяга не само от „историческото пространство“, но и от своята хуманитарна същност или пък я стеснява, а понякога и направо я проклина — дори тогава, когато в някои талантливи анализи има доза истина. И това става тъкмо днес, в епохата, когато съвременните научни разработки, създадените методи за анализ, включително и тези на езикознанието и математиката, позволяват чрез текста да се проникне дълбоко в специфичната човешка същност на художественото творчество. Обаче целта на тези отстъпления от хуманитарния характер на литературознанието е прозрачно ясна, дори и когато се прикрива зад многоцветните словесни завеси на структуралната теоретизация: цели да се избягнат в крайна сметка въпросите за въздействието на литературата върху обществото, за нейната огромна прогресивна роля в духовното и социалното **човешко битие.**

Основната разлика между нас и представителите на критикуваната тенденция **се състои в това,** че за нас изкуството и литературата изгубват значението си, когато служат само на себе си, когато престават да служат на „специфично“ човешкото — на личното и общественото. А за тях е обратното. И ето че литературознанието, което те създават, се заема да изгони от сферата на своите изследвания „специфично“ човешкото от цялата същност на художествената литература. Те ограничават себе си, стигат до формализъм и служат не само на своите „научно текущи“, но и на други, по-далечни цели.

Повтаряме: изследването на езиковите, на текстовите явления, на жанровите и стиловите структури не е беда, а необходимост. То е нужно при изучаване на словесната инструментовка — на поетическата фонетика или евфонията, на словоизменението и граматическия строй на речта като вплъщение на поетическата тема в текста (на отделната словесна тема и на общата тема на произведението), на прийомите за гру-

ниране на словесните теми, прийомите на композицията и т. н. и т. н. Бедата започва, когато хуманитарното по своята същност литературознание тенденциозно се ограничава само в една или друга сфера, когато изкуството се заменя само от формалната и статистическа информация и от сухата цифра, когато съзнателно се изтласква хуманното — идеологическото и човешкото — съдържание от обекта на литературознанието и дори на литературно-критическото изследване.

И така, ние не отричаме структурализма като възможност за познание и като метод в една цялостна методологическа систематика със социологични и психологически аспекти, но не приемаме неговия западен вариант или формалистичната му тенденция. През последните години класовите критерии понякога биваха изгонвани от литературоведческите преценки от страх да не ни затворят в рамките-догми на социологизма. Но тези критерии ще ни помогнат да разберем много неща в дълбоката органична криза в западното литературознание. Липсата на идеали у буржоазните литературоведи оставя без идеали и без хуманни стойности и тяхното литературознание, което усилено използува методологията на формалния количествен и качествен анализ, което издирва детайлните сложности на литературната творба, текстовото явление, и забравя за привилегированата област на литературата — „комуникацията“ ѝ с човека, а в по-широк смисъл — с народа и обществото. Както вече споменах, това литературознание въпреки отделни оригинални налучквания отстъпва от хуманитарните стойности на литературознанието като „специфизирано“ знание и за определена страна на човешкото. А тук е нашата сила и нашето превъзходство.

А. Л. Димшиц

ИДЕЙНАТА БОРБА ОКОЛО СЪВЕТСКАТА МНОГОНАЦИОНАЛНА ЛИТЕРАТУРА В ЧУЖБИНА

Многонационалната и единна социалистическа култура на съветското общество се развиваше и утвърждаваше в процеса на развитието на социалистическото строителство, в процеса на непрестанното укрепване на единството, дружбата и братските връзки между народите на нашето отечество. В историческото развитие на нашето общество и държава културата, изкуството и литературата са играли винаги прогресивна и активна роля. Съветският писател си е оставал винаги убеден и деен интернационалист-ленинец. Достатъчно е да си спомним за знаменосците на литературата на социалистическия реализъм Горки и Маяковски, за да се убедим в неоспоримостта на този факт.

При откриването на Първия конгрес на съветските писатели през 1934 г. Горки подчерта особеното значение на този конгрес, който се състои в това, че „многоплеменната и разноезична литература на всички наши републики се възправя като единно цяло пред лицето на пролетариата от страната на Съветите, пред лицето на революционния пролетариат от всички страни и пред лицето на приятелски настроените към нас литератори от цял свят.

Ние демонстрираме, разбира се, не само нашето географско обединение, но и единството на нашата цел, която естествено не отхвърля и не ограничава разнообразието в нашите творчески похвати и стремежи.“[1]

Много години изминаха оттогава. Четирите конгреса на писателите на СССР отчетоха постиженията на нашата много-

[1] М. Горький, Собрание сочинений в 30-ти томах, т. 27, М., ГИХЛ, 1953, стр. 296.

национална култура. Ние можахме да се убедим нагледно в това, как се повишаваше равнището в развитието на художествената култура в нашата страна, как безписмените преди това народи можаха да създадат в условията на съветската действителност цели нови литератури, с какви действително ускорени темпове се развиваха тези „новородени" литератури. Всички писателски конгреси бяха демонстрация на непрестанните успехи на единната и многонационална съветска литература, на успехите, които бяха завоювани благодарение на взаимното обогатяване на художествените литератури на социалистическите нации и народности на СССР.

„В разнообразието на националните форми на съветската социалистическа култура все по-забележими стават общите, интернационалните черти — отбелязва Л. И. Брежнев в доклада си „За петдесетгодишнината на Съюза на съветските социалистически републики". — Националното все повече се обогатява с постиженията на другите братски народи. Това е прогресивен процес. Той отговаря на духа на социализма, на интересите на всички народи от нашата страна. Именно така се поставят основите на новата, комунистическа култура, която не познава национални бариери и еднакво служи на всички хора на труда...

Днес вече можем с пълно право да кажем: нашата култура е социалистическа по съдържание, по главната насока на своето развитие, многообразна по своите национални форми и интернационална по своя дух и характер."[2]

Огромният опит на съветската култура позволява днес на прогресивните дейци на изкуството и извън границите на нашата страна да говорят за световното значение на „съветския пример". Твърде характерно е, че един от най-изтъкнатите поети на САЩ, Уолтър Лоуенфелс, писа неотдавна до Пабло Неруда: „Ние вървим към една световна култура — национална по форми, интернационална, хуманна и социалистическа по съдържание."[3] Съветският опит учи и на това, че определението „социалистическа по съдържание и национална по форми" не трябва да се разбира метафизически. Това определение изисква без съмнение диалектическо разбиране, което предполага, че формата е съдържателна, а съдържанието в произведенията на духовното творчество има оформен вид.

[2] Л. И. Брежнев, За петдесетгодишнината на Съюза на съветските социалистически републики, С., Партиздат, 1973, стр. 27.
[3] American Dialog, 1972, бр. 1, стр. 5.

Марксистко-ленинското учение по националния въпрос се противопоставя решително и безкомпромисно на всички видове и типове буржоазен национализъм. По своята същност то е насочено изцяло и срещу шовинизма, и срещу космополитизма, които са толкова характерни за буржоазното съзнание и буржоазната практика. Както е известно, шовинизмът и космополитизмът представляват като че ли две страни на един и същ медал — и идеологията на националния херметизъм, и идеологията на мнимата „безнационалност" са в еднаква степен враждебни на народите, на трудещите се, на естественото развитие на демократичните и социалистическите култури.

Шовинизмът и национализмът ощетяват националните култури, ограничават духовния живот на народа. Т. Й. Ломидзе отбелязва справедливо по този случай: „Фетишизирането на своеобразните страни на националното съзнание, придаването на една изключителна стойност на всички страни на националната историческа действителност води до едностранчиво виждане, до скъсване с историческия опит и с постигнатото от другите народи, обрича собствената нация на слепота и изостаналост, лишава я от стимули за по-нататъшно развитие и усъвършенстване."[4]

Не по-малко враждебен на националните култури, на тяхното плодотворно развитие е и космополитизмът, „нивелиращ", обезличаващ, „обезцветяващ" плодовете на духовното творчество. Съвременното изкуство на реакционната буржоазия, било в елитарните му изяви, било, когато се говори за „масова култура", се противопоставя решително на интернационализма и националната самобитност. Във всичките си прояви то застава против идеологията на интернационализма като идеология на прогреса и социалното обновяване. Дори в своите тъй наречени модернистични форми (абстракционизъм, абсурдизъм, „конкретизъм" и т. н.) и в своята „продукция за масите" то е насочено срещу националната самобитност, изразност и цветистост. Като правилно елитарното изкуство на буржоазията е национално обезличено, неговото масово изкуство" е съобразено с психологическата стандартизация на консуматора, с пропагандните шаблони и стереотипи.

В процеса на развитието на нашето общество, на нашата култура и в процеса на формирането на обществото съзнание у съветския човек отдавна изчезнаха ония противоречия

[4] Национальное и интернациональное в советской литературе, М., „Наука", 1971, стр. 25.

между интернационалното и националното, които са така типични за буржоазното съзнание и буржоазната практика. За нашето общество, за съзнанието на нашите хора са показателни органичното съчетаване, сливане между интернационалното и националното, тяхната жива и плодотворна диалектика.

Не бива да се разглеждат метафизически, да се разграничават една от друга тези две страни на единния процес. „До такова противопоставяне — отбелязва в редакционна статия списание „Комунист" — води неправилното тълкуване на разцвета на нацията като развитие само на националните особености, на националната специфика, а тяхното сближение — само като интернационално, общо. А в същност имаме налице диалектическо взаимодействие: без сближение е невъзможен разцветът на нациите, както и без всестранен разцвет — тяхното сближение; сближението между нациите не изключва техните национални особености... Разцветът и постепенното сближение между социалистическите нации е обективен закон в развитието на националните отношения в социалистическото общество, важен фактор за укрепване на дружбата и интернационалното единство между народите на СССР."[5] Тази диалектика трябва да се има пред вид и в борбата с нашите идеологически противници зад граница и по-конкретно с литераторите — „съветолози" от рода на Марк Слоним, Глеб Струве и други, които се мъчат да докажат, че съветската култура и литература били разкъсвани уж от непримирими противоречия между интернационалното (разбирано като безнационално) и националното, тълкувано предумишлено като нещо отживяно, реликтно, като „жива старина".

Нашите идеологически врагове клеветят съветската култура, обвиняват я в това, че уж потискала националните традиции. А между другото не у нас, а именно в буржоазния свят се извършва процес на отказване от културните ценности на миналото и по-специално от художествените традиции. Буржоазните декаденти, дребнобуржоазните радикали, различните там ултра в идеологията и естетиката отдавна вече надигат ръка над културното наследство на народите — този процес действува не само на Запад, но и на Изток, където е оглавен от маоистките „теоретици" на псевдокултурната псевдореволюция.

В решителен противовес на подобен род нихилистични разправи с културата и традициите в областта на културата на-

[5] Коммунист, 1972, бр. 4. стр. 11—12.

шето общество се формира и разви върху основата на марксистко-ленинското учение, предполагащо проява на грижливо отношение към духовните стойности на миналото, чувство на патос от наследеното и критическа преработка на всичко онова най-добро, което ни е оставило предшествуващото развитие на човечеството. За нашето изкуство, за съветската култура самият процес на създаване на новото, на новаторското, е немислим извън познаването и възприемането на прогресивните художествени традиции на миналото.

Литературата е лицето на обществото. Нашето общество, неговата природа и характер са оставили ярък отпечатък в нашата многонационална литература. В нея се е отразил и изявил и нейният кръвен интернационализъм. Всяко едно значително епическо произведение, отразило едни или други етапи в развитието на нашето общество, представлява свидетелство за неговия интернационализъм. Да си спомним „Железният поток" на Серафимович, „Тихият Дон" и „Разораната целина" на Шолохов, „Ходене по мъките" на А. Толстой, произведенията на Фурманов, Фадеев, Н. Островски, „Брониран влак 14—69" и „Пархоменко" на Вс. Иванов, трилогията на Федин, романите и повестите на М. Шагинян, В. Катаев, Ю. Смолич, М. Стелмах, О. Гончар, Г. Марков, Ч. Айтматов, В. Кожевников, К. Паустовски, М. Алексеев, В. Закруткин, С. Ханзадян, Н. Думбадзе, М. Гусейн, М. Ибрагимов, Б. Кербабаев, Ш. Рашидов, М. Слуцкис, И. Мележ, Й. Авижюс, Х. Гулям, Ю. Ритхеу, Г. Гулиа, Г. Николаева, И. Еренбург, Ю. Бондарев, В. Панова, А. Кешоков, С. Сартаков, А. Чаковски, В. Кочетов, С. Барудзин, Г. Холопов, А. Иванов, С. Залигин, Ю. Трифонов, Е. Казакевич, И. Стаднюк, Ю. Шесталова, И. Друце, А. Бикчентаев, Г. Мусрепов, С. Муканов и ние ще намерим в произведенията на тези и много други писатели живи, образни доказателства за това, че в нашата страна се оформиха и израснаха поколения от истински интернационалисти, появи се, възникна нова историческа общност от хора — съветският народ.

„В съвместния труд, в борбата за социализъм, в боевете за неговата защита се родиха нови, хармонични отношения между класите и социалните групи, между нациите и националностите — отношения на дружба и сътрудничество. Нашите

[6] Л. И. Брежнев, Отчетен доклад на Централния комитет на КПСС пред XXIV конгрес на Комунистическата партия на Съветския съюз, С., Партиздат, 1971, стр. 103.

хора са споени от общността на марксистко-ленинската идеология, от високите цели на изграждането на комунистическото общество“[6] — каза Л. И. Брежнев в Отчетния доклад на ЦК на КПСС пред XXIV конгрес на партията. Тези обществени отношения повлияха съществено върху формирането на новия човешки характер, върху формирането на комунистическия характер на съветския човек.

Общността във възгледите е типична и за тези, които създават литературни произведения в съветската страна. Написани на различни езици от най-различни по националност и индивидуални особености автори, те са създадени върху обща, единна мирогледна основа.

В неотдавна публикуваната статия „В свободното, ново семейство“ критикът В. Иванов свързва напълно обосновано интернационализма на съветската литература с нейните мирогледни и творчески, методологични основи. Той справедливо пише, че „...социалистическият интернационализъм е едно от най-важните качества на цялата многонационална съветска литература. Това нейно качество е органично свързано с марксистко-ленинското светоусещане на художниците, което определя най-важните принципи на социалистическия реализъм. Интернационализмът на съветската литература е неделим от комунистическата партийност и народност, от правдивото художествено изобразяване на действителността в нейното революционно развитие, от дълбокото вникване в нейните закономерности, от социалистическия хуманизъм.“[7]

Не може да не ни радва обстоятелството, че връзката на марксистката естетика и социалистическото художествено творчество с революционния интернационализъм се осъзнава не само в страните от социалистическия лагер, но и от прогресивните хора в капиталистическия свят. Известният американски писател Джозеф Норт, който беше гост на V конгрес на съветските писатели, излезе наскоро след конгреса със статия, в която подчерта интернационализма на нашата литература, живата и тясна връзка на съветските писатели с народа. Той изтъкна значението на марксистките принципи за развитието на литературата в служба на освободителното движение.[8] Гейлорд Лерой развенчава в статията си, озаглавена „Втората култура“, различните левичарско-екстремистки

[7] Литературная газета, 1972, бр. 32, 9. VIII.
[8] American Dialog, 1971, бр. 1 р. 4.

„концепции“ за културата, като им противопоставя учението на В. И. Ленин, доказващо, че „социалистическата културна революция, втората култура, представлява неделима част от социалистическото преустройство на обществото“. Г. Лерой отбелязва, че голяма роля в развитието на социалистическата култура играе изкуството на социалистическия реализъм, което не случайно предизвиква люта омраза у пропагандаторите на студената война. „Социалистическият реализъм — пише Лерой, — както и втората култура, е необходим елемент от борбата за създаване на ново общество.“[9]

Литературата на социалистическия реализъм е дълбоко правдива, проникната от отзивчива емоционалност. Тя търси правдата от позициите на марксистко-ленинската партийност — една активна, всесилна правда и поради това естествено предизвикваща острата реакция в различните идеологически региони. Не случайно приветствуват горещо, сърдечно нашата литература в страните от социалистическия лагер, не случайно към нея проявяват жив интерес страните от тъй наречения „трети свят“, не случайно нашите приятели и съмишленици в страните на капитализма ѝ дават такава висока оценка. И също не случайно нашите идеологически противници не подбират средства в борбата си срещу нея именно защото разбират силата на нейната правда и майсторството на въплъщаване на тази правда, и именно затова те издигат най-различни прегради срещу проникването на съветската книга, прегражда̀т ѝ пътя чрез „желязната завеса“ на цензурата и полицията. В проявеното към съветската литература отношение, което я съпровожда в капиталистическия свят, се отразяват стратегията и тактиката на яростната идеологическа война, бушуваща по инициатива на буржоазната реакция — на оная идеологическа война, характеристиката на която беше дадена в Отчетния доклад на ЦК на КПСС пред XXIV конгрес на партията.

Не е безинтересно да се надникне в областта на фактите, които характеризират идеологическата борба около съветската литература извън границите на нашата страна. А такива факти има в изобилие. Но нека да се спрем на онія, които позволяват да си изясним съществените, нещо повече — типичните закономерности, показателни за съвременната идеологическа борба около многонационалната съветска литература, нейните

[9] American Dialog, 1971, бр. 1, стр. 8—9.

произведения, нейната история, около извършващите се в нея процеси на развитие. Тези факти свидетелствуват за диаметрално противоположни явления: докато, да речем, в ГДР и България се пропагандира систематично съветската художествена литература — преводна и оригинална, в Индонезия съветските книги се изгарят на аутодафе; докато в Унгария е разгърната активна дейност по превеждане произведенията на съветски автори от най-различни националности, в съседна Австрия книгите на съветските писатели почти съвършено не се превеждат и представите, които мнозина австрийски читатели имат за нашата литература, са продиктувани от изключително систематичната злостна дезинформация на реакционните вестници и други органи за масово пропагандно въздействие, намиращи се в ръцете на специалистите по „манипулациите" от различен характер.

Но репресиите срещу книги и писатели, лъжата и клеветата са оръжие, до което прибягват духовно слабите в страха си от честния спор, от откритата идейна конфронтация. Именно духовно слабите се мъчат да отхвърлят непреодолимата и всесилна правда, като прибягват до непозволени средства за нейното потъпкване и компрометиране, до лъжи и клевети. Цяла тайфа от така наречени съветолози, поддържана от предателите на социализма — десни и „леви" опортюнисти и ревизионисти, излива потоци лъжи, за да прегради пътя на съветската литература към умовете и сърцата на читателите в несправедливия и безумен свят, управляван от буржоазната реакция.

Борбата около многонационалната съветска литература се води чрез активни изострени форми. Но правдата, въплътена в произведенията на съветските писатели, настъпва, завоюва все повече и повече признание и любов. „Съветолозите" и ревизионистите прибягват към най-разнообразни измамнически маневри, за да оклеветят съветската литература, за да хвърлят сянка върху нейния благороден облик. До какви ли измислици не прибягват те срещу нашата многонационална литература! Според една от най-популярните „легенди" на „съветолозите" се отрича идейното единство на нашата литература, отрича се пределно очевидният факт за отражението в нея на великата дружба, на великото братство между нашите народи.

„Съветолозите" заявяват в явно противоречие с действителното положение на нещата, че в съветската литература се заличавали уж националните особености и черти на едни или

други народи. Някоя си Хеди Прос-Веерт (ГФР) направо пише, че „съветската политика в областта на културата" била преследвала „унификация на културния живот и културното равнище"[10]. От същото се оплаква на страниците на съветологичното списание „Остойропа" („Източна Европа") и някоя си Анна-Галя Горбач, недоволна от това, че у нас щели, тъй да се каже, „да изчезнат не само националните, но и все още запазили се „класови" противоречия (работници — селяни)"[11]. В клевети от подобен род безсрамието се съчетава с невежество. На кого не е известно, че именно в съветската епоха народите от бивша царска Русия получиха възможност за свободно и естествено развитие на своите национални култури, че много от тях придобиха своя писменост едва в условията на съветската действителност. Да си спомним стихотворението „Казань" на Маяковски — този химн на ленинската национална политика, тези редове за възраждането, за свободното развитие на културите на такива народи като татарския, марийския и чувашкия:

Народы,
жившие въямясь в нужду,
притершись
Уралу ко льду,
ворвались в дверь,
идя
на штурм,
на камень,
на крепость культур.[12]

Това, което поетът успя да види още в края на 20-те години, злоумишлените фалшификатори-съветолози се опитват да представят в края на шестдесетте години в извратен вид — да изобразят разцвета и многообразието като „нивелировка"

[10] Вж. увода на Хеди Прос-Веерт (Heddy Pross-Weerth) в кн.: B. Pasternak, Briefe nach Georgien, Frankfurt am Main, 1968, S. 135.
[11] Anna-Halja Horbatsch, Die junge ukrainische Dichtergeneration Osteuropa, бр.2, 1964, SS. 90—99.
[12] Народите, живеещи заровени в ямата на нуждата,
притиснати върху ледовете на Урал,
нахлуха през вратата, тръгнали на щурм,
срещу костеливостта, срещу непристъпността
на културата.

и „унификация“. Интересно на какви невежи разчитат злонамерените клеветници, когато дрънкат за „противоречия“ между работниците и селяните, като забравят, че в света на мнозина е известно: едно от първите постижения на нашата революция беше братският съюз между работниците и селяните.

Въпреки всички старания на нашите идеологически противници от капиталистическите страни да преградят достъпа на съветската литература до читателя, въпреки упорито пропагандираната от тях легенда за това, че уж в нашата страна не съществувала многонационална литература, а само „унифицирана“, съобразена с един-единствен „официален“ образец, правдата побеждава лъжата. Появата на книги, преведени от различни езици на Съветския съюз, публикуването на правдиви информации за съветските писатели, за литературния живот в СССР — всичко това разобличава лъжата и клеветата на тенденциозните буржоазни пропагандатори, всичко това служи като красноречив аргумент срещу клеветите на реакционерите.

Да прибегнем до някои примери. Наемните пропагандатори на буржоазията раздухват усърдно в своята преса клеветническата версия за „руската колонизация“ на средноазиатските републики и твърдят, че там нямало и помен от национални култури. Но ето че в страните от социалистическия лагер постъпват, а оттам се разпространяват по света книгите на съвременни узбекски писатели, отразяващи ярко живота на съветския узбекски народ, за първи път започнал да диша с пълна гръд именно в условията на съветската действителност. През последното десетилетие в ГДР, ЧСР, България, Унгария, Румъния, МНР и Народен Виетнам излязоха произведенията на Айбек, А. Кахар, А. Мухтар, Ш. Рашидов и други писатели на Узбекската ССР; съчиненията на тези писатели, както и поезията на Гафур Гулям, Зулфия, Хамид Алимджанов и други получиха широка известност благодарение преводите им, издадени в Делхи, Мадрас, Бомбай и Калкута, а също и в арабските страни.

Белогвардейската емиграция от Закавказието — грузинските меншевики, дашнаки и мусаватисти — клеветяха в продължение на дълги години културите на съветските закавказки републики, като уверяваха, че там се потискали националните традиции, че там изкуството и литературата угаснали. Реакционната пропаганда в САЩ, ГФР и някои други страни прибягва охотно до услугите на тези злоумишлени дезинформа-

тори. Но както се говори в известната пословица, „кучето си лае, керванът си върви“ и убедителността на фактите, свидетелстващи красноречиво за разцвета на културата в закавказките републики, все повече изтласква от съзнанието на мислещите хора лъжливите измислици на клеветниците. Поезията на Аветик Исаакян обходи много страни на света, от Франция до Индия, като покори навсякъде читателите с високия си патриотизъм, съчетан с високо майсторство. В ЧССР беше издаден в прекрасен превод сборник със стихове от талантливия поет на Армения Паруйра Севак. Антология на арменската поезия беше издадена във Франция, а образци от подготвяни антологии на арменската поезия бяха публикувани в Унгария и други социалистически страни. Разказите на Грант Матевосян и произведенията на Вахтанг Ананян бяха преведени в много страни. Всичко това са удари, насочени срещу тенденциозното мълчание около нейните големи успехи. Поезията и прозата на писателите на Съветския Азербайджан станаха достояние на читателите от много страни — там те познават С. Бургун, Р. Рза, М. Ибрагимова и много други. Класиците на съветската грузинска литература К. Гамсахурдиа, Л. Качели, М. Джавахишвили, А. Белнашвили, С. Чиковани, Т. Табидзе, П. Яшвили, Г. Леонидзе, Г. Табидзе и представителите на новите поколения И. Абашидзе, И. Нонешвили, Г. Абашидзе, Н. Думбадзе, К. Лордкипанидзе и други са преведени на много европейски езици и техните произведения предизвикаха жив отклик в печата.

Ще си позволя да приведа само един от положителните отзиви върху новата книга на един от изтъкнатите майстори на грузинската поезия Карло Каладзе, появила се в началото на 1972 г. в Англия. Рецензентът не заобикаля правдата — той пише за любовта на поета към съветската съвременност, за партийността и народността на неговото творчество, за неговото изключително лирическо майсторство. „В периода на колективизацията и Втората световна война — отбелязва той — поетът служи предано на интересите на съветския народ и партията.“ „Каладзе е бил винаги новатор в търсенето на поетичната форма... Дори и тогава, когато Каладзе възпява постиженията на съветската промишленост и строителство, неговите стихове не губят лиричната си проникновеност. В тях са възможни такива трогателни щрихи като сравнението на красивата девойка, която работи върху скелето на строящото се здание в Тбилиси, с „голяма птица“... Каладзе е майстор на жанровия

рисунък, възсъздаващ багрите и дъха на стара Грузия с нейния неповторим пейзаж и ярко народно изкуство."[13] Естествено в логиката на разсъжденията на рецензента се забелязват и някои противоречия, но неговият отзив свидетелствува за това, каква покоряваща сила притежава изкуството, в което правдата и поезията са се слели в едно.

Немалко старания вложиха в борбата си срещу съветските прибалтийски републики различните емигранти от Литва, Латвия и Естония. Техните гласове звучат и до днес в отправяната от САЩ реакционна пропаганда. Но правдата е по-силна от клеветата и тази правда, застъпена в творчеството на писателите от тези републики, което получава международен отзвук, взема връх. Така например класиците на литовската съветска литература Пятрас Цвирка или Саломея Нерис бяха оценени според заслугите си в излязлата във Верона италианска литературна енциклопедия, а книгите на В. Миколайтис-Путинас, Е. Межелайтис, Ю. Марцинкявичюс, А. Беляускас, М. Слуцкис и други получават обективни оценки в отзивите върху преводите им не само в страните от социалистическия лагер (преди всичко в Полша, България, ГДР, ЧССР, където са издадени), но често и в отзивите на нашите приятели, които работят в капиталистическите страни.

Приятелите на нашата литература нанасят сериозни, осезаеми удари по „светолозите". Такива наши приятели са: в САЩ — Филип Боноски и други, в ГФР — активните борци за правда от рода на Петер Шют. Не са малко пропагандаторите на нашата литература и на Запад, и на Изток като Гуго Гуперт в Австрия, Денис Огден в Англия, доктор Баруа в Индия (тук бихме могли да назовем още много имена на искрените приятели на съветската литература).

Претендиращите за обективност учени и наблюдатели вече не могат да отминават без внимание литературите на СССР. И ето че в справочните издания, излезли в редица страни, се появяват данни за литературите на Башкирия, Татария, Коми и други републики, „неизвестни" преди зад граница.

Появиха се преводи и на произведения от башкирските автори С. Кудаш, М. Карим, М. Гафури, А. Бикчентаев и други. Повишен интерес предизвиква яркото развитие на съветската татарска литература. Подвигът на Муса Джалил — и в жи-

[13] Times Literary Suplement, 31. III. 1972, № 3657, p. 360

вота, и в творчеството му — намери широк отзвук в света: „Маобитски записки“ излезе в превод на много езици, за М. Джалил пишат навсякъде със съчувствие, възхищение и преклонение. В редица страни станаха известни и произведенията на К. Наджми, Г. Баширов, А. Абсалямов и други татарски писатели. Литературата на народа на Коми, както и литературите на Башкирия и Татария, имаше свои представители и преди революцията, но истинското й свободно и богато развитие е свързано именно със съветската епоха. За зачатъците на тази литература, за фолклора на народа на Коми знаеха в чужбина едва единици, и то главно филолози, специализиращи се по езиците от угро-финската група. Сега към литературата на Коми проявяват интерес в Унгария, Финландия и Англия. Пиесата на драматурга Н. Дяконов „Сватба със зестра“ беше представена на сцените на редица театри в социалистическите страни, романът на В. Южнин „Светлините на тундрата“ се появи в превод на чешки, а в България излезе сборник от очерци, озаглавен „Сред зеления океан на Коми“ (1970). В него се говори и за разцвета на културата на този народ, на който дори в стиховете на А. Фет „се предсказваше“ твърде тъжна участ, но чиито поети днес се превеждат на различни чужди езици.

В някои от нашите народи възникнаха особено здрави връзки с някои чуждестранни литератури. Естествено, че извън връзките с литературите на редица европейски социалистически страни писателите на Бурятия поддържат тесни контакти с писателите на Монголската народна република. Специален интерес, корените на който водят още от историята, но преди всичко свързан със съвременността, проявяват в България към чувашката литература. За това разказва още през 1960 г. българският писател Ангел Тодоров в очерка си „Край брега на волна Волга (Бележки за Чувашия и чувашката литература)“. В своя очерк той разказва и за историческите корени, които свързват българите и чувашите, и за повишеното внимание на българските литератори и читатели към творчеството на П. Хузангай, Я. Ухсай, А. Талвир и други чувашки писатели, преведени на български от известни прозаици и поети.

По библиотечните рафтове на читателите в социалистическите страни наред с произведенията на най-голямата, най-влиятелната литература на СССР — руската литература, наред с произведенията на украинската и белоруската литература

стоят преведените често от самия оригинал книги на Р. Гамзатов, К. Кулиев, Д. Кугултинов, Ю. Ритхеу и други писатели, представители на сравнително младите литератури, укрепнали и разцъфнали в годините на съветската власт. Не може да не оценим усилията на берлинското издателство „Фолк унд велт", направило твърде много за пропагандирането на съветската литература, на списание „Зин унд форм", орган на Германската академия на изкуствата, поместващо преводи на произведения от съветски писатели, или дейността на такива изследователи като Ниота Тун, Петер Кирхнер[14], Антон Хирше и други, които запознават немския читател с процесите в развитието на съветската литература като многонационална литература. В статията си „Нещо повече, отколкото само една литературна тема" (отпечатана в ежеседмичника „Зонтаг" от 9 юли 1972 г.) Антон Хирше посочва с какво идейно единодушие и с какво творческо разнообразие на решенията писателите на различните народи на СССР са въплътили образа на работника.

В отговор на тенденциозните измислици на съветолозите ми се иска да противопоставя и статията на чешкия критик М. Заградка „Единството на съветската литература (за многонационалния характер на литературата на народите на СССР)", напечатана в „Руде право" от 23 септември 1972 година. Как бързо бледнеят и вехнат редом с приведените в тази статия факти измислиците на калифорнийските съветолози Стефан и Етел Дан, поместили в „Остойропа" през 1970 г. съчинението си „Културното развитие и интеграция на народите от неруски произход в Съветския съюз"[15]. Господин и госпожа Дан не могли да не признаят, че „Съветският съюз е най-голямата многонационална държава, неповторим феномен". Не може да не се съгласим с тази тяхна констатация, въпреки че с това се изчерпва и нашето съгласие с тях, тъй като по-нататък следват такива съображения върху „социални и етнически теми", които трудно може да бъдат четени без чувство на негодувание. Оказва се, че съветската национална политика, от една страна, била „оръдие, с помощта на което

[14] Вж. например неговата статия за нашата многонационална литература, Einzigartiges Phänomen—Sonntag, бр 11, 11. III 1972.

[15] Stephen P. Dunn und Ethel Dunn, Kulturentwicklung und Integration nichtrussischer Völkerschaften in der Sowjetunion, Osteuropa, бр. 40, 1970, SS. 262—275.

примитивните народи може да бъдат мъкнати в нашата съвременност", но, от друга страна, тя уж „все по-малко подхожда на нашия технически век". Оказва се, че „създаването на писменост за малките народностни групи беше в повечето случаи грешка...", че по-правилно щяло да бъде да се проведе „русификация" на тези „малки групи". Трябва да кажем, че именно в устата на американските автори такива разсъждения звучат особено неприятно. Та нали народите, които С. и Е. Дан наричат „примитивни" или „малки групи", са немногочислените народи от Крайния Север, които съветската власт спаси от физическа гибел, на които съветският строй осигури нормално културно развитие и възможност да твори без всякакви ограничения на своите езици или на руски език по свободен избор. И всичко това се говори именно когато в САЩ аналогичните малцинствени народи, подобно на индианците, са обречени на израждане на гибел.

Но да се върнем към статията на М. Заградка. В нея отлично са осветлени процесите по укрепване единството на съветската литература и съвременното развитие на националните литератури. М. Заградка пише: „Процесът в развитието на националните литератури, продължаващи прогресивните традиции на своите нации, върви успоредно с процеса на взаимното обогатяване и взаимопроникване на различните национални елементи върху основата на единството на съветската литература. Този диалектически процес на едновременно развитие на многонационалното и обединяващо начало в социалистическата литература представлява съвършено ново явление в историята на световната литература..."

Ще си позволя да приведа още един цитат от М. Заградка, в който се трактува вярно въпросът за ролята на руската литература и руските писатели в развитието на литературите на онния народи, които калифорнийските съветолози наричат презрително примитивни и които дадоха за един твърде кратък срок цяла плеяда от майстори на перото, каквито са Ю. Ритхеу, Д. Кимонко, Ю. Шесталов, Г. Ходжер, В. Санги и други. Тук ще цитирам с удоволствие своя чешки колега, който казва: „Сложният и бурен процес на обществени промени в републиките и отдалечените краища протичаше при активната помощ на руските болшевики. Точно по същия начин и в литературата на тези нации, на тяхното революционно възраждане първооткриватели се оказаха именно руските писатели. Днес името на Ритхеу — първия чукотски писател, е известно на всички.

Но много още преди той да се появи на бял свят, в Чукотка е основал училища и е съставил буквар Тихон Сьомушкин. Първият удегейски писател Д. Кимонко е бил още съвсем малък, когато А. Фадеев се е запознал с живота на неговата нация в огъня на гражданската война, за да изобрази след това прелома в нейната съдба в романа си „Последният удегеец". Именно поради това у изостаналите нации от самото начало на възникването на тяхната писмена култура се е оформило едно напълно закономерно отношение към руската култура: несъмнено тук проличава отношението на ученика към учителя. След години този ученик възмъжава и сам започва да внася своя принос в съкровищницата на съветската литература, но съюзът с руската култура си остава, както и преди, нерушим и постоянен източник за обогатяване на националните литератури."

През последните години се активизира значително и пропагандата на нашата многонационална литература в Унгария, Полша, Румъния и Куба. Трябва да отбележим, че в Унгария и Полша именно през последните 10—15 години започна по-отчетливо осъзнаването на съветската литература като многонационална. Това отбелязват и самите унгарски и полски литератори. За разбирането на многонационалността на съветската литература от унгарските критици изигра до голяма степен роля и запознанството им с творчеството на Чингиз Айтматов, както и появата на няколко антологии на съветската поезия, излезли в превод на унгарски език. Критикът З. Ислач в статията си „Песни — съкровищници на Украйна", като характеризира антологията на украинската поезия и се стреми да посочи националното своеобразие на тази поезия, търси условни паралели между писателите на Украйна и Унгария.[16] В рецензията си върху антологията на съветската поезия, излязла на унгарски език, М. Петер отбелязва, че разнообразието в тази книга се съчетава с единството. „В книгата — пише той — има 84 стихотворения от 34 поети... Наред с руските и пишещите на руски език поети в сборника са представени и азербайджански, чувашки, естонски, грузински, казахски, арменски, украински и узбекски поети."[17] Националната пъстрота на сборника не пречи да се почувствува духовното единство на неговите автори. М. Петер го вижда в онова, което той нарича „комплекс

[16] Вж. в. Elet es irodalom, бр. 2, 11. III. 1972.
[17] Критика, бр. 3, 1972. стр. 29.

за съвременно усещане на живота“ у толкова различни поети, като Р. Рза, Д. Мулдагалиев, Р. Рождественски, Г. Емин, М. Квливидзе, В. Цибин, Е. Винокуров и други.

Същият този процес на широко осъзнаване и осмисляне на многонационалната съветска литература е характерен и за полската критика. Анджей Дравич в отговор на въпросите, зададени му от кореспондента на списание „Нове ксенжки“ („Нови книги“) , каза, че „в областта на многонационалната литература ние се ориентираме все още недостатъчно: като говорим за „съветска литература“, ние подразбираме под това най-вече руската литература от съветския период“[18]. А. Дравич обръща вниманието на читателите в Полша върху творчеството на украинците Гончар, Первомайски, Павличко, Драч, Коротич, на литовците Межелайтес, Беляускас и други, на казаха Сулейменов, на киргизеца Айтматов, на белорусина В. Быков... Той изтъква голямата плодотворна работа на съветското списание „Дружба народов“ и дава за пример излизането на многотомната „История на съветската многонационална литература“.

Ако в страните от социалистическия лагер процесът на разширяване познанството с нашата литература зависи много от усилията на писателите, преводачите и критиците на тези страни, в които има създадени всички условия за реализиране на тези усилия, то в много капиталистически страни инициативата на хората, симпатизиращи на съветската литература, се натъква често на едни или други трудности. И все пак дори и в тези страни, макар и не така всестранно и системно, прониква правдивото слово на съветските писатели.

През последните няколко години във Франция стана известен с прозата си А. Нурпеисов, със стиховете си О. Сулейменов, с новите си произведения Ч. Айтматов, който няколко години преди това беше приковал вниманието на френския читател със своята „Джамия“, а сега с „Белият параход“. Постепенно в кръговете на прогресивните френски читатели се създава вярна представа за богатството на съветската многонационална литература, за правомерността на понятието „съветска литература“, което се прилага като израз от Л. Арагон през 1955 г. и възприето тогава като екстравагантен до известна степен „жест“.

[18] Nowe ksiazki, бр. 22, 30. XI. 1970.

Множество дипломирани лакеи на буржоазията, както беше нарекъл В. И. Ленин господата от подобен род, се стараят, както и преди, да игнорират на всяка цена многонационалния характер на нашата литература, да иронизират термина „съветски литератури", да заявяват, че националните литератури у нас били уж изкуствено и прибързано „приравнени" към определено „общо културно равнище", към „руския модел". Приблизително в подобен дух пише за нашата литература в злобната си статия „Две крачки назад (бележки по повод положението на „литературния фронт") „някой си доктор по философия на име Александър Щайнингер, подвизаващ се при Висшето техническо училище в Аахен."[19] В това съчинение, изобилстващо с клеветнически измислици и напечатано в 1971 г., естествено в „Остойропа", той се мъчи да убеди читателя, че развитието на нашата литература вървяло уж назад. Но колкото и да хитрува в своите измислици, без да е в състояние да приведе в „доказателство" на мисълта си дори едно конкретно произведение, господин А. Щайнингер е принуден да признае, че в основата на съветската литература е залегнал ленинският принцип за партийността, чиято същност се определя от метода на социалистическия реализъм, или, с други думи — принцип и метод, определящи единството и многообразието, които са вече предпоставка за съветската многонационална литература.

С каквито и клевети да си служат „съветолозите", тяхната дезинформация се разбива в правдата, за която мислещият читател в същата ГФР узнава от прогресивния печат. Ето какво пише поетът и публицистът Петер Шют във вестник „Дойче Фолксцайтунг" (от 11 май 1972 г.): „Съветският съюз е многонационална държава, значително по-голяма от самата Русия. В нашата страна този факт често се игнорира или отрича, понеже не се съгласува с уродливия образ, нахвърлян тук с груба четка. В Съветския съюз съжителствуват стотици различни народи със свои собствени езици, култури и литератури. През последните години литературите на неруските съветски народи станаха по-богати и значителни. И съвсем не са малко ония оживено обсъждани в Съветския съюз произведения, които са преведени на руски език от езиците на другите народи в СССР и които са толкова далеч от руския език, колкото и унгарският

[19] Вж. Alexander Steininger, Zwei Schritte zurück, Bemerkungen zur Zage an der Literarischen Front, Osteuropa, NN 8–9, 1971, SS. 678—691.

от нашия." Да, колкото господа „съветолозите" и да се стараят да обеднят облика на съветската литература, той се възправя пред заинтересованите чуждестранни читатели в цялото си широко и пъстроцветно многонационално богатство. Правдата, такава звънка като песен правда, не може да се скрие.

Може да се каже, че сред прогресивните кръгове на италианските читатели вниманието към съветската литература като към многонационална нараства. Но публикацията на преводни произведения на съветските писатели и тяхното обсъждане в пресата става естествено в обстановка на идеологическа борба. В такива страни като Франция или Италия публикуването на съветски книги преминава в обстановка на скрита борба, издадените книги предизвикват естествено противоречия в пресата, които преминават често в остри форми на идейни сблъкновения. В страни, където реакцията прибягва открито до репресивни методи на борба срещу демокрацията, до неприкрити терористични действия, съветските книги разгарят злобата на властите, които подлагат на преследване техните преводачи и пропагандатори.

Твърде характерен пример в това отношение представлява Турция. Тук преводачите и издателите на съветска литература са поставени при много тежки условия. Обикновено преводът на книгата се разрешава само в случаите, когато тя вече е била издадена на английски или френски език (преводът се разрешава да бъде направен само от тези издания или позовавайки се на тях). Често полицията конфискува книгите, а издателите и преводачите се привличат под съдебна отговорност, обвинени в „комунистическа пропаганда". Така например през 1970 г. беше арестуван и осъден на продължителен тъмничен срок преводачът на съчиненията на Ленин и на романа на Ф. Гладков „Цимент" Атила Токатлъ. Сред конфискуваните книги се оказала и поемата на Маяковски „Владимир Илич Ленин".

И въпреки всичко турският читател можа да се запознае с преведените на турски език „Чапаев" на Фурманов, „Как се каляваше стоманата" на Н. Островски, „Тихият Дон" и разказите на Шолохов, с романите „Падането на Париж" и "Буря" на Еренбург, с „Живи и мъртви" и „Хората не се раждат войници" на Симонов. През 1967 г. излезе и антология на съветската проза с предговор от Хасан Али Ediз. През последните години беше преведен и издаден доста изчерпателно Ч. Айтма-

тов. Излезе в превод на турски и повестта на Н. Думбадзе „Аз виждам слънцето“, бяха преведени стиховете на Р. Гамзатов, Р. Рза, М. Карим и редица други поети.

В отзивите на прогресивните критици върху произведенията на съветската литература се чувствува дълбоката им симпатия към нашия строй, към неговите идейни и нравствени основи, към съветското изкуство и неговия новаторски метод. В тези съобразени с цензурата отзиви ние четем редове, които не могат да не вълнуват и радват нас — интернационалистите. След като се запознал с романа на Симонов „Живи и мъртви“, критикът Рауф Мутлуая пише: „... след като прочетох романа, в паметта ми останаха ужасите на войната, превърнала се в сериозно изпитание на вярата в съветския строй. В лицето на Синцов и неговите другари аз виждам пример за едно ново възпитание и убеждение, породено от образуването на непознатото досега общество.“[20]

Друг пък критик забелязва вярно по повод „Майка земя“ на Ч. Айтматов, че това е „истинско реалистично произведение“, за което не може да се каже, че е „изкуство за самото изкуство“ или „изкуство за масите“[21]. По този начин критикът подчертава новаторското значение на творчеството на съветския писател, създал изкуство, което решително се противопоставя на буржоазното елитарно и така наречено „масово“ изкуство. В отзива си върху едно друго произведение на Айтматов прозаикът Орхан Кемал в същност го е оценил като произведение на социалистическия реализъм: „... по тема, стил и въздействие върху читателя „Първият учител“ служи като прекрасен пример... за метода на „активния реализъм“. Айтматов решава успешно проблемата за положителния герой. Той е показал майсторски борбата между старото и новото, между прогресивното и консервативното, тъмното и светлото...[22] Не може да не оценим достойнството на такива изказвания, направени в обстановка на преследване и тормоз, на каквито са подложени мнозина прогресивни хора в Турция. Те говорят и за вярното разбиране на нашия живот и нашето изкуство, и за гражданското мъжество, и за високата идейност на техните автори.

В света на капитализма обаче са пуснати в ход най-раз-

[20] Варлък, бр. 744, септември 1969.
[21] Пак там, бр. 756, септември 1970.
[22] Форум, 30. III. 1970.

нообразни средства за дезинформация и клевети, насочени срещу нашата литература и поставили си за цел да компрометират както самата нея, така и строя, на почвата на който тя е възникнала и постигнала разцвет. Прибягват обикновено до премълчаване, до лъжи, строят хитроумни „теоретически" конструкции, преследващи изопачаването на истината за съветската многонационална литература, за ленинската национална политика на Комунистическата партия на Съветския съюз.

Една от най-устойчивите „концепции", изработени от противниците на съветската култура и литература, се състои в отричането на нейното единство. „Съветолози" от най-различен тип се мъчат старателно да противопоставят отделните етапи в развитието на съветската литература на общия ход и насока в нейното развитие. Една от най-любимите версии от подобен род се състои в противопоставянето на 20-те години на по-нататъшния ход на нашето литературно развитие. Дори е трудно да се изброят всички „интерпретатори" на историята на съветската литература, които се мъчат да „обосноват" тази безплодна идея в западния буржоазен печат. За съжаление във Франция тя се изповядва не само от десните като Изабела Есмейн или сътрудниците на „Табъл ронд", но и от някои литератори, които се смятат за „леви" (като например Пиер Декс). В това отношение (пак във Франция) твърде конкретно е изразил тази идея покойният днес Жорж Адамович (в миналото акмеистът Георги Адамович, по-късно емигрант) в статията „Съветската литература", поместена в книгата „Съвременни писатели" под редакцията на Ж. Клансие (Париж, 1965). Някои „съветолози" се мъчат „да измъкнат" от обсега на литературата на социалистическия реализъм някаква въображаема от тях „нова вълна" в литературата през 60-те години, други пък, правейки закъснели „открития", искат изкуствено да изолират от съветския литературен процес някои известни съветски писатели, като Ю. Тинянов, М. Булгаков, А. Платонов, и да ги противопоставят без каквото и да било основание на... съветската литература.

В стараннето си да „оспорят" единството на съветската литература някои „съветолози" се мъчат да я представят като конгломерат от различни национални литератури, обединявани изкуствено, но по същество лишени от единство. Не буди съмнение колко нелепи са разсъжденията от подобен род,

колко очебийно не съответствуват на истината, на действителното положение на нещата. Сякаш в отговор на подобни измислици А. Егоров писа, че „нашата интернационална художествена култура, многонационална по същество, съвсем не е конгломерат от отделни национални култури, сумирани механично. Тя представлява цялостен социално-духовен организъм, който функционира въз основа на собствените си закони, присъщи само на една интернационална общност и възникващи заедно с нея."[23] И не случайно нашите идеологически противници насочват отровните стрели на своята пропаганда именно срещу социално-духовната общност на нашите литератури. Те ненавиждат и новата насока, в която се развиват у нас националните култури, и всичко онова, което ги обединява, което ги сближава. А това в сферата на изкуството, на литературата е преди всичко единният творчески метод, социалистическият реализъм.

Списанието „Букс еброд" („Книгите в чужбина") е едно от типичните „съветологични" издания в САЩ. Оказало се под влиянието на отявления естонски реакционер и емигрант И. Иваск, това списание се задъхва от ненавист към съветската литература. Но тъй като представлява академичен, университетски орган, то е принудено да прикрива злобата си с привидността за обективност и да публикува и някои „неутрални" по тон рецензии върху съветски книги. Както и подобава за едно „съветологично, издание, „Букс еброд" воюва систематично срещу социалистическия реализъм. Вероятно авторите и редакторите на това списание дори не забелязват колко са смешни в своята маниакална ненавист спрямо метода, спрямо творческата основа на съветската литература. Която и книга да стане прицел на техните „атаки", те винаги се залавят за едно и също — за социалистическия реализъм.

Не ще съмнение, че „Букс еброд" осъжда произведенията, поместени от списание „Знамя" и получили широко признание в редица страни. „Строгото придържане към щампите на социалисическия реализъм е анахронизъм през 1970 година"[24] — и това се говори за романа на Юри Бондарев „Горещ сняг" — едно новаторско произведение, обогатяващо съветската литература за Великата отечествена война, и това

[23] Коммунист, бр. 1, 1969, стр. 37.
[24] Books abroad, бр. 4, 1971.

се говори за социалистическия реализъм, който не търпи никакви щампи! „Специално подразделение“ на Вадим Кожевников, както е известно, изобразява живи, жизнени, социално-конкретни ситуации и характери. Но това най-малко интересува рецензента на „Букс еброд“. За него е достатъчно да нарече автора „ветеран на комунистическия и социалистическия реализъм“[25], за да излее върху него и произведението му своята наистина заслепяваща ненавист.

Около „Букс еброд“ се е обединила цяла група от злобствуващи фалшификатори, които не пропускат брой от списанието, за да провеждат кампания срещу социалистическия реализъм. Излезе книга с разкази на отличния новелист Сергей Никитин и ето че някой си Джозеф Менсън побърза да го упрекне, че бил „писател на социалистическия реализъм...“[26] Появи се в Рига през 1969 г. сборник „Разкази през 1968 година“ и незабавно някой си Юрис Силенеикс обвини авторите в това, че книгата им съдържала голям брой произведения на социалистическия реализъм.[27] През същата 1969 г. във Вилнюс излезе сборник с разкази от литовски писатели и тутакси някакъв усърден естет „заклейми“ авторите поради това, че били „съчувствували на социалистическия реализъм“,[82] чиито сковаващи изисквания водели до разширяване на тематиката до проблемите, отнасящи се, тъй да се каже, „до областта на журналистиката, образованието и политиката“.

За да стане ясно до какви нелепици се прибягва за „компрометация“ на творческия метод на съветската литература, е достатъчно да се запознаем например с книгата на Кетрин Хантер-Блер „Преглед на съветската литература“, издадена в Лондон през 1966 г. Госпожа Хантер-Блер, която е имала много възможности да се запознае сериозно със съветската литература и която се е ползувала от гостоприемството в Съветския съюз, е предпочела обаче да повтори евтините измислици на своите колеги-„съветолози“, като ги „концентрира“ и около социалистическия реализъм. С него тя си разчиства сметките по най-простия начин, като му приписва пряката

[25] Books abroad, бр. 2, 1971.
[26] Пак там, бр. 3, 1971.
[27] Пак там, бр. 4, 1970.
[28] Пак там.

зависимост от... държавната политика и ликвидирането на... индивидуалния стил.[29]

Трябва да напомним, че „обвинението" в ликвидиране на националните и индивидуалните стилове представлява също една от популярните измислици на различните реакционни пропагандатори, отправящи най-различни клевети спрямо съветската литература. Така например някой си Алексис Рубулис — пазител на руски и източноевропейски колекции в Йелския университет — издаде в САЩ през 1970 г. книгата си „Балтийската литература", в която обещава наред с литературата на Финландия да направи преглед и на литературите на Латвия, Естония и Литва. Но за характеристиката на литературното развитие в прибалтийските съветски републики не са му стигнали хартия и мастило — мистър Рубулис смята, че с влизането на тези републики в Съветския съюз завършил и културният живот в тях. Той излива своята злоба върху някои писатели, чиято дейност е започнала преди 1940 г. и които след това работили успешно в новите условия, и „противопоставя" на писателите от Съветска Прибалтика разни емигранти от Естония, Латвия и Литва. От абсолюсно същотакива злобни антисъветски позиции е съчинена и написаната на немски език книга на Хено Енес „История на естонската литература", излязла през 1965 г. в Стокхолм. За господин Енес, беглец от Естония, просто не съществува съветска естонска литература — той се отнася към нея като шчедринския чиновник, който намислил да закрие Америка.

От същата нелепа и откровено казано, подла мисълчица за пресъхване на националната култура и гибелта на индивидуалните стилове е изпълнена и „Антологията на руската поезия. Възраждането през XX век". (Париж 1970), съставена от позициите на „династичната", фамилна ненавист на Никита Струве. В предговора към своята „Антология" Н. Струве старателно дезинформира френските читатели, като твърди, че „Възраждането" в Русия е свързано с поезията на дореволюционния декаданс, докато съветската действителност довела руската поезия до... пресъхване и гибел. Известно е, че едно от най-непродуктивните занимания е да се плюва срещу вятъра. А между другото господата Алексис Рубулис, Хено Енес, Никита Струве и тям подобни се занимават

[29] Katherin Hunter-Blair, A Review of Soviet Literatur, London, 1966, p.p. 7, 69.

именно с това. Та нали „ветер века — он в наши дует паруса“[30].

В борбата си срещу националната политика на Съветския съюз, осъществявана от ленински позиции, идеолозите на антикомунизма и антисъветизма залагат върху разпалването на националните противоречия. И в тези си попълзновения те повтарят „експеримента“ на Хитлер, Розенберг и Гьобелс, претърпели пълна катастрофа през годините на фашистката агресия срещу СССР. Такива отявлени антикомунисти като Збигнев Бжезински или Клаус Менерт се опитват да пропагандират „разцепление“ между съветските народи върху „коригирана“ в сравнение с агресивнофашистката тактическа „основа“. Техните сподвижници, обработващи материалите на националните литератури, излизат с най-разнообразни пропагандни версии, които целят да противопоставят едни съветски национални литератури на други.

Известно е каква огромна помощ е оказал руският народ със своята могъща художествена култура за развитието на културите на другите съветски народи. Но така също е известно и това, че в общуването си с другите национални култури се обогати значително и културата на самия руски народ. Между народите на СССР се извършва неотклонен процес на културно взаимно влияние, на взаимна обмяна, на постоянно духовно сближаване, съдействуващи за създаването у всички братски народи на нови културни традиции. Ето защо е толкова злостна и лъжлива фалшификацията в пропагандата на разните „съветолози“, която разчита да разедини съветските народи.

„Съветолозите“ вдигат непрекъснато провокационен шум около едно толкова естествено възникнало и развиващо се явление, каквото е „двуезичието“. Те предпочитат да премълчат факта, че през годините на съветската власт повече от 40 народи, които нямаха своя писменост, придобиха научно разработена писменост и развити литературни езици. Те се мъчат да тълкуват превратно факта, че мнозина национални писатели, като киргизеца Ч. Айтматов, мансиеца Ю. Шесталов, чукча Ю. Ритхеу, нанаеца Г. Ходжер, нивха В. Санги, казаха О. Сулейманов и други, пишат не само на родния си, но и на руски език. Те интерпретират такова „двуезичие“ едва ли не като акт на изкуствено подчинение на руската култура, като

[30] „Вятърът на века надува нашите платна“.

„русификация“. Подобни лъжливи и спекулативни тълкувания имат за цел да замаскират факта, че народите на СССР са избрали доброволно и естествено руския език като средство за междунационално общуване, че една или друга национална култура може да се развива независимо на какъв език, тъй като националната специфика се проявява съвсем не само в езика.

„Съветолозите“ разбират не по-зле от съветските хора и от много наши приятели в чужбина лъжливостта на тази версия. Така например в многобройните благожелателни отзиви за произведенията на Чингиз Айтматов, появили се в Унгария, Франция, Полша и редица други страни, се отбелязва, че този писател, било когато твори на руски език или на родния си киргизки, неизменно си остава писател на Съветска Киргизия. За същото пише и известният английски критик Денис Огден в рецензията си по повод английския превод на „Сбогом, Гулсари!“, поместена в „Енглоу-совиет джорнъл“[31]. Той отбелязва, че появата на това произведение разширява представата на англичаните за съветската литература, разбирането ѝ като многонационална литература. Д. Огден пише: „За болшинството читатели, чийто роден език е английският, съветската литература си остава все още само руска литература... Мнозина и досега казват „Русия“, когато искат да кажат „Съветски съюз“, а съветската литература все още се отъждествява почти напълно с руската.“

Демагогските фалшификации на „съветолозите“ могат да се обяснят само с липсата на достатъчно познаване на реалното положение на нещата. Така например Джордж Лицки, макар и декан на Славянския факултет в университета в Торонто, си позволява да повтаря в статията си „Многонационалната литература и нейните проблеми“, поместена в „Сервей“, общоизвестната лъжа, че в съветската литература лозунгът за народността“ бил издигнат в противовес на понятието за националност и че националните литератури у нас били „стандартизирани съобразно руските модели“[32]. На същата пълна безконтролност и безнаказаност „Сервей“ разчита и когато публикува статията на Ярослав Пеленски „Най-новата украинска литература“, в която се изказват напразните надежди за развитие на модернизма на украинска литера-

[31] Anglo—Soviet Journal, № 1, 1970, pp. 30—33.
[32] Servey, № 6 1961.

турна почва и за възможност той да бъде издигнат срещу „официалната доктрина на социалистическия реализъм“[33]

По всичко личи, че няма такива „съветолози“, които да не твърдят в своите „дълбокомислени“ произведения за мнимото ориентиране на повечето литератури в нашата страна към „руския модел“. Така например някоя си Тереза Раковска-Харм. стоун, адюнкт-професор от Карлстонския университет в Отава, издаде през 1970 г. в Балтимор обемисто клеветническо съчинение под название „Русия и национализмът в Централна Азия“. В този фалшификаторски „труд“ госпожа Раковска-Хармстоун е отделила особено внимание и на една от средноазиатските литератури — таджикската. На 262 страница в това съчинение авторът пише черно на бяло за „желанието на таджиките да запазят своя национален характер“, за тяхната... „съпротива срещу приемането на руските модели и нежеланието да им бъде навлечена усмирителната риза на социалистическия реализъм“.

Какво да кажем на това?... Наистина не е нужно да минаваш за учен, за да прибегнеш до такава явна и нелепа измислица. Мюнхаузениадата на госпожа Раковска се превръща в сапунен мехур пред погледа на всеки, който поне малко има понятие за таджикската съветска литература, за националното самобитно творчество на С. Айни, А. Лахути, М. Турсун-заде, С. Улуг-зода, Ф. Ниязи, М. Миршакар, Д. Икрами и много други. Тяхното творчество говори съвсем не за протест срещу социалистическия реализъм, а за неговото постоянно и неизменно развитие и обогатяване. Естествено Раковска-Хармстоун може „да плаши“ със своите измислици въображението на несведущите по литературните въпроси хора в Канада и САЩ... Но таджикската литература познават, превеждат и четат в много страни по света, за нея са правени солидни изследвания в ЧССР, ГДР, Холандия и Полша, на съвременната литература на Таджикистан са посветени многобройни статии, видели свят в Европа и Азия.

Една от празните измислици на антисъветистите е и тази за това, че в нашата страна уж „изчезват“, „измират“ цели национални литератури. Фашиствуващите реваншисти в ГФР разпространяват легендата, че в СССР прекратила уж своето съществуване литературата на съветските немци. А между другото фактите и тук разобличават лъжата. В съюза на писате-

[33] Servey, № 59, 1966.

лите на СССР членуват 15 писатели, които пишат на немски език. Комисията по съветско-немска литература при Съюза на писателите на СССР включва в актива си литератори, предимно млади хора, които пишат на роден език. Само в последно време съветските издателства издадоха книги със стиховете на Рудолф Жакмиен и на младия поет Роберт Вебер, написани на немски език, лирическата стихосбирка на Йона Грубер в превод от немски език, няколко колективни сборника на немски писатели, които живеят в Съветския съюз.

Фактите разобличават и лъжата, разпространявана от бандите на ционистките пропагандатори, които твърдят, че в Съветския съюз литературата на съветските евреи била уж прекратила своето съществуване. Само литературното списание „Советиш хаймланд", което излиза на еврейски език, има десетки сътрудници. Излизат книги на прозаици, поети и очеркисти. Без съмнение в Съветския съюз сред значителна част от евреите се извършва процес на асимилация, но този процес е толкова естествен, както и процесът на културното самоопределяне на оная част от еврейството, която запазва връзките си с прогресивните традиции на еврейската демократична и социалистическа литература в Русия, Белорусия и Украйна.

Господа „съветолозите" клеветят съзнателно съветската многонационална литература, като се ползуват от незнанието, нещо повече — от невежеството, та дори от духовната слепота на много свои читатели. Именно тях и подлагат те на пропагандна хипноза, именно тях насъскват срещу най-прогресивната култура на съвременността — съветската култура. Доста голяма помощ оказват на буржоазната реакция в нейните пропагандни акции, насочени срещу СССР и неговата култура и литература, и различните ренегати на марксизма, отцепниците от комунистическото движение, всякаквите там скептични критикари, които подлагат на ревизия принципите на марксизма-ленинизма в областта на естетиката. Покойният днес Ернст Фишер оказа голяма услуга на всевъзможните „съветолози" със своите съчинителства, в които той наричаше съветската литература „илюстративна". Явно презрителните оценки върху творчеството на съветските писатели (у които формата изоставала от изискванията на века на техническия прогрес), съдържащи се у Роже Гароди, също „работеха" в полза на реакцията. Безотговорните, снобски изказвания на Виторио Страда за „провинциализма" на Горки и горкиевското направление в литературата също нанесе известна вреда.

Апологетичните есета на Д. Лукач малко преди смъртта му за Солженицин, намерили широк отзвук на Запад, също нанесоха щета с ревизията си на принципите на социалистическия реализъм, с лъжливите трактовки на историята на съветското общество и съветската литература. Огорчават ни безусловно и изказванията на някои югославски критици, насочени срещу принципите на социалистическия реализъм. Не ще и съмнение, че не можем да се съгласим с М. Филипович, който в обширната си статия „Идеите на Ленин за изкуството и литературата и социалистическият реализъм“[34] се изказва срещу самото понятие за творческия метод, като смята, че „всеки творчески акт в изкуството е неповторим и неподчиним на логическо и методологическо правило“ и по този начин опростява пределно съдържанието на социалистическия реализъм, който той „отхвърля“ като сбор от положения, без да постигне неговата същност, неговия жив, разгръщащ се характер. Не можем да се съгласим и със Света Лукич,[35] който необмислено, но с достатъчна настойчивост изказва мисълта за това, че социалистическият реализъм намирал своите „истински изяви“ у... Пилняк и Замятин, а не в ония произведения, които съветската критика е смятала и смята като показателни за процесите на възникването и развитието на новото и на новаторския метод на съветската литература.

Идеологическата борба е неделима от класовата борба, която бушува в съвременния свят — тя има своята непреклонна, желязна логика. Не случайно буржоазната реакция възлага такива надежди на всевъзможните прояви на идеологическа нестабилност и отстъпчивост, не случайно тя се надява и на възможността от възникване на ревизионистични настроения в съветските литературни и научни среди. Известният на Запад „съветолог“ Елен фон Сахно е издала доста открито тези си сметки в излязлата в Западен Берлин през 1965 г. дебела книга „Пробуждане на личността (Съвременната съветска литература)“. В заключителната част на своето съчинение, на 371 страница, Сахно пише почти в директивен тон, в стила на грубите предписания за въображаемите „съветски ревизионисти“: „Литературният ревизионизъм в Русия днес включва в себе си три задачи: еманципация в областта на формата, изследване на реалността с цел да се провери повторно целият

[34] Живот, 1970, бр. 5 и 6.
[35] Современник, 1970, бр. 8—9.

обществен и духовен живот и най-сетне опитът на писателския елит да участвува активно в определянето на културния живот, като замени ръководството над културата упражнявано от партията и държавата.'

Не ще и дума — пределно ясна програма. Само че надеждите и очакванията на госпожа фон Сахно не се оправдаха. Вярно, че през годините, изминали от излизането на книгата на тази „предсказателка", в литературния живот на нашата страна понякога и в съвсем отделни случаи имаше прояви на едни или други буржоазни влияния, но „ревизионистична вълна", на каквато се надяваха нашите противници, нямаше, пък и не можеше да има. Съветските писатели от всички националности са убедени патриоти на своето социалистическо отечество. За тях не съществуват формални задачи извън обществената и гражданската им зависимост; за тях изкуството се състои в това, че служат на народа и прогреса. И тъкмо защото съветските писатели са активни участници в изграждането на новото общество, строители на социализма и комунизма, възпитатели на нови и нови хора на съветското общество, тъкмо за това те не можеха и не могат да застанат на позициите на съмнението относно онова, което представлява основата, принципите на заобикалящия ги живот. И най-сетне в средите на съветските писатели не е имало и няма елитарни настроения. Съветските писатели (и това е доказано многократно от самата действителност) са твърдо сплотени около Комунистическата партия на Съветския съюз.

Там, където се провежда уверена, твърда партийна политика, служеща на интересите на комунизма, там, където писателите поддържат сърдечен ,творчески контакт с комунистическата партия, препоръки от рода на тия, които дава Елен фон Сахно, не могат да имат успех. Но там, където партийното ръководство над културната политика отслабва, там, където в писателските среди проникват настроения на скептицизъм, естетизъм и снобизъм, отчуждаване от партийните интереси, там е възможно и възникването на ревизионистична война в литературните кръгове, както това стана през 1968 г. в Чехословакия. За това говори с неоспорима убедителност анализът върху ролята на редица писатели по време на чехословашките събития през 1968 г., направен от ръководството на КПЧ и ръководството на новосъздадените писателски организации в ЧССР.

В съвременната идеологическа борба премерването на си-

лите около съветската многонационална литература говори за това, че силите на реакцията отстъпват явно на силите на прогреса. Разбира се, не трябва да не се оценяват опасността и коварството на нашите врагове. Но не трябва да не виждаме, че твърде често техните действия имат отбранителен характер, че в оспорването на правдата, която изкуството на социализма разкрива пред света, реакцията е принудена да прибягва до лъжа и измама, до похвати, които по същността си са нестабилни.

Многонационалната съветска литература е идеологически и художествено активна — тя се включва в общото настъпление на силите на демокрацията и социализма. Тя намира поддръжка сред всички живи и активни сили от най-различни страни на света, нейното духовно съдържание не познава географски граници, прониква през преградите, събаря бариерите. Тя има много приятели из целия свят, приятели-литератори, приятели-читатели и почитатели.

50-годишнината от образуването на СССР многонационалната съветска литература посрещна като силна, динамична боева, безкрайно богата откъм таланти, включена в съзидателните дела на нашата епоха и съдействуваща за осъществяването на великите задачи на съветското общество — на патриотичните и интернационалните задачи.

Ласло Илеш

НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА

Литературоведите-марксисти, които се занимават с изследването на взаимните връзки и влияния между различните литератури, не могат да се съгласят с буржоазните компаративисти преди всичко поради това, че виждат целта на своята работа не в едно откъснато изучаване на пределно „неутралните" литературни явления, а в търсенето на ония моменти, които свидетелствуват за голямото значение на човешките и дружествените контакти между народите. Стоящата пред марксисткото сравнително литературознание задача подразбира анализа на процесите, извършващи се при взаимната размяна на продуктите на духовната дейност и културните ценности, при размяната, в хода на която народите взаимно се обогатяват и движат напред по пътя на прогреса. Марксисткото сравнително литературознание се стреми да посочи главните закономерности, които характеризират тези процеси, и да предостави плодовете от своите изследвания в полза на обществото, тоест да може резултатите и изводите на сравнителното литературознание да бъдат плодотворно използувани в политическия и културния живот на съвременността.

Великата октомврийска социалистическа революция наложи коренни промени в живота на човечеството. 1917 г. завършши „предисторията" на човечеството и положи началото на една съвършено нова епоха — епохата на построяване социалистическото общество на практика. Изминаха повече от петдесет години от момента на Октомврийската революция. Когато говорим за историята, за литературните епохи, ние често се позоваваме на това, че в хода на времето дори цели десетилетия не са нещо повече от летящи мигове. Тези петдесет години обаче не бяха някакъв миг, отминал бързо и незабе-

лязано, а период на грандиозни събития. Времето, в което живеем се характеризира все още като епоха на империализма и пролетарските революции, но вече не в оня смисъл, както преди петдесет години. Оттогава се измени решително съотношението на силите. Социализмът напусна отдавна пределите на една страна и днес той е получил признанието на три или дори на четири континента, като е привлякъл на своя страна стотици милиони хора. Неговото победоносно шествие въпреки всички вътрешни и външни трудности е невъзможно да бъде спряно и това е най-важният, най-решаващият исторически фактор на нашата епоха.

СОЦИАЛИЗМЪТ И ЛИТЕРАТУРАТА НА КРИТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Трябва да се смята за съвършено естествено и закономерно явлението, че политическите и обществените преобразования влекат след себе си преустройството на културата и духовния живот; напълно се обнови и обликът на литературата. За времето, изминало след Октомври, идеите на социализма се разпространиха по целия свят; дори оние културни дейци, които са настроени враждебно към комунизма, са принудени неизбежно да се съобразяват с тези идеи. Октомври и всички оние събития, които той повлече след себе си, наложиха дълбоко разслоение в литературата на критическия реализъм и ускориха, подобно на силен катализатор, процеса на вътрешното й преустрояване. Тези събития засилиха онова кризисно състояние, което имаше място в литературата още от края на миналия век, и едновременно с това заставиха значителна част от писателите да видят и осмислят по нов начин действителността, привлякоха мнозина представители на този лагер на своя страна и им помогнаха да се родят сякаш отново на света. Същевременно тези грандиозни събития възпитаха цели поколения нови писатели и цяла поредица от изтъкнати представители на световната социалистическа литература.

Дори ако се спрем само на десетилетията, които разделят двете световни войни, и в този случай може да се забележи какво значително влияние е оказал самият факт от съществуването на Съветския съюз и развитието на съветската литература върху духовния живот на целия свят, върху най-изтъкна-

тите представители на световната култура. В тази връзка може да спомена Теодор Драйзер, Бернард Шоу, Ромен Ролан, Анри Барбюс, Хенрих Ман, Йоханес Р. Бехер, Дюла Йеш, Мирослав Кърлежа, Иво Андрич, Юлиус Фучик, Лу Син и много още други — няма смисъл да изброяваме тук всички имена на писателите, представителите на различните слоеве и класи, които вървяха от буржоазния към социалистическия мироглед и чиито имена символизират най-напредничавата в идейно отношение литература на един или друг народ.[1]

Тук е важно да се подчертае, че става дума не само за чисто литературни влияния, макар ролята на подобни влияния да е също огромна. Случаите, когато дадено обществено събитие оказва въздействие върху литературата на друг народ, която се развива при други условия, и поражда в тази литература определени процеси, буржоазната компаративистика отнася към фактите на социологията или историята на културата и ги изключва от кръга на своите интереси. Марксисткото литературознание придава на подобни явления важно значение: та нали те нагледно показват, че високият пример е намерил отклик в сходните търсения и стремежи на най-различни народи, че благотворното излъчване на идеята е ускорило съзряването на новото, прорастването на семената, попаднали на плодородна почва.

Когато говорим за влиянието на съветската действителност и съветската литература върху западното изкуство, ние естествено и тук не подразбираме под това някакво механично заимствуване, подражение и т. п. Същността се състои в това, че в широките кръгове на хуманистично настроената интелигенция е съществувало винаги, както съществува и днес, повече или по-малко силно желание да се надникне в бъдещето. Пътищата за постигане на истината с помощта на изкуството са многообразни и в същност винаги водят напред. Именно поради това стана възможно това многообразие от подобни пътища да изведе онния, които стъпиха на тях, на широкия друм, открит на човечеството от Октомври. Този извод ни е нужен не заради някакво празно красноречие: той играе принципна

[1] Вж. по този въпрос: И. И. Анисимов, Всемирная литература и социалистическая революция (Докт. дисс. I—II), М., 1959; О. В. Егоров, Международное воздействие национальных литератур, Материалы дискуссии 11—15 января 1960 г., М., 1961, стр. 180—202; Т. В. Балашова, С. Б. Егоров, А. Н. Николюкин, Советская литература за рубежом 1917—1960, М., 1962.

роля при изучаването на световната социалистическа литература от периода между двете световни войни. В началото на този период имаше години, когато сектантските постановки в тази сфера породиха немалко конфликти; но в периода на народния фронт и антифашистката борба разногласията бяха успешно преодолени, при което намереното тогава решение запазва своята стойност и в днешни дни. В такива исторически моменти, когато влиянието на духовния живот на социалистическото общество се е осигурявало по *естествени* пътища, винаги може да се наблюдава повишен интерес на европейската интелигенция към социализма, жажда към опознаване на социалистическия свят.

Ние не случайно се задържаме над тези въпроси, преди да преминем към проблемата за взаимовръзките на социалистическите литератури в периода след Октомври, към въпроса за природата и значението на тези взаимовръзки. През XX век независимо от цялата си противоречивост и многообразие (или по-точно казано, наред със свойствените ѝ противоречивост и многообразие) световната литература представлява от себе си органичен процес; ето защо, когато изучаваме социалистическите литератури било в техните национални рамки, било на едно широко международно равнище, не трябва да изпускаме пред вид едно съществено методологично изискване: да разглеждаме тяхното формиране в контекста на целия литературен процес. Това се отнася и до изучаването на съветската литература точно така, както до коя да е друга европейска, азиатска или американска — пролетарска или социалистическа — литература независимо от това, каква роля — повече или по-малко значителна — играят в литературата на дадена страна социалистическите идеи.

ВЗАИМНИТЕ ВЛИЯНИЯ И ПАРАЛЕЛНИТЕ ЯВЛЕНИЯ В СОЦИАЛИСТИЧЕСКИТЕ ЛИТЕРАТУРИ

Ако минем сега непосредствено към въпроса за връзките между социалистическите литератури в периода между двете световни войни, ще видим, че взаимни влияния, взаимни връзки са съществували в продължение на целия този период, макар

и да не са били винаги еднакво интензивни. Имало е години, когато е намирало място именно влиянието на една литература, разпространяващо се едва ли не върху всички останали литератури; в други случаи са възниквали родствени явления, характеризиращи различните литератури на различни стадии от развитието им; имало е и явления, присъщи само на една литература. Паралелните явления са се пораждали в същност от международните тенденции в комунистическото и работническото движение, докато националното своеобразие на литературата се е определяло от спецификата на развитието в дадена страна.

Най-значителният фактор в целия този комплекс от взаимовръзки е било необикновено силното влияние, което младите социалистически литератури в различните страни са изпитвали от страна на съветската литература. Няма никакви съмнения, че това влияние е било по-могъщо от всички останали. Поради това е естествено, когато международното литературознание отделя такова повишено внимание към въпроса за усвояването на съветската литература и изкуство в най-различни страни.[2]

Специално разглеждане заслужава въпросът за това, към кои етапи от развитето на съветската литература се е обръщала литературата на една или друга страна в различните периоди: общоизвестен е например фактът, че идейното и художественото съзряване на съветската литература се е нуждаело също от доста продължително време. В зависимост от общественото развитие на дадена страна, от господствуващите в нея литературни традиции възприемането на външните влияния е ставало по правило с определени отклонения във времето. Това явление е играло важна роля при формирането на всемирната социалистическа литература (за това ще стане дума по-нататък). В страните с тъй нареченото „демократично устройство“ преводът на произведения от съветската литера-

[2] Ето само няколко примера: М. Новиков, Влияние советской литературы на становление социалистического реализма в румынской литературе, Romanoslavica, 1958, II. 163—Bucuresti. Съветската литература в България (1918—1944), I—II, С., 1961—1964; Симеон Русакиев, Значението на Великата октомврийска революция и на руската съветска художествена литература за развитието на положителния герой в българската литература (1918—1944); Славянска филология т. 4, стр. 25—48. С., 1963; „Deutschland—Sowjetunion. Aus fünf Jahrzehnten kultureller Zusammenarbeit, Berlin, 1966, S. 245—436; Lengyel Bella, Szovjet irodalom Magyarorszagon, Budapest, 1919—1944.

тура се осъществява по-интензивно, печатът дава по-широка и по-пълна информация за съветския културен живот. Но дори и за тези страни потребностите от усвояване опита на съветската литература бяха различни: да се позовем тук, да речем, на Германия и Франция. Най-новите изследвания и документи дават възможност да се види колко силна е била тази форма на въздействие дори в онзи страни, в които властта по своя характер е била близка до фашизма или фашистка, както беше например в Унгария или България.

Прякото или косвеното влияние на съветската литература се изразяваше в най-разнообразни аспекти: тематичен, жанров и естетичен. То се оказваше по-силно от неверието в творческите способности на пролетариата — неверие, което имаше толкова много идеолози от Вандервелде до Троцки. Това влияние укрепваше вярата в способността на литературата да формира общественото съзнание и сближаваше изкуството с масите; нещо повече — то заставяше пролетариата от гледна точка на по-успешното водене на класовата борба да стимулира творческите способности и в своята среда. Като база за разгръщане дейността в това направление в много страни послужи организацията на пролеткулта, а по-късно — движението на работническите и селските кореспонденти, от които излязоха много значителни писатели.

Между писателите от различните страни в този период се завързаха безчислени лични контакти; резултатите от подобни връзки често може да се открият, когато се изучава процесът на творческото съзряване, формирането на художествения метод на един или друг писател[3]. Невъзможно е също така да не се взема под внимание плодотворното влияние на съветското театрално и киноизкуство, а също на изобразителното изкуство върху творчеството на много европейски художници.

Прякото или косвеното влияние на съветската литература се прояви с особена сила в онзи организации, които, като се започне от средата на двадесетте години, се бореха за международното сплотяване на социалистическата литература. Меж-

[3] Вж. към тази тема: Л. М. Юрьева, М. Горький и передовые немецкие писатели XX века, М., 1961. Може също така да си спомним за тясната дружба между Бела Илеш и Мартин Андерсен Нексьо, за творческото сътрудничество между Фридрих Волф и Всеволод Вишневски, за ролята на Харковската конференция на пролетарската литература в трансформацията на сюрреалистическата поезия на Арагон и на неговия кръжок или в промяната на литературните възгледи на Анри Барбюс.

дународната организация на революционните писатели (МОРП), ръководството на която беше съсредоточено предимно в ръцете на писателите-емигранти, пристигнали в СССР от различни страни, разгърна грандиозна дейност, като се стремеше да оказва идейно влияние върху социалистическата и прогресивната литература в много континенти, да популяризира идеята за мира, да се бори срещу войната, да подкрепя движението за солидарност със Съветския съюз, да дава отпор на пацифизма, да пропагандира и задълбочава принципа за социалната отговорност на литературата.

МОРП води също голяма работа по запознаването на съветските читатели с произведенията на пролетарската литература в Европа, Америка и Азия и по запознаването на трудещите се от страната на Съветите с ония художествени постижения, за почва на които беше послужило работническото движение в другите страни и континенти.[4] Идеен вдъхновител на дейността на МОРП беше РАПП — с това обстоятелство са свързани и позитивните постижения, и недостатъците в дейността на МОРП. Макар че изучаването историята на МОРП вече започна, все пак на международната литературна наука предстои очевидно да се потруди още доста, за да покаже обхващата много страни дейност на тази организация, без която не може да си представим в пълен обем картината на взаимовръзките на социалистическите литератури.[5]

Що се отнася до работата на писателите-емигранти в Съветския съюз, то тя имаше голямо значение за задълбочаване на интернационалните интереси на съветската читателска общественост. Особен кръг от проблеми е свързан с дейността на социалистическите списания и издателства, съществуващи в този период както в Съветския съюз, така и в редица капиталистически страни. Често тези форуми се превръщаха в мощни огнища за международното пропагандиране на революционната художествена мисъл.[6] Макар и с нееднаква интензивност, но все пак се развиваха и крепнеха връзките между от-

---

[4] Вж. O. Jegoror, Die sozialistische Revolution und die internationalen proletarischen Literaturvereinigungen. — zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933, Berlin, 1963, S. 202—236.

[5] Из истории Международного объединения революционных писателей, М., 1969.

[6] Вж. например: Malik—Verlag, Vereinigung Internationaler Verlags anstalter, Verlagsgenossenschaft der ausländischen Arbeiter in der Sowjetunion, Puager-Verlag etc.

делните социалистически литератури.[7] Тези връзки бяха до такава степен разклонени и уплетени, че за пълното им изясняване на литературните историци от различните страни предстои още много работа. Толкова повече, че изследванията в тази област се намират засега в началния си стадий.[8]

Когато изучаваме целия този комплекс от взаимовръзки и преди всичко огромното влияние на съветската литература, не трябва да мислим, че става дума за някаква уж несамостоятелност на отделните социалистически литератури. Както е невъзможен износът на революцията, така е невъзможно и механичното усвояване на влиянието на социалистическата литература. Известно е, че навсякъде, където капитализмът е до-

---

[7] Ето няколко примера: а) за връзките на съветската литература с другите литератури: Зарубежные связи советской литературы 20-х—30-х годов, История русской советской литературы, т. I, с. 471—488; т. II, с. 451—468; Советское литературоведение и критика, Библиогр. указатель 1917—1962, М., 1966, с. 48—59, б) за немско-чехословашките литературни връзки: Gertruda Albrechtova. Die Tschechoslovakie, als Asyl der deutschen antifaschistischen Literatur (Diss). Prag, 1961; Ilse Seehase, Einige Probleme der tschechisch—deutschen literarischen Wechselseitigkeit in der antifaschistischen Volksfront der ČSR—Zeitschrift für Slawistik, 1963, № 4, S. 621—630. Lup-vik Václavec, Zur deutschen socialistischen Literatur in der Tschechoslovakei. Zur Geschichte der sozialistischen Literatur, 1918— 1933, S. 267—283. В този труд има и други изследвания: за унгаро-немските, съветско-немските литературни връзки; в) за чехословашко-българските връзки вж.: Zdenek Urban, Z.dejin cesko—bulharskich kulturnich styku, Praha, 1957, Ceskoslovensko — bulharske vztahy v zrcadlé staleti, Praha, 1963;

г) някои работи върху съветско-българските литературни връзки; В. Величев, С. Русакиев, Изучаване на руско-българските литературни връзки за петнадесет години, Годишник на Софийския университет, Филологически факултет, С., 1960, стр. 84—131; В. И. Злыднев, Роль и значение советско-болгарских литературных связей для литературного процесса Болгарии 20-х — 30-х годов, Всесоюзная конференция по славянской филологии, Л., 1962 (в тази статия става дума и за украинско-българските литературни връзки); Хр. Дудевски, Българско-съветски литературни връзки, С., 1963; д) някои библиографски работи, отнасящи се към даден кръг въпроси: Kozocsa S., Rado Gy. A szoříet népekiradalmának bibliografiája 1941—ig. Budapest, 1956; Filip Roman, Literatura rusa si sovietica in limba romina 1830—1950, Bucarest, 1959; Batka Ferenc. A csehszlovakiai magyar nyelü szocialista cajtò irodalmi bibliografiája 1919—1938, Budapest, 1966.

[8] В тази връзка ще спомена следните работи, в които се съдържат опити да се даде синтетично решение на частните проблеми. Bojtar Endre-A kelet—európai szocialista lira néhány kérdese, 1914—1929, Helikon, Budapest, 1965 № 4 502—513; Endre Bojtár, quelques problemes de la poesie socialiste ost-européenne entre 1914 et 1929—Acta litteraria Academiae, 1967, t. 9/1—4/pp. 227—242.

стигнал определено равнище и където на сцената е излязъл пролетариатът, тоест почти във всички повече или по-малко развити европейски страни, в определен период се е появявало и е започвало да се развива едно възприемчиво към социалните проблеми изкуство. Наистина като решаващ тласък за отделянето на пролетарската революционна литература от буржоазно-радикалната или социалдемократическата литература стана революцията от 1917 година; въпреки това, да кажем, в Русия или България (ако вземем само някои примери) може да се говори за съществуването на пролетарска литература още преди Октомври. В унгарската социалистическа литература силното комунистическо направление възникна в началото на 20-те години — това беше групата „Едшег" („Единство"); по това време вече съществуваше чешка и словашка пролетарска литература; в немската литература и в полската поезия подобно направление се появи по-късно.

Тези различия са свързани със социално-историческата ситуация във всяка страна.[9] Поради това характерът и тематиката на възникващата пролетарска литература отразяват особеностите на класовата борба в съответната страна. Така например множество специфични черти в немската социалистически литература могат да бъдат разбрани, ако се вземе предвид Ноемврийската революция; в унгарската социалистическа литература — историята на Унгарската съветска република; в българската социалистическа литература — в контекста на героичната борба на българската работническа класа; по-късно върху развитието на всички тези литератури наложи отпечатъка победата на контрареволюционните сили в тези страни.

Тези доста бегли бележки служат на една цел: да се покаже, че социалистическата литература, развиваща се в различните страни и на различни езици, се е раждала от социалната борба на *даден* народ, стремила се е да намери отговори преди всичко на въпросите, поставени от обстановката в *дадена* страна, но в същото време тази литература е крепнела и се е утвърждавала в съзнанието за своето право дело, когато е срещала естетическата подкрепа на народа, строящ комунизъм. Такава подкрепа например представляваше съветската литература по времето на гражданската война — с нейния патос

[9] За важната роля на националната специфика вж.: Н. И. Балашов. И. А. Бернштейн. Развитие реализма в литературах европейских социалистических стран на современном этапе, М., 1966, с. 7—8.

в борбата, с вярата в неизбежната победа; а произведенията, посветени на строителството на социализма в Съветския съюз, на живота на новото общество, на промяната в човешките съдби, се превърнаха в източник на надежда и оптимизъм в най-тежките периоди на класовата борба. В Съветския съюз се формира литература, която се стремеше да разреши националните и социалните проблеми и в същото време се издигаше над безкрилия провинциализъм, като съчетаваше патриотизма с пролетарския интернационализъм.[10] Мнозина писатели бяха едновременно и революционни дейци — в тяхно лице се очертаваше новият тип на художник като обществено активна творческа личност.

В социалистическата литература на всеки народ се чувствува стремеж да се формира обликът на новата литература с помощта на собственото културно наследство, при условие, че се спазва критическият подход към него. Дали става дума за традициите на революционния романтизъм или на реализма, за народнопесенната поетика или за изработваните от националната класика художествени форми, във всеки един подобен случай се казва думата желанието да се осигури органически синтез, който би станал база за по-нататъшното развитие на националната литература и култура. Същността на работата не се променя дори от обстоятелството, че усвояването и използуването на културното наследство в повечето социалистически литератури се е натъквало на известни трудности, тъй като подходът към този въпрос не е бил лишен от сериозни грешки.[11]

Често възникват препятствия и във връзка с това, че отделни теоретици, след като издигат уважението към културното наследство до абсолютност, предлагат на социалистическата литература пътищата, които биха я довели не до едно пълнокръвно развитие, а до подчинение на мъртвите схеми.[12]

Органическият синтез на най-добрите елементи на националното културно наследство с постиженията на пролетарската, по-късно социалистическа литература възниква от среда-

---

[10] Вж. Г. Ломидзе, В поисках нового, М., 1963.

[11] Вж. по този въпрос: Friedrich Albrecht, Über einige Auffassungen vom literarischen Erbe.— Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933, SS. 183—201. Berlin, 1963; Arbeiterbewegung und Klassik. Probleе der Rezeption des klassischen Erbes, Berlin — Weimar, 1965.

[12] Вж. например: Laszlo Illès, Die Freiheit der künstlerischen Richtungen und das Zeitgemässe — Litterature et realite, Budapest, 1966, p. 83—100.

га на 30-те години, когато като резултат на едно дълго развитие в социалистическата литература на различни страни се раждат произведения, представляващи най-високи за онова време постижения на художествения реализъм.

ПЕРИОДИ И ТЕЧЕНИЯ

Динамиката и диалектиката в развитието на социалистическите литератури, опиращи се на националните традиции и реагиращи живо на международните насоки в литературата, се определят от много фактори. Именно тези фактори осигуряват разнообразието в рамките на единния процес.

Тук се имат пред вид не само известните художествени направления от различен характер и появяващи се в различно време. Налага се необходимостта да обърнем внимание и върху ония идейно и дори политически силно различаващи се една от друга групи и направления, които в редица страни обкръжават в твърде широка ивица главното, революционното течение на социалистическата литература. Този сложен конгломерат, въпросът за който не бива да бъде отминат, включва в себе си и съюзниците, и присламчените, и колебаещите се — включително и ония, които в даден момент се превръщат в ренегати.

Трудна задача представлява и периодизацията на международната социалистическа литература. Ранният, или пролеткултовският период на пролетарската литература намери място само в някои литератури (съветската, чехословашката и унгарската); тъй наречената „литература на факта" (или „литература на действителността"), завоювала значително признание в края на 20-те и началото на 30-те години, беше вече по-широко, но също не всеобхващащо явление, тъй като и българската, и полската пролетарска поезия и чешкият поетизъм бяха още твърде далеч от подчертано документалния подход към действителността.

Общо, всеобхващащо е това, че значителна част от социално ангажираната литература изпитва влиянието на ония художествени течения, които след разцвета на буржоазния реализъм през XIX в. приждат на вълни през първата трета на XX век. Съветският и полският футуризъм, българският символизъм, немският, югославският и унгарският активизъм, чешкият поетизъм, по-късно френският сюрреализъм — всички

тези течения така или иначе се превръщаха за развиващите се социалистически литератури — особено за поезията и драматургията — в доста съществени исторически моменти. Тези течения бяха важни изходни точки в творчеството на такива изтъкнати художници като А. Йожеф, В. Маяковски, Л. Арагон, П. Елюра, А. Сахия, Й. Р. Бехер, Б. Брехт, В. Незвал, Хр. Смирненски и други.

Същевременно почти във всички жанрове съжителствуват, приемайки обикновено по-съвременна форма, и предишните, тъй наречените „реалистични" традиции.[13] В редица литератури обаче не се наблюдава непосредствен преход от критическия реализъм на XIX в. към социалистическия реализъм — един преход, който намери например място в руската проза. От средата на 30-те години, в епохата на „народния фронт", в историята на международната социалистическа литература за почва нов период, който продължи до Втората световна война. През тези години социалистическата литература успя да се избави от чуждите влияния и остави зад себе си етапа на вълнение и търсене, като заимствува оттук обаче много художествени и хуманистични завоевания и придоби по такъв начин нов, по-зрял характер.

Дори един такъв кратък преглед позволява да се направи изводът, че за две-три десетилетия социалистическата литература е изминала под една или друга форма няколко етапа; а този извод влече след себе си и въпроса, като набелязва същевременно и перспективите на неговото решение: в какво се състои същността и идейно-художественият характер на един или друг етап в историята на социалистическата литература? За да стане по-ясна същината на проблемата, ще се позовем на различието и приликата, които съществуват между пролетарската литература от времето на гражданската война и поезията на антифашистката борба.

ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ

Опирайки се на търсенията и постиженията през 20-те години, през 30-те години социалистическата литература достига вече своята художествена зрелост; по това време се формират и

[13] По-подробно на тази тема вж.: Ion Janosi, Romanul monumental si skolul XX, Bucuresti, 1963.

съзряват и нейните естетически принципи; отразяването на действителността, партийността, народността, дълбоко и правдиво изобразяване на живота, стремежът да бъде показан човекът-борец, който знае мястото си в изменящия се и развиващ се свят, и т. н. В литературната теория и критика през следващите години тези понятия се превърнаха в твърди схеми. Вина за това имат преди всичко тъй наречената „гносеологична естетика" и културно-политическият волунтаризъм, които твърде праволинейно преминаваха от художествения метод към методите за *художествено изразяване,* а художественият реализъм се отъждествяваше с реалистическата форма, с което създаваха почва за схематизъм, който по-късно нанесе голяма вреда на международното социалистическо изкуство.

Към понятието социалистически реализъм трябва да се подходи от позициите на историзма,[14] като се вземат под внимание доста точните, проверени от времето положения на съветското литературознание за *взаимните* връзки и *взаимните* влияния между литературите. В това отношение е твърде интересно мнението, до което стигнаха участниците в дискусията на Института за световна литература „А. М. Горки" при АН на СССР; според това мнение социалистическият реализъм (който едни смятат за метод, други за принцип или съвкупност от принципи) е *исторически изменящо се понятие,* което включва най-различни, проникнати от социалистическа идейност художествени решения и което се обогатява непрекъснато за сметка на натрупващия се конкретен художествен опит. В обогатяването на социалистическия реализъм внасят своя принос социалистическите литератури на *всички* народи.

Наред с правилния методологичен принцип на историзма би следвало да се има пред вид и това, че социалистическият реализъм не трябва да се разбира като някакъв априорен модел, изхождайки от който и игнорирайки историко-литературните изследвания, бихме могли да разглеждаме всички национални социалистически литератури. Социалистическият реализъм е идейно-естетическо понятие, обхващащо възникналите в живата практика на социалистическата литература на един или друг народ явления, обликът и характерът на които зависи до голяма степен от литературните и историческите традиции на даден народ. Очевидно това положение трябва да бъде нало-

---

[14] Вж. по този въпрос: А. Иезуитов, Об историческом изучении социалистического реализма, Русская литература, № 2, 1965, стр. 218—230.

жено занапред по-последователно в живота, за да се преодолее окончателно остарялото гледище, което, като влиза в разрез с принципите на марксисткото сравнително литературознание, или пък ги прилага неточно, се опитва от *отделните* явления в литературата на някакъв *единичен* период да построи съмнителна извън времето и пространството схема на социалистическия реализъм.

Очевиден е в същото време и фактът, че в международната социалистическа литература няма и не може да има нищо което би дало на литературоведите право да абсолютизират дадена специфична, тясно национална форма на социалистическия реализъм. Ние не случайно изтъкваме тази опасност. Колкото и значителни да бъдат различията между формите на изразяване, тематиката и облика на героите в отделните художествени направления, като решаващо обстоятелство ще си остане това, че (дори ако не можем да говорим за непосредствени литературни влияния) все пак *всички* социалистически литератури са възникнали в резултат на борбата на *международното* работническо движение. И ако една или друга литература претендира да бъде наричана социалистическа, тя не може да се откаже от някои общи принципи, свързващи в едно всички социалистически литератури в света, каквито и различия да ги разделят.

Такова беше положението дори още през 20-те години, когато пролетарската литература в редица европейски и азиатски страни се бореше за правото си на съществуване в обстановка на ожесточени класови битки; такова беше положението и по-късно, в периода на широкото настъпление на фашизма, когато движещ стимул за социалистическите литератури беше не толкова завоюването на пролетарската власт, колкото тревогата за основните човешки стойности, за свободата и независимостта както на своята собствена родина, така и на целия свят, за съдбата на културата. През тези години социалистическата литература и социалистическото изкуство въобще се обогатяват с ново съдържание, а борбата за работническа власт се съчетава с борбата за делото на цялото прогресивно човечество и идеите на социалистическия хуманизъм.

МЕЖДУНАРОДНАТА СОЦИАЛИСТИЧЕСКА ЛИТЕРАТУРА И СРАВНИТЕЛНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

Естествено, засегнатата тук проблематика дори и при най-подробно разглеждане не изчерпва онзи богат и сложен комплекс от връзки, взаимни влияния и тенденции, които характеризират световната социалистическа литература в периода между двете световни войни. И все пак вече самата постановка на подобна тема представлява значителен интерес и е твърде актуална[15].

Литературоведческият анализ се натъква винаги на големи трудности, когато изследователят се среща с някакви нови, незавършили още процеси. Това се отнася и до изучаването на социалистическите литератури — както в национални, така и в международни мащаби. Няма нито една страна, където литературоведите биха могли да кажат, че напълно, с използуването на всички документи, са изучили и показали развитието на отечествената социалистическа литература, че са изследвали докрай нейното развитие. Пръв сериозен опит да бъде отразен всестранно процесът на формирането и развитието на унгарската социалистическа литература е направен в неотдавна излязлата шесттомна „История на унгарската литература“[16]. Известно е, че се работи върху създаване на историята на немската социалистическа литература[17]; може да се спомене изследователската дейност и редица конференции на чехословашките литературоведи, които се стремят да изработят съвременни принципи за изучаване историята на социалисти-

[15] В тази светлина голямо значение имат работите: И. А. Анисимов, Всемирная литература и социалистическая революция, (Докт. дисс. I—II), М., 1969; И. Г. Неупокоева, Проблемы взаимодействия современных литератур, М., 1963.

[16] Ето няколко труда, които подготвят и задълбочават перспективата на синтеза в тази насока: Tenulmányoka magyar szocialista irodalom törten etből, Bp., 1962; Jöjj et szabadság, Bd., 1967; Meghallòi a törvéyeknek Br., 1973.

[17] Alfred Klein, Zur Entwicklung der sozialistischen Literatur in Deutschland 1918 —1933. — Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933. SS. 7—125, Berlin, 1963. Skizze zur Geschichte der deutschen Nationallite, ratur von den Anfängen der deutschen Arbeiterbewegung bis zur Gegenwart, Weimarer Beiträge, N 5, 1964.

ческата литература в Чехословакия.[18] Съветските учени подготвят нов обобщаващ труд, в който, успели да преодолеят както по отношение на материала, така и по отношение на методологията недостатъците на предишната история на литературата, ще покажат развитието на многонационалната литература на Съветския съюз, като отразят взаимното влияние между всички литератури на съветските народи. Обяснимо е, че създаването на трудове, които биха осветлявали историята на отделните социалистически литератури и биха решавали конкретни проблеми, свързани с оценката върху отделни художници и с теоретични въпроси, изисква понастоящем усилията на значителна част от литературоведите на всяка една от тези страни. Работата обаче е много наложителна: тя представлява главната предпоставка за създаването в бъдеще на обобщаващ труд, в който литературният процес ще бъде обхванат и изучен в световен мащаб.

Трябва да си дадем ясна сметка, че засега ние се намираме в самото начало на пътя, който води към тази цел. Въпросите относно изучаването на взаимните връзки между социалистическите литератури на XX в. далеч не винаги фигурират на предно място в плановете на научноизследователските работи на повечето от литературоведческите учреждения. Повсеместните обаче усилия по създаването на историите на националните култури волно или неволно заставят да бъде осъзната необходимостта от задълбочаване на работата и в тази насока.[19] За осъзнаването на тази цел спомогнаха сериозно славистките конгреси: през 1958 г. в Москва[20], през 1963 г. в София и през 1968 г. в Прага[21], а също така и конференцията, проведе-

---

[18] Вж. например: Teze k Dejinam seske literatury. Literatura 20. stolet (o roku 1954). Ceská literatura, 1962, S. 377 — 425.
За насоката на съветските изследвания свидетелствуват следващите работи: Д. Ф. Марков, В. А. Хорев, С. А. Шерлаимова, Формирование социалистического реализма в литературах западных славян, М., 1963; Национальные традиции и генезис социалистического реализма, М., 1965 г.

[19] Вж. например: Julius Dolansky, Das vergleichendhistorische Studium der Literaturen Osteuropas, La littérature cimparée en Europe orintale, p. 101—114, Bp., 1963.

[20] Вж. по този въпрос: IV Международный съезд славистов, М., 1960; Материалы дискусии на IV Международном съезде славистов, М., 1961 (рукопись).

[21] Вж. Славянска филология, Материали за V международен конгрес на славистите, I—IV, С., 1963; VI Mezinárodni sjezd slavisu, Prase, 1967. Resumé prednázek, prispevku a sdeleni, Praha, 1968.

на през януари 1960 г. в Института за световна литература „А. М. Горки" при АН на СССР, на която се обсъждаха принципите на изучаване взаимните връзки и влияния между литературите.[22] Като важна крачка в тази насока трябва да се смята също конференцията по въпросите на социалистическите литератури (Лайпциг, 1962 г.), организирана от Немската академия на изкуствата; на тази конференция беше направен за първи път опит да се покаже немската социалистическа литература с нейните основни особености на фона на международната социалистическа литература. Новият голям комплекс от изследвания беше започнат през 1970 г. по инициатива на редица институти по литературознание в Съветския съюз, ГДР и Унгария; тази работа има за задача да осветли дейността на прогресивните международни писателски организации в периода между двете световни войни с цел да изложи новите данни по история на световната социалистическа литература. Най-сетне, през 1972 г. на 7—14 май в Централния институт по литература при АН на ГДР се състоя международна конференция, на която бяха обсъдени постиженията на съветската и другите европейски социалистически литератури в отразяването на облика на новия социалистически човек, с което беше завършена обширната изследователска програма.[23] Извънредно ефективна и планомерна работа разгърнаха в областта на изучаване взаимните връзки и влияния между литературите съветските учени; техните постижения бяха отразени в редица научни статии, монографии и колективни трудове.[24] В сътрудничество с редица задгранични страни бяха подготвени трудове, посветени на историята на литературните връзки, отнасящи се в една или друга степен и до социалистическите литератури на XX век.[25] Заслужават внимание работите на немските слависти,

---

[22] Вж. Взаимосвязи и взаимодействие национальных литератур. Материалы дискусии 11—15 января 1960 г., М., 1961 г.

[23] Zur Geschichte der sozialistischen Literatur 1918—1933, Berlin, 1963. Ново допълнено издание: Literatur der Arbeiterklasse, Berlin, 1971; Im Zeichen der Einheit. Die Herausbildung der Schriftstellerorganizationen 1917—. 1945, Programmenwurf, angenommen vom DAdK, UAdW, AdWdSU im J. 1970

[24] Имаме пред вид такива работи като например: Социалистической реализм в литературах народов СССР, М., 1962.

[25] 1961; Венгерско-русские литературные связи, М., 1964; Румынско-русские литературные связи, (Relative literare Romino-ruso in a doua jumatete a secolului al XIX-lea si inceputul secolului al XX-lea). Чехословашко-советские литературные связи, М., 1946. Ceskoslovensko-sovetskè literarni vztahy, Praha, 1965; Tanulmiuyok a csehszlovensko-magyar irodahni kapcsolatok köréböl, Budapest, 1965; Dejiny a nàrody. Literarnehistoricke studie ceskoslwoensko-madarskych vztazich, Praha, 1965.

особено в областта на немско-съветските литературни връзки.[26] В румънски, югославски, полски и български списания и издания по литературознание беше хвърлена светлина върху многобройни изследвания, посветени на въпросите за опазването в тези страни на творчеството на задграничните социалистически писатели, за влиянието на литературните течения и за развитието на социалистическия реализъм в международни и национални мащаби. Дори простото изброяване на най-значителните от тези работи би наложило отделянето на много място.

Самият характер на повдигнатия тук въпрос поставя като насъщна потребност необходимостта от организиране на *съвместно и всестранно* планиране на изследванията или поне — като предварителен етап — една взаимна информация; само при това условие ще бъде осигурена база за обща, планомерна и целенасочена работа в това отношение. Изглежда, биха били уместни такива мерки като създаването на координиращ или информационен център, който да се занимава с тези въпроси, а също така издаването на фундаментални библиографски обзори, създаването на международни колективни трудове, посветени на разрешаването на отделни проблеми и подготвящи почвата за следващото обобщение. Аз мисля, че днес ще се намерят немного такива изследователи, които — по силата на езиковите трудности — биха могли да прегледат всички работи по сравнително литературознание, засягащи поне европейските социалистически литератури, а да не говорим за това, че за едно сериозно научно обобщение не е достатъчно само четенето на работи по литературознание: необходимо е да се познават основателно и самите литератури. Разбира се, такава работа може да бъде изпълнена само от големи творчески колективи. В редица страни обаче, доколкото ми е известно, разгръщането на изследвания в тази област се задържа не само поради изтъкнатите по-горе причини, но и вследствие липсата на научни кадри, а също и поради недостатъчна материална и морална поддръжка.

---

[26] Вж. например работите на твърде рано починалия и талантлив учен Едгар Вайс, Die Sozialistischen Literatur entwicklung in ihrem Verhältnis zur sowjetischen Literaturentwicklung in der Periode 1917—1923, Zeitschrift für Slawistik N5, 1965, SS. 627—643. F. Mierau, Die Rezeption der sowjetischen Literatur in Deutschland in den Jnahren 1920—1924, Zeitschriftrfür. Slawistik, N2—4, 1958, S. 620—638. Aktionen, Bekenntnisse, Perspekiven. Berlin — Weimar, 1965, S. 457—534.

Изглежда, че е необходимо още на дадения стадий на работа да се изяснят някои важни *терминологични* въпроси. Нужно е също да се стремим към успешното разрешаване на *методологичните* проблеми, свързани с изучаването на взаимното влияние и паралелизма на процесите в световната социалистическа литература. Голяма помощ в това отношение, както и в обобщаването на теоретичните проблеми, биха оказали многостранните или двустранните международни симпозиуми.[27]

Не е трудно да се види, че като засилват по всички направления сравнителното изследване на социалистическите литератури, с това учените-литературоведи изпълняват едно изключително важно дело, важно не само от културна, но и от политическа гледна точка. Днес в науката, както и в другите сфери, са доста силни признаците на диференциацията, но не по-малко силни са естествено и тенденциите към интеграция. Равновесието между едните и другите ни се струва твърде плодотворно за успешното развитие на дадена област на науката. Не може да бъде разработена ефективно историята на социалистическата литература на даден народ, без да се съзнава твърдо, че тази литература е много по-трайно, много по-органично свързана със *световната* литература, че представлява много по-неделима част от световния литературен процес, отколкото по-рано буржоазната литература, чиято цялостност биваше нарушавана от многочислени направления.

В Съветския съюз в Института за световна литература „А. М. Горки" при АН на СССР се подготвя десеттомна „История на световната литература", която очевидно за първи път ще очертае контурите на световната социалистическа литература, опирайки се при това на предшествуващите я работи в тази област. Подобен труд, обединил в себе си постиженията на съветското и чуждестранното литературознание в тази област, ще изиграе важна роля, като укрепва в съзнанието на широките читателски слоеве мисълта за политическото и културното *единство* на социалистическите сили и прогресивните тенденции, за единството, което още Ленин смяташе за задача *на момента* и от което днес се чувствува много по-остра нужда от когато и да било по-рано.

---

[27] Във връзка с това заслужава особено внимание „Постановление Общего собрания Отделения литературы и Языка АН СССР", Известия АН СССР, Серия литературы и языка, № 4, 1966, с. 370.

Ищван Кирай

ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА МОДЕРНИЗМА

Смятам да се спра тук върху един въпрос — за пълномощието на термина „модернизъм", „модерност". Уверен съм обаче, че този въпрос в една или друга степен е свързан с много изключително важни проблеми, които възникват при изучаването на литературния процес на съвременната епоха. Наистина моите заключения се базират предимно върху задълбоченото изследване на творчеството само на един поет — на Ендре Ади; но когато става дума за една такава широка тема като модернизма, която обхваща голяма група от явления, подобен „микроисторически" подход ми се струва методологично оправдан. Та нали творчеството на големия писател вече само по себе си може да натъкне изследователя на някои кардинални проблеми? А произтичащите оттук решения, дори ако те имат само хипотетично или спомагателно значение, ще спомогнат вероятно да се приближим до обобщаващите марксистки изводи.

Да се заема с тази тема ме подбуди терминологичната объркаността, с която често се случва да се сблъскваме в нашето литературознание, щом стане само дума за кризисните явления в буржоазната литература. Както е известно, една от най-характерните, явно биещи на очи особености в световното литературно развитие на най-новата епоха, отразяващи кризата на буржоазното общество и породените от тази криза духовна тревога и неудовлетвореност, е възникването на все нови и нови художествени програми, на разнообразни „изми", неудържимо и безредно сменящи се един с друг. Така например в края на XIX и началото на XX в., в периода на агонията на френския символизъм, само във Франция, по данни на Марти-

но и Мишо,[1] са се появили следните школи, всяка една от които е провъзгласявала пълното обновяване на изкуството: натурализъм, хуманизъм, сомтюаризъм, пароксизъм, синтетизъм, интегрализъм, импулсионизъм, сенсеризъм, интензеизъм, тутуризъм, унанимизъм и т. н. И по-късно, във всяко следващо десетилетие, може да наблюдаваме не по-малко, а често пъти и двойно повече опити за създаване на ново направление. Многобройността и разнообразието на „измите“ съставя най-важната черта в развитието на литературата на най-новата епоха.

Преобладаващото мнозинство от тези никнещи като гъби школи и школички естествено още в момента на своето раждане е било обречено на скоропостижна смърт, така че за историята на литературата те не са нещо повече от куриози или в най-добрия случай документ на епохата. На някои от тях обаче действително се е удало да прераснат в едно по-голямо или по-малко движение, в художествено направление, понякога обхващащо само една страна, само един вид изкуство, но в редица случаи разрастващо се до международни мащаби и разпространяващо се в много области на творческата дейност. В тези случаи техните названия са се превръщали в литературоведчески термини и като такива са претендирали за „материална база“, за собствени отличителни признаци, тоест придобивали са нещо като самостоятелност. Ето защо в литературоведческата и критическата мисъл са съжителствували редом цяла поредица от литературни направления; макар че всички те са означавали в същност едно и също или почти едно и също явление, все пак всяко едно от тях е създавало впечатление за някаква особена, самостоятелна реалност. По този начин възниква цял лабиринт от понятия и термини, свързани с „измите“, а фактически само замъгляващи и объркващи истинските връзки и отношения. За мислещата с такива категории и ориентиращата се към „измите“ литературна критика творчеството на младия Ади например се възприема едновременно като образец и на импресионизма, и на „сецесията“, и на натурализма, и на неоромантизма, и на символизма. Били са разчепквани и сортирани по различни полици, дори цялостни, образуващи органично единство явления; свързаната с „измите“ критика си е напрягала мисълта например над такива псевдопроблеми като: съвпадал ли е унгарският „пресимволизъм“ със „сецесията“, дали

[1] P. Martino, Parnasse et Symbolism, Paris, 1925, p. 21; G. Michaud. Messge poetique du Symbolism. Paris, 1961, p. 483.

е изминал пътя „от сецесията до импресионизма и постимпресионизма", „сецесията" или постсимволизмът са били предшественици на експресионизма? Тъждествените по своята същност явления са били отнасяни към различни мними направления, което само е въвеждало в заблуждение изследователите и читателите и е замаскирвало, оттегляло на заден план определящите фактори за идейно-естетическата позиция на художника и за начина на изобразяване.

Установилата се в понятията и определенията объркаост е наложила да бъде потърсено някакво обобщаващо събирателно название, което да отрази връзката между всички тези многобройни, често отричащи се една друга, псевдореволюционни, непризнаващи никакви традиции школи и течения и което би позволило да бъдат систематизирани и обединени в едно единно широко течение. Буржоазното литературознание (и преди всичко под влиянието на американската литературна наука, както това показва по-специално изказването на Рене Велек на конгреса на АИЛК[2] в Белград) се опитва да издигне в ранг на подобен събирателен термин понятието „символизъм"[3]. До известна степен този опит е разбираем и оправдан: та нали от всички „изми" в края на миналото и началото на нашето столетие символизмът беше действително най-широкото и мощно направление. От наименованието на малката френска поетична школа думата „символизъм" (главно под влиянието на Маларме, на известното есе на Саймонс и на критическите работи на Реми де Гурмон) се превърна в понятие, обхващащо широка група от явления и разпространило се едва ли не из цяла Европа. Въпреки това, а може би именно поради него, понятието „символизъм" не подхожда да бъде разширявано още повече неговото значение, като с тази дума бъде наименувано цяло литературно движение. Исторически оформилото се съдържание на понятието „символизъм" не ни позволява още да провеждаме с него подобни операции.

Не трябва да забравяме, че на „измите" са били присъщи не само пъстротата и многобройността, но и псевдореволюционността, отричането на традициите, култът към инидвидуализма, тясно индивидуалистичният характер на търсенията; всяко едно от тези направления се е появявало на бял свят под зна-

---

[2] Международна асоциация за сравнително литературознание.
[3] René Wellek, A szimbolizmus elneřezése és fogalma az irodalomtortenetben' Helikon, N 2, ol: 202 kk.

ка на отхвърлянето на всички предишни, като „революция“ спрямо тях. Така например символизмът в различните критически документи от онази епоха е заставал като антагонист на натурализма, парнасизма, импресионизма и често дори (например в работите на Реми де Гурмон) на декаданса. По същия начин по-късно неокласицизмът, експресионизмът, футуризмът, имажинизмът и акмеизмът са се обявявали за право противоположни на символизма. Това подчертано отричане на традициите, изолирайки едно направление от друго, е скривало факта, че всички те по същество са принадлежали към един и същ духовен процес. Така понятието „символизъм“ е придобило противопоставящ, дизюнктивен смисъл, вследствие на което е станало непригодно да служи повече като събирателно название на исторически родствените явления.

Това понятие обаче е не само твърде тясно, но и твърде широко. То не обхваща еднородните явления, затова пък често обединява разнородните. Благодарение на своята специфика (на преден план формалните моменти, а същевременно двойния — конкретно исторически и естетическо-гносеологичен смисъл) то притежава свойството да размива границите между двата метода на подход към действителността: реалистическия и нереалистическия. По-специално именно поради тази причина то така привлича представителите на съвременната формалистична теория на литературата. Рене Валек например подчертаваше многозначително: понятието „символизъм“ е ценно именно с това, че „изключва зависимостта на периодизацията на литературната история от политическата и обществената история“. За марксисткото литературознание понятието „символизъм“ представлява негодно тъкмо по тези причини като обобщаващ термин, като название на едно цяло голямо течение. Защото то ни отклонява от възловия въпрос за отношението на изкуството към действителността.

Когато гледището, което изтъква на преден план понятието символизъм, бъде приложено например към творчеството на Ендре Ади, то губи от погледа си обстоятелството, че ярко изразената дълбокомисленост (която се обяснява и с неизменното пристрастие на поета към опосредените, отвлечени изобразителни средства) на различните етапи от неговия творчески път е имала различно направление. Така например в първия си етап Ади се е мъчил да намери своя път, като се е потапял в субективните преживявания, в трансцендентното, в ирационалния свят на душата и е прибягвал до митотворчеството.

Единствено само в този период може да говорим за неговата поезия като за символическа поезия (имайки пред вид символизма като конкретно направление в историята на литературата). По-късно характерът и насоката на философските търсения у Ади се променят и в неговата поезия се укрепва все повече такава естетическа позиция, която взема ориентация към обективната действителност, където поетът се стреми да намери своето място. Дори ако в неговото творчество и по-късно в определена степен остават елементи, носещи върху себе си отпечатъка на непосредственото влияние на френския символизъм, то те остават не в изходния си, а в един трансформиран, лишен от предишното си идеологическо съдържание вид и не като фактор, който определя формата, а само като поетични похвати. В новия контекст те като че ли придобиват нова функция, друго вътрешно значение: превръщат се в част, в принадлежност на новия изобразителен метод, на реализма на XX в., в по-дълбок и наситен интелектуален план в сравнение с който и да било други методи от предишните епохи. Друга става и формата, друг става и художественият език. И ако по отношение на по-късната поезия на Ади може да се говори за символизъм, то в никакъв случай не в конкретното му историческо значение, а в смисъла, в който Гьоте е употребявал тази дума, или в смисъла, в който тя и досега живее в естетиката например на Дьорди Лукач. Тоест в значението, което предполага вече не влечение към змъгленото, неясното, ирационалното, към словесната магия, която само намеква за предметите и явленията, в онзи начин на изобразяване, който се стреми да проникне в същността на нещата, носи ярко изразен философски характер и във връзка с това изисква по-концентрирани и същевременно по-опосредени езикови средства. Този начин на изобразяване ние можем да разглеждаме като образец на лирическия реализъм на XX столетие.

Следователно понятието „символизъм“ в редица отношения се оказва неточно — отчасти излишно тясно, отчасти излишно широко, за да бъде прието като обобщаващ историко-литературен термин, обхващащ една широка област от литературните явления. Според мене марксистката история на литературата може да се ползува от това понятие само като от спомагателен термин, като от название на някои конкретни литературни школи, без да се опитва да определи чрез него цяло едно широко течение. За едно широко обобщение ние се нуждаем от такъв термин, който за разлика от понятието „символизъм“

би изтъкнал на предно място не формалната, а съдържателната, мирогледната страна на явленията и по този начин би давал възможност да разграничим отчетливо едно от друго реалистическите и нереалистическите явления. Същевременно този термин трябва да изразява връзката и приемствеността, които съществуват между многобройните, отричащи се една друга, псевдореволюционни и антитрадиционни школи и школички — дори и самите те да отричат тази си приемственост.

Всички тези изисквания принуждават литературоведите и преди всичко марксистите, но в известна степен също и буржоазните критици все по-често да се обръщат към термина „модерн“ или „модернизъм“.

Наистина това понятие също не е станало още повсеместно приет термин. Нещо повече, много литературоведи и у нас, и на Запад изказват сериозни съмнения относно правилността и законността на този термин. В марксисткото литературознание обаче и специално в съветското терминът „модернизъм“ почива върху доста широки традиции. Доколкото ми е известно, това понятие съществува от 1908 г., когато Воровски го употребява за първи път в статията „За буржоазността“ на модернистите. В буржоазното литературознание също така се появяват все повече работи (например статиите и книгите на Енценсбергер, Спендер, Алберс, Фрезер, Хуго Фридрих, Льофевър, Хорст, Бено фон Визе и други), в които по отношение на различни явления в буржоазната литература през последните петдесет—сто години е употребен терминът „модерн“. Като литературно-художествен термин с определено съдържание тази дума фигурира в различните енциклопедии и специални речници. Накратко казано, това понятие е получило гражданско право в науката.

Наистина засега в понятието „модернизъм“, „модерн“, най-често се влага различно съдържание. Много източници (за да бъда пределно ясен, аз се позовавам тук само на енциклопедиите и специалните речници) го тълкуват съвсем тясно: тук в същност е взето названието „стил модерн“ на английската сецесия, разпространяването по отношение на ония тенденции в изкуството на границата между XIX и XX в., за които е била характерна прекомерната склонност към орнаменталност и стилизация (вж. например литературния речник на Вилхелм Кош и „Larousse du XX siècle“. Други (например съветската „Литературная энциклопедия“ от тридесетте години и испанският лексикон на Салват от 1960 г.) определят с тази

дума периода, завършващ със символизма, тоест обединяват с нея направленията през 1870—1914 г. Трети (съветската „Краткая литературная энциклопедия“ 1968; „Meyers Neues Lexicon“; „Enciclopedia Britannica“ 1967), влизайки в непосредствено противоречие с предишните, отнасят понятието „модерн“, „модернизъм“ към направленията на периода, последвал импресионизма и символизма, тоест към различните авангардистки направления. Наред с това съществуват и схващания (и аз от своя страна приветствувам тяхното разпространяване), които намират, че този термин може да се приложи и към единия, и към другия период, тъй като той е удобен за определяне на всички кризисни тенденции в буржоазната литература и изкуство след Бодлер; подобно мнение е отразено например в речника на Уебстер, в португалско-бразилската енциклопедия, във финландската енциклопедия (1963) и в „Большая Советская Энциклопедия“ (1954).

Подобно разширяване рамките на понятието изглежда правилно по много съображения. Преди всичко поради това, че като самоназвание този термин е съпровождал от самото начало историята на „измите“ в буржозната литература. И у бащата на новата литература — Бодлер, това понятие според израза на Мишо се е превърнало вече в истински лайтмотив.[4] И, както доказва немският историк на литературата Ханс Роберт Яусс, който е проучвал историята на тази дума, именно у Бодлер тази дума е получила новото, днешното си значение, отличаващо се от значението, което е имала у братя Шлегел и членовете от кръжока „Млада Германия“[5]. Не случайно Верлен се прекланя пред Бодлер като пред „първия модерен човек“, като пред въплъщението на идеала за „homme moderne“ „неговите нервни, изострени чувства, с болезнената му утопична душа, с отровените му от алкохола и никотина мозък и кръв“[6]. А скоро след Бодлер прозвучават предизвикателно знаменитите думи на Рембо от произведението „Une Saison en Enfer“: Il faute être absalumen moderne“, тоест да бъдем изцяло и напълно модерни. След няколко години, в началото на осемдесетте години, се ражда и самото название „модернизъм“. Както свидетелствува френ-

[4] Вж. G. Michaud, Mesage poétique du Symbolisme, p. 49.
[5] Вж. статията на Г. Р. Яус в Wege der Literatursoziologie, Hrg. Hans Novlert Fügen, Neuwied, 1968.
[6] Вж. E. Raynaud, Baudlaire, Paris, 1922, p. 29; G. Michaud, Message poétique du Sumbolisme, p. 107.

ският етимологичен речник на Вартбург, то е било създадено от Бойсманс — автора на романа „Натаки", едно от нашумелите произведения през ония години, новия „Вертер" на епохата на разложение на буржоазното общество. Този факт е почти символичен: новият литературен термин е започнал своя живот в една специфична духовна среда.

Думата „модерн" е влязла буквално на мода след 1883 г., когато се е появила книгата на Гюйсманс „L 'árt moderne". Дори и да е имало периоди, когато в някои страни (например в Германия по време на експресионизма) тази дума да е била временно изместена поради прекомерната си изтърканост на заден план, тя все пак е запазила вътрешната си приемственост. Към този термин са се обръщали всички „изми", като се започне с натурализма, импресионизма, символизма и се завърши с авангардистките течения. Така че тази дума е свързана неразделно с ония противоречиви и неспокойни търсения, които са били характерни за изкуството на разлагащото се буржоазно общество. И няма нищо чудно, че тя е получила при това известен допълнителен смисъл, като е станала не само просто неутрален синоним на понятията „нов" и „съвременен", но и показвайки определена вътрешна насока на явлението.

Именно поради това същият този Стивън Спендер например в своята работа, посветена на проблемата за модерното, „The struggle ofthe Modern", е разграничил понятията „contemporary" (съвременен, отнасящ се към настоящото време) и „modern" и е започнал да се ползува от тях като от оценъчни категории, подчертавайки, че понятието „модерн" (което според него означава и по-висок ранг) се отнася само до такива противоречиви, възприемащи света в мрачна светлина, дисхармонични натури като Хенри Джеймс, Джеймс Джойс, Д. Х. Лоуренс и Вирджиния Уулф; що се отнася до привържениците на прогреса, новите „волтерианци" от типа на Бернард Шоу, Херберт Уелс, Арнолд Бенет, К. П. Сноу и Алън Силитоу, гоест на художниците, които, както пише Спендер, „се смятат за ясновидци, за социални пророци в света на хаоса", то той ги нарича не „модерни", а просто съвременни (contemporary) писатели. И тук Спендер съвсем не претендира за оригиналност: той само стига до логическия завършек и формулира ясно това, което така или иначе има пред вид всеки теоретик на „модерното" изкуство: това понятие, употребявано в определения смисъл в течение на много десетилетия, постепенно е започна-

ло да означава всичко онова, което противостои на реализма (това е отразено още от самото начало от марксистката естетика, употребяваща думата „модернизъм“ в отрицателен смисъл). Може да приемем за символичен факта, че Ендре Ади, тръгнал по пътя към реализма и проникнал се от идеята за социалната революция, заявява с предизвикателство: аз не съм модерен поет.

Следователно с течение на времето значението на понятието „модернизъм“ в неговия литературно-естетически аспект се е стеснявало все повече, като се е превръщало в тъждественото понятие „антиреализъм“. Не е случаен фактът, че не само у Спендер, но и в редица буржоазни работи по литературознание в тази категория не попадат по правило такива изтъкнати представители на критическия реализъм на XX в. и на социалистическия реализъм като Горки, Ромен Ролан, Хенрих Ман, Арнолд Цвайг, Лакснес, Нексьо, Жигмонд Мориц, М. Шолохов и т. н. Същевременно такива творчески личности от началото на миналия век като Киркегор, Шопенхауер или Карлайл, известни със своя песимизъм и ирационализъм, без съмнение биват отнасяни тук. Подобно едностранчиво, дизюнктивно значение понятието е получило вече и в повседневното мислене. Така например от анкетираните над триста будапещенски студенти преобладаващото мнозинство смята, че понятието „модерн“ може да бъде отнесено само към нереалистическите явления. Дори например Брехт — създателят на „Опера за три гроша“ — беше наречен по модерен от късния Брехт — автора на „Галилей“. Фактите следователно показват, че думата „модерен“ — поне по отношение на литературата и изкуството — е получила напълно определен смисъл. Именно поради това са безплодни според мене опитите на някои критици-марксисти (например Ласло Боки[7]) да откъснат това понятие от кризисните явления в буржоазната литература на най-новата епоха: твърде ясно са свързани помежду си думата и нейното ново съдържание. Пък и желанието да възвърнем неутралния смисъл на понятието е, ако щете, неоправдано. Та нима за определянето и класификацията на литературните явления, отговарящи на духа на епохата, няма толкова много други понятия от рода на: ново, съвременно, революционно, прогресив-

[7] Вж. Bóka László, Modernség, modernizmus, kritika, Válogatott Tanulmányok, Budapest, 1966, ol. 794 kk.

но, днешно и т. н. Така че прогресивната литература не губи чак толкова с думата „модерно“. Наред с това днешното тясно съдържание на понятието „модерно“ крие, колкото и парадоксално да е, дори известно преимущество, като ни предлага един удобен термин за определянето на даденото литературно-художествено течение.

Що за течение е то? Естествено, за да се очертаят и определят, без да се допуска опростяване, основните признаци, определящи неговото своеобразие, не е така лесно: та нали става дума за философското осмисляне и словесно изразяване на един сложен, уплетен и дълъг (започнал преди повече от сто години) процес. Трудно е да сведем до няколко формулировки целия исторически формирал се комплекс от явления, обединен от понятието „модернизъм“: та тъкмо неговата относителна вътрешна „откритост“, незавършеността са една от причините то да се превърне в широка категория, съчетаваща в себе си резултатите от продължителния период в развитието на литературата и изкуството. Енценсбергер например в предисловието към книгата си „ Museum der modernen Poesie“ нарича направо безсмислен всеки опит да се търсят подобни признаци. И все пак литературознанието не може да се отклони от тази задача, не може да допусне, че думата ще продължава да съществува само в своето емоционално звучене. Ако направим анализ на различните употреби на това понятие, на многобройните тълкувания, на побраните в него безкрайни оттенъци на значението, то на преден план ще излязат три тясно свързани помежду си момента, които може да се приемат без особено голям риск за главни признаци на изследваното явление. Тези признаци са следните: 1) урбанизъм; 2) антикапиталистическа насоченост, ярко изразено кризисно светоусещане; 3) индивидуалистичен, субективистичен характер на идейно-художествените търсения и неразделните от тях нихилистично предизвикателство и склонност към митотворчество.

Художниците-модернисти от след Бодлеровата епоха бяха деца на големите градове, привикнали към съвременната техника и стремителния темп на живот, които не можеха да си представят своето съществуване без съвременната машинна цивилизация. Тези художници изпитваха потребност да открият красотата, както писа Бодлер, в предоставения им нов свят, в света на градовете, в света на каменните грамади. По това те не се отличаваха от предишното поколение художници —

от разочарованите, ретроградни романтици от първата половина на XIX в., които не приемаха по принцип света на машините и се уединяваха в средновековието или в лоното на природата, в селската идилия. Новите романтици, романтиците на машинния век, извършиха коренна преоценка на ценностите: те се чувствуваха напълно като у дома си в градската тълпа, сред рафинираните, възбуждащи въображението постижения на цивилизацията; техният идеал беше не героят на патриархалната идилия, а неспокойният, нервен градски човек, „сложната градска душа", по думите на Ади.

Не случайно още от самото начало на своето съществуване „модернизмът" породи теории, свързващи новото художествено движение с промишлената цивилизация, с развитието на естествените науки, с откритията, които революционизираха науката, с неспокойния ритъм на градския живот; с тези фактори се обясняваше и самата поява на модернизма. Авторите на тези теории предполагаха, че ако се възползуваме от израза на Вирджиния Уулф, в новите условия ще се измени коренно природата на човека[8], паралелно със сиянието от светлините на големия град ще лумне нова, нервна, изкуствена светлина, неприличаща на всичко предишно, отричаща всички традиции на модерното изкуство.

Светът на машините и градовете беше за „модерния" художник дом, жизнено пространство, но колкото и да е парадоксално, неуютен дом, неприспособено за живота пространство; този странен свят и привличаше, и отблъскваше човека. Не е случайно, че стиховете на Бодлер за големия град и покъсно на Бабич отвеждаха читателя в тайнствения, неразбираем свят на ужасите, на тайните, на сенките, на старите странноприемници, на слепците, просещите девойки, на крадците и куртизанките. Градските недра бяха изпълнени с негативна романтика, а човекът на съвременната епоха по думите на Бодлер „понесъл бе връз крехките си плещи, на траура печата тъй зловещ", сякаш подготвяйки се за едно „непрекъснато погребение"[9]. На този тип художници беше напълно чужд безоблачният оптимизъм, присъщ на младата буржоазия и филистерите; на художника-модернист навсякъде се привиждаха враждебни сили, трагедии и тайни. Дори когато атмосферата на „belle époque" (края на миналото и началото на нашето

[8] Вж. S. Spender. The Struggle of the Modern, L., 1963, p. XII.
[9] Ch. Baudlaire, Uálopatott müfeszeti irásai, Budapest, 1964 ol. 51.

столетие), наситена със самодоволна увереност в бъдещето, успя да посее в душата му известна вяра в прогреса, дори и тогава тази вяра беше неустойчива и носеше временен, противоречив характер. Като най-точно пресъздаване на модернистичното светоусещане може да се сметне картината на Кле „Anglus Noius ", спомената от Валтер Бениамин[10] — „модерният" художник също вижда себе си носен от бесния вихър на историята, летящ в неизвестността с гърба напред, наблюдавайки зад себе си само отчаяние и ужас. Романтичното отрицание от „модерното" изкуство на капитализма, изразявано на първо време все още в доста светли бои, ставаше все по-трагично, все по-мрачно; модернистът виждаше навсякъде „цветовете на злото". Модернизмът улови в капиталистическото общество и широко отрази в литературата острото чувство за самотност, задушаващото човека отчуждение, все по-непоносимото съзнание за краха, за кризата.

И така литературата на модернизма беше неделимо свързана не само със завоеванията на победоносната цивилизация, с урбанизма, но и с духовната раздвоеност, с разочарованието, с кризисното светоусещане. Това прави обяснимо защо глашатаите на модернизма проявяваха склонност към бунтарство, защо обществото на самодоволните и тъпи Оме им внушаваше отвращение. Един от най-изтъкнатите познавачи на модернизма — Херберт Рид, показваше в много свои работи до каква степен е било тясно свързано това духовно течение с анархизма.[11] Обаче модернистите — тези доброволни изгнаници на съвременната епоха, привличаше не само трескавото нетърпение на бомбохвъргачите, но и въобще всяко недоволство, насочено срещу капитализма, независимо от идейния облик, което то е приемало. Сред тях се срещаха привърженици и истински революционери, и десни демагози, които разобличаваха капитализма на думи, а го поддържаха на практика; достатъчно е да споменем тук Гюисманс, Барес, Мореас, Мережковски, Анунцион, Дежьо Сабо, Маринети, Бен, Льоринц Сабо и Йост. Както това бива всякога в състояние на смътно, неясно разногласие със себе си, желаното успокоение е могло да бъде придобито и в революционните действия, и в консерва-

[10] Вж. W. Benjamin, Ausgewählte Schriften, Bd. II Frankfurt am Main, 1953.

[11] Вж. Herbert Read, Pragmatic Anarchism, Encounter, 1968, N1, ol 54 kk.

тивното му противодействие. Абсолютно, неизменно тук е било само неприемането, отричането, а не поривът към позитивните идеали. Недоволството, бунтарството са си оставали дълбоко индивидуалистичен, субективен акт. Следователно наред с урбанистичното светоусещане и неспокойното неприемане на съществуващото устройство на нещата третият признак, характеризиращ това духовно течение, е бил индивидуалистичният характер на търсенето на изход от това противоречие.

Представителите на модернистичното изкуство навсякъде и във всичко намираха отражение (нека дори като правило едно абстрактно, приемащо формата на неудовлетвореност от живота отражение) на безбройните проблеми на разлагащото се капиталистическо общество: самотността, отчуждението, безизходната, задушаваща сивота. Но в пряка противоположност на истинската революционност те търсеха разрешаването на тези проблеми не в реалната действителност, не в обществото, не съвместно с останалите хора, а в самите себе си, в изолирания индивид, в откъснатото от света „аз". С нищо неприкритият, старателно подчертаван субективизъм беше неделима черта на тези художници; той можеше да служи като отличителен признак на модерниста. В светлината на този факт не е чудно, че ако някой от тях все пак се прилепваше към революционното движение, то това беше най-много едно временно, романтично увлечение. Но ако революцията ставаше жизнено призвание, то в крайна сметка това довеждаше до разрив с модернизма. Като примери в това отношение може да послужи творчеството на Ади, Блок, Бехер, Брехт, Маяковски, Атила Йожеф, Елюар, Аргон и т. н.

Всички художници-модернисти като правило представляваха според израза на Бела Балаж „революционери наопаки"[12]: те се мъчеха да намерят универсално средство за предпазване човечеството от нещастия, като се отдръпваха от обществото, от света, от обективната действителност. След като не знаеха как да променят света, пише Бела Балаж, те се извръщаха от него. В стремежа си да разрушат съществуващото общество, те разрушаваха само художествената форма: в мечтите си за едно ново, справедливо човешко обществено устройство те сътворяваха единствено само някаква „нова реалност" в собствената си душа. Техният протест беше неделим от уединяването в собственото си „аз", а техният бунт — от декаданса.

---

[12] Balázc B e l a, Az éu utam, Budapest, 1945, ol. 3.

Ето защо в техните представи за света изкуството заемаше централно място: това беше единствената сфера, където техните стремежи и подбуди можеха да се изразят в действие без действие, в бунт без последици, в копнеж по промени без промени. Идеалът за тях беше художникът, действуващ само в мечтите, или безплодният революционер.

С течение на времето се оформи и типичният идейно-естетически комплекс на модернизма: от една страна, всепоглъщащо отчаяние, страх пред смъртта, нихилистичен патос, намерил завършеното си въплъщение в творчеството на Кафка; от друга страна, като обратна страна на това отчаяние — митотворчество, когато изолираното „аз" бива противопоставяно на смъртта и пустотата, субективни, произволни фантазии. Модернизмът се изявяваше, от една страна, в пълно загубване на перспективите, а от друга страна, пораждаше интерес към „модерните" митове, към ирационалната философия, предлагаща на човешкото съзнание призрачни перспективи.

Ако разглеждаме в подобен аспект различните модернистични „изми", ще видим, че те се различават помежду си некачествено, а в най-добрия случай само по степента на своята интензивност. Колкото повече се е задълбочавала кризата, толкова по-необуздани са ставали бунтарските настроения, а заедно с тях страхът и тревогата, намиращи изход в бягството от реалността и митотворчеството. С настъплението на империализма и особено след Първата световна война модернизмът на естетизма от периода на „ belle epoque " отстъпи място на авангардисткия модернизъм, много по-трагичен и недоумяващ, на модернизма на загубеното благополучие, на модернизма на отчаянието. Но наред с това се измени и степента на нажежаването; що се отнася до художествената позиция и индивидуалистичния патос, те си останаха предишните. Дори оня култ към колективизма, за който така много говореха представителите на някои авангардистки школи, беше в същност не повече от една скрита, замаскирана форма на индивидуализма. Фактически тук ставаше дума за това, че затвореният в себе си индивид претендираше за колективна душа, предполагайки, че това ще му даде възможност да се измъкне от потискащата самотност.

Само като подхождаме към модернизма от такива позиции и като виждаме неговата същност в индивидуалистичното търсене на изход от кризата в буржоазното общество, може да

си обясним някои важни исторически особености на това течение. Този подход ни дава преди всичко възможност да разберем ролята и мястото на модернизма в развитието на литературата като цяло. По-конкретно в светлината на този подход става пределно ясна буржоазната същност на различните видове концепции, обявяващи модернизма едва ли не за главен път в развитието на изкуството на XX век. Модернизмът беше породен от задълбочаващата се криза на буржоазното общество и поради това явно не можеше да се превърне в явление, което да определи по-нататъшното развитие на съвременното изкуство. Той представляваше само временна, междинна интермедия в историята на изкуството.

Все пак изглежда твърде едностранчива и концепцията (върху нея, като се имат пред вид нашите собствени вътрешни проблеми, ще трябва да се спрем по-подробно), която изцяло и напълно отъждествява модернизма с декаданса, оспорвайки му способността да създава дори относителни ценности. Не трябва да забравяме, че това явление е твърде сложно и включва (понякога в по-голяма, друг път в по-малка степен, понякога в отвлечена, друг път в по-конкретна форма) и елементи на социален протест. То включва в себе си чертата, която Горки — пръв отбелязал противоречивостта на това явление, нарече емоционално бомбохвърлячество[13]. В самите си дори противоречия това течение отразява безизходното положение на морално чистия, но изпитващ своето безсилие, страдащ от самота и неразбиране интелигент в чуждото му и враждебно общество, в гнилия буржоазен свят.

Ето защо между модернизма и критическия реализъм съществува не само противоречие, но и определена прилика. Без всякакво съмнение Бодлер е например първият значителен представител на модернизма, но същевременно може с пълно право да говорим за него и като за критически реалист. Същото може да се каже и за Рембо, и за Верлен. Или пък за поета, който ми е известен по-добре от другите — за Ендре Ади. Безспорно на младини той не е бил чужд на известни аристократични, екзотерични и ирационалистични търсения в духа на модернизма; голямо място в неговите произведения са заемали декадентски настроения. Но още в самото начало на творческия си път Ендре Ади с неговата остра неудовлетвореност, носеща ярко изразен социален характер, можа да стане

[13] М. Горький, Собр. соч., т. 23, М. 1953, стр. 129.

основоположник на унгарския критически реализъм на XX век. Не може да смятаме за случаен и факта, че не само от критическия реализъм, но и от модернизма — това крайно сложно и противоречиво течение, излязоха редица изтъкнати представители на изкуството на социалистическия реализъм. Когато говорим за модернизма и за различията на отделилите се от него пътища, не може да не припомним и такива типични — дори в мащабите на световната литература — примери за противоположни писателски съдби като живота и творчеството на Атила Йожеф и Льоринц Сабо, Бехер и Бен. Пътят от модернизма винаги е водел в две посоки: към декаданса и към революционната литература. Именно като изхождаме от двойнствения, противоречив облик на модернизма, трябва да направим следния извод: в изучаването на свързаните с него явления най-важен е конкретно историческият подход, детайлният анализ на идейно-естетическата позиция на писателя с всички нейни нюанси. Само ако помним това условие, може да определим съотношението у различните художници между прогресивните и ретроградните черти, между елементите на социалната критика и елементите на конструктивните търсения, от една страна, и между елементите на бягство от реалността и песимизъм, от друга страна. Само като изпълним това условие, може да определим къде модернизмът скрива трагедията, борбата, мъчителната работа на мисълта, и къде — безотговорността, цинизма и авантюризма.

Според мен тази двойственост трябва да се вземе под внимание особено при изучаването на литературите от Източна Европа. Така или иначе тук противоречивият обществен облик на модернизъма се е изявил крайно остро — като впрочем и фактът, че модернизмът е бил тясно свързан със задълбочаващата се криза на капитализма и е представлявал, макар и индивидуалистичен, но искрен отговор на свързаните с този процес проблеми, а поради това е съдържал същевременно и бунтарски, и декадентски елементи.

В края на XIX и началото на XX в. модернизмът в изкуството на страните от Източна Европа и в други страни със сходни обществени условия игра особена роля, извънредно удобна, за да послужи като модел за изучаване. Преди всичко това течение се разви тук по-интензивно, поради което се проявяваха по-интензивно и свързаните с него проблеми. Наистина родината на модернизма беше Франция, една „доволна" буржоазна страна, която първа изпита приближаването на криза-

та. Именно във Франция (почти едновременно със загубването на буржоазните илюзии в резултат на поражението на революцията от 1948 г. и след това на Парижката комуна) се положиха основите на идейно-естетическия комплекс на модернизма. Но наред с това модернизмът срещна най-съчувствен отклик у художниците, произхождащи от далечни, периферни страни, от страните на „най-слабото звено" в ленинския смисъл на тези думи, от най-чувствителните към тази криза страни. Не може да смятаме за случайно, че символизмът например намери предимно сподвижници не в развитите промишлени държави, а в отдалечените, изостаналите страни: Ирландия, царска Русия, Румъния, Полша, а също и в редица страни от испано-португалския регион. В Унгария модернизмът проникна с относително закъснение не защото тя беше слабо развита, аграрна страна, а тъкмо обратното — защото стремителното развитие на икономиката, започнало след сключването на компромиса, пося в душите на хората успокоителното чувство за успех, увереност. Празничното опиянение, свързано с тържествата по случай хилядолетието на Велика Унгария, помагаше да се забравят криещите се в дълбочината противоречия. Но в началото на XX в. все пак тези противоречия избиха на повърхността и едновременно с това се появи и разцъфна като пищно цвете мировата скръб на модернизма. Тя беше породена и подхранвана от социалната криза, която ставаше все по-очевидна и вземаше по-широки мащаби, като подронваше вярата в непомрачимостта на съществуващия ред на нещата.

Така че съществува тясна връзка между модернизма и своеобразната ситуация, възникнала в резултат на вече встъпилите на пътя на капиталистическото развитие страни, но още недостатъчно развити и поради това крайно болезнено преживяващи трудностите и противоречията на този път; тази връзка беше особено забележима през първите десетилетия на XX в., по времето, когато капитализмът преминаваше в стадия на империализма и когато модернизмът, носел до този момент по-скоро естетически характер, започна да взема все по-безпокойна, по-бунтарска форма — формата на авангардистския модернизъм. Наблюдавайки например бурния кипеж на парижкия духовен живот в началото на века, Ади писа през 1907 г.: „...авангардът на цивилизацията се вербува, откровено казано, във варварския Изток", „от четириъгълника, заключен между Виена, Константинопол, Техеран и Санкт-Петербург"

се появяват хора, „обзети“ от „нови идеи“[14]. В действителност така и беше. В историята на авангардисткия модернизъм бие в очи ролята, която играеха в него такива относително изостанали периферийни страни в тогавашния капиталистически свят като Испания, австроунгарската монархия и царска Русия. За това свидетелствуват множество имена — Кандински и Малевич, Пикасо и Кокошка, Кафка и Музил, Андрей Бели и Хлебников, Кашак и Купка, Стравински и Шенберг и много други.

Признаците за надигащата се криза в тези страни, стъпили на прага на империалистическата епоха, бяха особено зловещи; страхът пред неизвестността и объркаността в обстановката на загубеното благополучие бяха особено остри. Естествено, че тук по-рано или поне с по-голяма сила прозвуча характерният отговор на предявените от историята въпроси. Същият този Ади писа: отдалечените земи станаха „авангард“, родина на „пионерите“[15]. Ади беше прав едновременно в две отношения: тъкмо в „отдалечените земи“ бяха особено интензивни търсенията не само в индивидуалистичен, но и в обществен план. Това неизбежно трябваше да се отрази и върху литературата и изкуството. Отзовавайки се на подема на народното недоволство, на активността на революционните сили, стремящи се към кардинално решение на социалните проблеми, тук мощен тласък към развитие получи изкуството на критическия реализъм, носещ подчертано народен характер и нерядко проникнат от революционни настроения, а по-късно, като продължение и развитие, и литературата на социалистическия реализъм. Но в същото време, като отразяваше потискащата самота, неудовлетвореността от живота, тежкото самочувствие на интелигенцията и нейния анархистичен, безцелен протест, тук буйно разцъфтяваше и авангардисткият модернизъм.

Въпреки различията в характера и направленията на идейните и естетическите търсения между реализма и модернизма не съществуваше рязка граница, особено в началния период в историята на модернизма. Напротив, общите за двете направления протестни настроения, неприемането на съществуващия ред на нещата, общото чувство на безприютност в грубия,

---

[14] Ady Endre, Párizs, az uj Éva és a szerelem. Összes prózai müvek, VIII, kötet, Budapest, 1968 ol. 161.

[15] Ady Endre Párizs, az uj Éva és a szerelem. Összes prózai mävek, VIII, kötet, Bubabest, 1968, ol, 161.

безсмислен и безкултурен свят, който ни обкръжава — всичко това създаваше между тях определени точки на съприкосновение. Показателно е, че различните модернистични направления изпитваха често не само влиянието на реалистическите тенденции, но и прякото въздействие на революционната идеология. Тази особеност, присъща за дадения момент и изразяваща се в едновременното съществуване на две такива различни течения (понякога в рамките на едно и също прогресивно политическо движение, дори в пределите на творческия път на един и същ художник), даваше своя отпечатък и върху облика и характера на самия реализъм. Не в смисъл, че тези две течения биха могли да образуват някакъв синтез: подобни, право противоположни от гледна точка на отношението към действителността методи на изображение по принцип не са способни да се съединят в синтез. Но в резултат на постоянната конфронтация между тях художествените и идейните проблеми на модернизма (естествено в друг контекст и с други решения) навлязоха твърде настойчиво в реалистическото изкуство, така че може да се говори, ако не за синтез, поне за преодоляване, за отричане — продължение на някои моменти. Тъкане в унгарската литература това наблюдение може да бъде проследено с цяла редица от примери.

Две от най-изтъкнатите фигури на унгарската литература през XX в. — Ендре Ади и Атила Йожеф, — започнали своя път в поезията, се откликнаха на острите въпроси, повдигнати от обществената реалност, от позициите на индивидуализма, и се изявиха като модернисти — ако и не напълно, все пак в моменти, определящи тяхното творчество. Идеалът на Ади беше някакъв абсолютен поет; изпитал силното влияние на символизма и търсейки смисъла на индивидуалното битие, Ади се приближаваше до трансцендентното, до търсенето на бога и новия мистицизъм. Що се отнася до Атила Йожеф, то той се обявяваше за привърженик на експресионизма и сюрреализма, като мечтаеше да отгледа в своята душа — като в лабораторна тигла, колективен индивид, някакъв нов човек; той вярваше във възможността да стигне в себе си до една нова реалност, даваща изкупление и смисъл на живота. По-късно обаче и двамата поети преразгледаха своите идеали и от индивидуалистични търсения стигнаха до разбирането на това, че трябва да се търси изход в обществената реалност, и по този начин те се отдалечиха от модернизма. Но дори и при това ново обстоятелство в тяхното творчество останаха някои мо-

менти от модернизма — при това не само във формата, но и в съдържанието. До голяма степен именно поради това техният реализъм по-пълно и дълбоко обхваща и решава въпросите, свързани с човешката индивидуалност. Тези поети виждаха и познаваха отвътре онова чувство на беззащитност и безизходност, в чиято власт попада затвореният в себе си и загубилият връзката с обществото човек в опустелия, останал без бог свят. Техният реализъм включваше в себе си не само вярата в човечността, съзнанието за величието на човека, но и съмненията, страха пред самотата, пред разтворената пустота.

Тези двама поети бяха горди глашатаи на света, към който принадлежим, посветили своя живот на обективната реалност и търсещи възможност за ефективното действие; те бяха хуманисти и революционери. И двамата вярваха и знаеха, че човек е способен да постигне и промени чуждия му, враждебен и пълен с тайни свят, който да превърне в един домашен, дружелюбен свят. Те възприемаха човешката личност като необходима и важна частица от голямото цяло — човечеството; те мислеха в мащабите на човечеството, на човешкия род като цяло. Това в крайна сметка определяше и техните представи за индивида като такъв и им вдъхваше вътрешната увереност в себе си и в хората. Но в същото време те добре разбираха и познаваха от своя собствен опит онова отчаяние и страх, което е присъщо на личността като единица, на личността, затворена в собствения си тесен, особен свят, в частната си съдба. Те знаеха, че като съществуваща сама за себе си и сама по себе си личност, като изолирана частица, като взет сам в себе си индивид, човекът е обречен на страдание, той е безсилен и трагичен и не е в състояние да постигне хармонията с обкръжаващия го враждебен свят. Та вече самото му биологическо битие, неизбежността от смъртта го затварят в тъмницата на безсмислието и пустотата.

И двамата поети мислеха същевременно в мащабите както на отделния човек, така и на историята — без никога да забравят за реалното съотношение помежду им. Отделният човек означаваше за тях в едно и също време според израза на Ади „човекът днес“ и „човекът на вечността“, тоест изолираният, затворен в себе си индивид, от една страна, и частицата от човечеството като едно голямо цяло, от друга. От разбрания и преживян дисонанс между тези категории се раждаше в тяхното творчество търсената хармония. създаваше се сложната и все пак цялостна картина за света, състояща се едновре-

менно от случайното и необходимото, от частното и общото. В центъра на тази поетична картина за света стоеше човекът, блуждаещ в тъмата на повседневния живот, отбилият се от пътя пътник и в същото време — разумно и активно същество, което умее да отъждествява себе си с цялото човечество, да живее осмислен живот, да изпълнява своето високо призвание на земята. Този метод на изобразяване помагаше да се демитизира, да се поставят на мястото си всички проблеми за „частното индивидуално човешко битие", които бяха издигнати от модернистичното изкуство в абсолют и тълкувани като вечно, съдбоносно проклятие, тегнещо над човека. Изобразителният метод, представен в унгарската литература от поезията на Ади и Йожеф, придаваше на реализма истински съвременен, отговарящ на равнището на XX в. ранг и смисъл; главният признак на този реализъм — вътрешната сложност, противоречивостта на художественото отражение и произтичащата оттук богата и задълбочена дълбокомисленост.

Аз съм убеден, че традицията, свързана с поезията на Ендре Ади и Атила Йожеф, е много плодоносна. Само такъв реализъм е способен напълно да отхвърли, да преодолее модернистичното влияние. Художественото произведение само в този случай може да стане всеобхващащо, достъпно за цялото човечество, ако в самото произведение бъде отразен истинският, живият човек, който при цялото си желание не винаги може да живее и действува на най-високо равнище, на равнището на човечеството, на равнището на историята, но затворен в собствената си съдба, твърде често страда, лута се, мъчи се в объркаността на слепите си чувства, нелепи обиди, необуздани страсти. Така или иначе реалистическото изкуство просто не може да не отрази тази болезнена противоречивост и мъчителна сложност, присъща на човешкия живот. Именно реалистическото изкуство е призвано да покаже, че човекът е способен да постигне хармонията със света и с цялата си човешка същност, но това не се осъществява така леко и просто, между другото, а само в борбата с непосилния товар на тревогата и страха, породени от индивидуалистичното съзнание и откъсващи човека от обществото, само в стремежа си да отхвърли от своите плещи този забавящ свободното развитие товар. Само така може да се появи съзнателният, зрелият човек, способен да вижда по-далеч от своя тесен мир и да осмисля своя личен живот в мащабите на цялото човечество. Само така човекът може да стане Човек Разумен, Човек Мислещ, съизмерим с Вселената — човек, какъвто го виждаше в мечтите си Атила Йожеф.

Ханс Кауфман

ПРОБЛЕМИ НА ИСТОРИЯТА НА НЕМСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК

През 1934 г. Йоханес Бехер направи пътешествие из немската литература, което го доведе до изгнание. Скоро след Първия всесъюзен конгрес на съветските писатели, оказал толкова голямо значение за развитието на социалистическата литература, теоретическото обоснование на метода на социалистическия реализъм и взаимовръзката между социалистическите и прогресивните антиимпериалистически настроени писатели, Бехер проведе редица беседи с много свои колеги в емиграция по теоретически и практически въпроси с цел да ги привлече на страната на антифашисткия единен фронт. При това Бехер установи, че редица проблеми, на които се натъкваше по това време пролетарското революционно литературно движение, както и политиката на марксистко-ленинските партии в областта на културата, и преди всичко ленинската теория за културното наследство, с която беше въоръжена тогава теорията и практиката на социалистическата литература, не се ползуват с достатъчна известност. „От всички тези дискусии стана ясно — писа Бехер, — че е крайно необходимо да бъде написана история на Съюза на пролетарските революционни писатели в Германия или исторически преглед на целия кръг от проблеми, възникнали в хода на нашето развитие... Оказа се, че ние дискутирамс непрекъснато — разбира се, при съвършено изменилите се условия — за стари проблеми, без нашите приятели да знаят, че тези проблеми веднъж вече са били поставяни. Действителността, както се вижда, не е много любезна към нас, след като ни връща проблемите в такъв вид.“[1]

[1] Zur Tradition sozialistischen Literatur in Deutschland, 2. durchges, u. erweit. Aufl., Berlin—Weimar, 1967, S. 676—677.

Ако при едно изолирано разглеждане на въпроса се стори донякъде странно защо в период на най-напрегната и сложна политическа и организационна работа се поставя тъкмо историко-литературна задача, аргументацията на Бехер обяснява напълно нейния боеви характер. Ясната представа за историята на съюза и „за целия кръг от проблеми, възникнали в хода на нашето развитие", трябваше да помогне при решаването на новите задачи.

От момента, в който фашистите заграбиха властта, социалистическите писатели бяха принудени да действуват „в съвършено нови условия", въпреки че те не започваха от самото начало. Беше особено важно именно когато настойчиво се поставяше искането да се търсят съюзници в буржоазния лагер на антифашистите, да се покаже, че работническата класа е започнала да създава на империализма алтернатива и в областта на културата. Ако се удадеше да бъде показано по какъв начин буржоазните писатели стигат до революционната борба, какви творчески възможности притежава работническата класа в областта на културата и с какви спорове и полемика е съпроводено движението напред — всичко това можеше да окаже непосредствена помощ на антифашистката борба. Вече бяха взети решения по въпроси, които за някои изглеждаха нови. В светлината на вече усвоеното можеше да се усвои още по-добре действително новото.

Именно в духа на тази традиция трябва да бъде направен днес един исторически преглед на литературата от XX в., но отново и при още по-съществено изменилите се условия. От позициите на ГДР като развиваща се социалистическа нация трябва да се разгледа и буржоазната нация, подвластна на антагонистичните противоречия; „следователно „двете Германии", за които говореше още Хайне, продължават да съществуват, а наред с тях — практическата и идеологическа борба между господствуващата реакционна империалистическа култура и демократичната социалистическа антиимпериалистическа култура.

Като изобразява историческите процеси и по-конкретно литературата в историческия процес, историята на литературата се оказва в състояние да влияе върху съвременните процеси на духовния живот в три отношения. Тъй като историята на литературата има работа с една специфична форма на творческата дейност и с нейната историческа обусловеност, тя може да задълбочи преди всичко представата за мястото на социализма в историята на човешката култура. Първо, тя спомага да се из-

работи историческо чувство, тоест способността да се изживеят повторно определени обществено-исторически и духовни явления, които водят до възкръсването на изкуството на една или друга отминала епоха, което представлява съществена предпоставка за неговото критическо усвояване; подобно чувство разкрива източниците за една естетическа наслада и дава не само материал за естетически съждения, изразяващи се на първо време в съответната симпатия или отвращение, но ги и променя. Дали си струва да се постави пиеса от Ведекинд, да се прездаде или препрочете някоя повест от Шницлер или пък дали някой лирик, който чувствува антипатия към Рилке и предпочита Бен, се намира на добър или лош път — това може да се реши по-вярно с помощта на историко-литературните познания. Най-сетне историята на литературата може да обясни въпроси, отнасящи се до постиженията и възможностите на нашата собствена литература и до значението, което ѝ се придава в развитото социалистическо общество.

Една такава история на литературата не може да възникне по пътя на обединяване изследванията за отделни книги, писатели, литературни направления и течения. Това би довело до позитивизъм; до картината, нарисувана под влиянието на съществуващите образци, създадени предимно от буржоазното литературознание. По същество нищо не би променило в тази картина и прибягването до исторически и икономически екскурси или пък попълването на празнините, характерни за буржоазната наука по отношение на пролетарската литература. Преди всичко трябва да става дума за осветяването на цялата съвкупност от литературни явления и съществените за нея социални отношения от гледището на историческия резултат.

От марксическата теория за познанието, съгласно която разбирането закономерностите на съвременното общество дава ключа (но не и образеца или някакво готово решение) към разбирането на миналите времена, следва, че литературният историк би отминал в историята същественото, най-достойното за изучаване, най-необходимото за овладяване на съвременните процеси, ако не изхожда от изискванията за съвременното развитие на социализма и комунизма и идеологическата класова борба. Това се отнася например до характера и главното историческо съдържание на нашата епоха, до международното значение на Октомврийската революция, до различния, противоположен характер в обществения строй на ГДР и ГФР, до ръководната роля на работническата класа и нейната революционна партия.

Кои са импулсите, които въздействуват върху литературно-художественото творчество и на свой ред изхождат от него в условията на XX в. — в периода на империализма и навечерието на пролетарската революция от 1917 г., а после след нея и по време на всемирноисторическия преход от капитализма към социализма? Как се отнася изкуството към големите исторически движения и към техните участници? Какви нови моменти възникват тук в сравнение с другите периоди? Какви явления, постижения и стремежи наследява нашата собствена литература, какви традиции трябва да отхвърли и да преодолее, какви може би още неразкрити традиции продължи? На тези въпроси трябва да даде отговор историята на немската литература от първата половина на XX столетие.

За изграждане структурата на литературната история, за разположението, разчленяването и правилното разпределяне на материала решаваща роля играе периодизацията. Но от факта, че размислите над въпроса за периодизацията водят до установяване в последна сметка до две фиксирани дати (например „от 1917 до 1945 г."), съвсем не следва, че тук става дума за нещо формално, второстепенно или разбиращо се от само себе си. Нещо повече, правилното установяване на двете фиксирани дати предполага разбирането за това, кои са най-съществените, определящи признаци, засягащи всички страни на литературния процес и позволяващи да се отдели един период от друг. Обикновено на преден план се посочват преди всичко отличителните признаци, отнасящи се до отделни литературни течения, стилови направления или групировки (като напр. натурализъм, експресионизъм, пролетарската революционна литература). Те трябва да се вземат пред вид, като се подчинят обаче на задълбочените процеси, определящи развитието на литературата като цяло. При това не трябва да се забравя, че през XX в. историята на отделна литература не трябва да се разглежда като независима от историческия и литературния световен процес. Необходим е най-сетне общ критерий, позволяващ да се разберат и оценят явленията в изкуството на различните исторически периоди. Такъв критерий за марксическата естетика представлява понятието реализъм. Би трябвало да се спрем малко по-подробно върху взаимосвързаните въпроси като: периодизация, проблемата за литературните течения, стиловите направления и групировки, международния характер на литературния прроцес и реализма.

1. ЗА ПЕРИОДИЗАЦИЯТА

Фактът, че в края на XIX в. започва нов период в немската литературна история, се признава от представителите на различните мирогледи. Съществуват обаче различия в мненията (включително и сред марксистките изследователи) по въпроса за това, дали преломът започва от натурализма или след него, трябва ли да се смятат за изходни датите 1890, 1895 или 1900 година. Без да се опитваме да решим този въпрос, трябва да кажем, че рубежът е необходимо да се търси там, където литературата започва да откликва на характерните, специфични империалистически черти на немското и европейското общество. По принцип това се отнася както до буржоазната, така и до социалистическата литература. В самата буржоазна литература този преход доведе до относително чувствителна промяна и реконструкция. Необходимо е да бъде показана предизвиканата от империализма дълбока криза в буржоазния хуманизъм, последиците от тази криза за художествената теория и практика на писателите, а също и опитите, предприети както от отделните писатели, така и от различни групировки (при това както от прогресивен; така и от реакционен характер) за намиране изход от тази криза. Универсалното въздействие на законите за капиталистическото производство, все по-често проявяващото се противоречие между традиционните буржоазни идеали и обществената практика — противоречие, което не може да се прикрива повече с либерални илюзии, стремителността и агресивността на това развитие в Германия, предизвиканото вследствие на това прекъсване на временните съюзи между либералната интелигенция и работническата класа, проникването в научната мисъл на различни ирационалистични теории, — всичко това определи възникването и лансирането на преден план на такива естетически теории, които изхождат от безсилието на изкуството, от антиномиите в изкуството и живота, от социалното или дори биологическото своеобразие на художника („антибуржоазност", „геният — това е болест" и т. н.). Подобно положение, разглеждано предимно като неизменно, беше или елегично оплаквано, или използувано за възхвала на даден елит. Опитите да се запази значението на изкуството за човека или да му се върне това значение се базираха отчасти на консервативния хуманизъм, а в редки, но важни случаи и на демократичните, исторически и културни традиции, а, от друга страна — на стремежа да се приписва на изкуството че-

сто ролята на заместител на религията или на пророк на „спасението“ и „съдбоносния“ свят. Значително по-силна от всички опити да се запазят в изкуството буржоазнодемократичните позиции се оказа тенденцията към образуване на различни реакционни, проимпериалистически литературни течения, поборниците на които виждаха в демокрацията и социализма своите най-върли врагове.

Породената от борбата на работническата класа литература не разкрива в началото на своето развитие подобен прелом. Свързана с бързо надигащата се и усилваща се обществена сила и извличаща своите цели от нейните цели, тази литература не беше засегната от кризата във взаимоотношенията между изкуството и живота. Нещо повече, тя можа да укрепи своите завоювани от по-рано позиции. По-късно обаче, с появата на ревизионизма, влиянието на империалистическите отношения върху социалистическата немска литература започна да се изразява все по-забележимо в това, че революционните принципи все по-рядко се развиваха в зависимост от изменящата се ситуация и често оставаха в забрава. И когато започна Първата световна война, малцина социалистически писатели застанаха в защита на пролетарския интернационализъм и така много обещаващото някога социалистическо литературно движение почти престана да съществува. Изобразяването на тези процеси има актуално значение не само за обясняването на историческите явления. Като се има пред вид, че империализмът поражда непрекъснато все нови и нови „кризи“ в изкуството, за художниците от капиталистическия свят днес тези проблеми имат не само историческо значение. И съвременното буржоазно литературознание заимствува широко от буржоазната литература от началото на века материал и методи за това, което е прието да се нарича „съвременна литература“ или нейно начало. С тази изследователска позиция е свързан фактът, че водоразделът 1917 г., който представлява най-важният рубеж в историята и литературната история на XX столетие, е далеч не толкова общопризнат, колкото рубежът „краят на XIX век“. Подчертаването и обосноваването на тази дата включва полемиката срещу разпространения в буржоазното литературознание възглед за „непрекъснатата“ линия в развитието на съвременната литература, която, започнала на границата между два века, продължавала да се развива и определя и понастоящем ръководната линия на литературния процес. Тази теория вижда в XX столетие някакъв „про-

мишлен век“ или „епоха на масите“, където господствувало колкото универсално, толкова и замъглено „отчуждение“ от всички явления на живота, включително и изкуството, а възможностите на изкуството се заключавали единствено в това, да регистрира пасивно това „отчуждение“. Изключителността, с която художникът се посвещава на тази задача, се превръща в мащаб при оценка на неговото творчество. Смирението пред враждебното отношение на капитализма към изкуството, достигнало при империализма най-висшата си степен, откъсването на изкуството от обществения живот, се въздига в добродетел. Хуманистичната функция на изкуството, неговата роля в освобождаването на човека от всичко онова, което го поробва, ограничава и осакатява в класовото общество, се отрича или пък бива отнасяно към областта на религиозно-трансцендентното. Тази изцяло изопачена картина на литературното развитие се основава на едно също такова изопачено виждане на епохата, от която изчезват реалните класови сили, тяхната борба и следователно историческото движение.

Не защото така трябва да бъде, а защото в действителност е така, ние разглеждаме Октомврийската революция, представляваща всемирноисторически повратен пункт, като изходна точка и за новия период на немската литературна история. Вярно, че в империалистическа Германия продължават да действуват (отчасти дори още по-силно) обществените закономерности, които бяха обусловили още преди войната „кризата“ в изкуството. Но вече възникват нови, основаващи се на обективни закономерности фактори, които позволяват до голяма степен „да се излекуват“ „болните“ отношения между изкуството и човека също и в условията на империализма. Това е преди всичко опитът от революционната борба на масите, задълбочаването на класовите противоречия, съществуването на Съветския съюз и възникването на световното комунистическо движение, което защищава социализма не само като идея, но и като реално развиващ се нов свят, а така също и възникващите на тази основа значителни елементи на социалистическата култура. Тези фактори измениха цялата съвкупност от условия, в които възниква литературата, а наред с това и самата литература. Като цяло тя става „по-социална“, по-съотносима към обществото; променилото се разбиране за мястото и задачите на изкуството, за отношението на естетическото към всичко обществено като цяло, към политиката, историята и бъдещето, новите надежди у хората, свързани с

литературата, която трябва да се утвърди в борбата срещу масовите средства за информация и съвременната индустрия за развлечения, или пък съвместно с тях — всички тези явления получават все по-голяма популярност и намират отражение не само в литературните теории, но и в съдържанието и структурата на романите, драмите и стихотворенията. И така, изхождайки от всички критерии, които позволяват да се разграничи литературата на една епоха от тази на друга, времето след Октомврийската революция и Ноемврийската революция в Германия трябва да бъде представено като нов период в литературната история. Новите моменти би трябвало да се проявят не само у писатели — политически по-прозорливите или особено тясно свързаните чрез тематиката на своите произведения със съвременната борба, но и у представителите на различните стилови направления и политически възгледи — естествено с различно, дори противоположно поставяне на акцентите.

Всяка периодизация би довела до абсурд, ако се смята, че новите характерни черти, признаци и постижения би трябвало да се появят напълно оформили се като от главата на Зевс. Безсмислено беше да се очаква, че някъде към 1920 г. началото на епохата на прехода от капитализма към социализма би трябвало да намери вече всестранно отражение в литературния процес и в качествено новите произведения. Обратно, само най-зрелите художествени произведения разкриват онния възможности, които тая в себе си дадена епоха Възникването и съзряването на социалистическия реализъм в немската литература, започнало от края на 20-те години, и новите постижения на писателите-реалисти — представители на буржоазния хуманизъм, представлява едно от най-важните литературни явления на периода, чието начало беше поставено от Октомврийската революция. Тези явления, както и реално-историческите и идеологическите предпоставки, от които те са възникнали, художествената програма, залегнала в тяхната основа, и противоположните позиции, на които те стоят, образуват един от най-важните предмети на литературно-историческото описание в този период и определят наред с това изходната точка за разкриване на всички типични за дадено време процеси и явления. „И най-после във времената, когато класовата борба се приближава към развръзка — се казва в „Манифеста на Комунистическата партия“, — разложителният процес сред господствуващата класа... придобива такъв бурен, такъв рязък

характер, че една малка част от господствуващата класа се отрича от нея и се присъединява към революционната класа, към онази класа, на която принадлежи бъдещето... именно — част от буржоата-идеолози, които са се издигнали до теоретичното разбиране на цялото историческо движение."[2] Никога по-рано този процес не е играл такава голяма роля в историята на немската литература, както след 1917 г. Редица писатели се освобождават от буржоазните си представи за литературата, създадени още до войната, преминават на страната на пролетариата и от тези позиции по новому определят задачите на литературата. Това е сложен, богат с противоречия и преминаващ през няколко етапа, но въпреки всичко закономерен процес. Непосредствено след революцията такива преходи са многобройни, но само в редки случаи продължителни. Спонтанното отдръпване от буржоазния свят след опита на световната война и чувството на симпатия към борещите се работници не са достатъчна основа за създаването на ново, съответствуващо на интересите на работническата класа социалистическо изкуство. Революционно настроените художници са способни да постигнат „теоретичното разбиране на целия ход на историческото движение" само когато изминават своя път съвместно с развитието на революционното работническо движение и неговата партия. От втората половина на двадесетте години, след внедряването на ленинизма в ГКП, се формира социалистическа партийна литература като част от общата борба на работническата класа и като негов орган. Наред с превърналите се в съратници писатели от буржоазен произход все повече и повече класово осъзнати работници, овладели писателското майсторство, се издигат до равнището на представители на тази литература. В борбата на работническата класа, в която приема участие и която отразява, тази литература определя своята роля и установява предмета на своето изобразяване и своите методи.

Било когато социалистическите писатели се намесват непосредствено като агитатори в политическите спорове, било когато отразяват условията на живот и пробуждащото се самосъзнание на работническата класа или пък способствуват за изграждането на възгледи посредством литературния анализ на империалистическата система, в основата на цялата тази разнообразна художествена дейност е залегнал единният прин-

[2] К. Маркс и Ф. Енгелс, Съч., т. 4 стр. 433.

цип: мястото на литературата в обществото се определя от нейната политическа и социална функция; изкуството трябва да бъде боево, действено, намесващо се в живота.

Докато у мнозина по-късни буржоазни художници дълбокото съмнение в смисъла на изкуството, в отношението на изкуството към човека и във възможностите на изкуството води до сериозни кризи в тяхното творчество, то в социалистическата литература съзнанието за нейния боеви характер става допълнителен стимул. Теоретичното самоосмисляне прави възможен нейния подем. Социалистическата литература търпи проверка в качеството си на движение, „което се изменя, както и самият пролетариат в качеството си на класа, и заедно с него върви напред, като отрича и преодолява непрекъснато самата себе си“[3]. Обогатявайки постоянно своята програма и практика, тя се стреми да съответствува все повече на характера на епохата, като повишава своите идейно-художествени качества. Теза качества, както писа Алфред Курела през 1930 г., „представляват не формално-естетическа, а обществена категория. Съдържанието, направлението и степента на действеност на литературното произведение в класовата борба на съвременността служи като решаващ критерий за качеството.“[4]

Развитието на социалистическата литература в антифашистката емиграция потвърждава тази оценка: социалистическите писатели, опирайки се на стратегията на народния фронт, провеждана от партията (в разработването и провеждането на която мнозина от тях вземаха непосредствено участие), все по-пълно и широко изобразяваха в своите произведения всички слоеве на народа и всички страни на човешкия живот; като изхождаха от потребностите на антифашистката борба, те задълбочаваха историческия анализ, конкретизираха перспективите и по този начин даваха отговор на това, което търсеха всички антифашистки сили.

Ето защо социалистическата литература като литература на борещия се антифашизъм въобще се оказа в състояние да изиграе тази толкова голяма роля във формиране на съзнанието след 1945 година. Непрестанното въздействие на съзрелите в антиимпериалистическата борба произведения на Бехер, Брехт, Вайнерт, Ана Зегерс, Бредел, Мархвица, Фюрнберг и други социалистически писатели показват по изключително

[3] Zur Tradition der sozialistischen Literatur in Deutschland, S. 292.
[4] Пак там, S. 303.

поучителен начин връзката между стремежа да бъдеш верен на своята епоха и способността да създаваш нещо ново с непреходна художествена стойност.

Закономерността, формулирана в „Манифеста на Комунистическата партия“ се потвърждава не само от примера за развитието на писателите, станали комунисти и присъединили се към революционното работническо движение, но също така и от произведенията и творческите проблеми на редица буржоазни писатели, които, без да минават на страната на работническата класа, достигнаха в някои случаи в сравнение с довоенния период до по-задълбочено разбиране на историческото движение. Това, че мнозина писатели се отметнаха от господствуващите в обществото порядки и особено от официалната култура на кайзеровата империя, но не поставиха въпроса като реална алтернатива на това общество, представлява отличителна черта за буржоазната литература от времето на прехода към империализъм. Тези писатели смятаха, че казано най-общо, въпросът за промяната на обществото няма отношение към изкуството. Ширеха се илюзиите за социално независимото съществуване на художника, представата за това, че изкуството трябвало да се възвиси над „материализма“ на буржоазното общество, при което се имаше пред вид както буржоазията, така и пролетариатът, смисълът на живота се търсеше извън социалните противоречия. Определящото за буржоазната литература на рубежа на новото столетие беше индивидуализмът в най-различните му варианти. Човекът беше разглеждан не като социално същество, а като изолирана личност, която трябва да се утвърди в живота. В съзнателното оттегляне от политическата сфера, от антиимпериалистическите сили литературата загубва социалното си предназначение. (Хайнрих Ман който още през първото десетилетие на XX век започва да излиза на позиции, открито свързани с политиката на социално-критическата литература, се намира по това време в изолация.)

Дори и когато поради изостряне на империалистическите противоречия и особено след започването на Първата световна война се засилиха тенденциите към политическа критика, към съпротива срещу съществуващото общество и скъсване с него (например в експресионизма), основната позиция на късната буржоазна литература си остана непроменена и запази напълно или дори засили противопоставянето между отделния изолиран човек и враждебния му „свят“. Художникът осъзнава

себе си в качеството си на съдия на обществото и пророк на неговото обновяване. Изолирането от живота на народа и от революционните сили в работническото движение водят до една абсолютна, социално недиференцирана критика над обществото и до един абстрактен морализиращ утопизъм. На художника се приписва (често от крайно субективистични позиции) ръководна роля в изменението на обществото. Тъй като конкретните исторически изисквания и реалните условия за промяната на света не са опознати, тази претенциозна роля встъпва по време на революция в конфликт с обществената практика.

Стълкновението с революцията предизвиква процеси на промяна в мисленето, които водят до значителни последици. Позицията на индивидуалистична „духовност" и „вътрешен душевен живот", която през 1914 г. доведе повечето от нейните представители на страната на германския милитаризъм, се преразглежда самокритично, а проблемата за общественото и човешкото обновяване се решава в съответствие с борбата на народните маси. Дотолкова, доколкото редица буржоазни писатели схващат — казано с думите на Томас Ман — „политически-социалното като неделима област от общочовешкото, която не може да се игнорира"[5], те започват да се отказват от индивидуалистичните и субективистичните основи на своето творчество, да търсят собственото си място в обществената борба и да стигат до едно по-задълбочено разбиране на историята.

Възраждането на милитаристичната, антикомунистическата и антидемократичната реакция и в областта на литературата изисква още по-настойчиво от буржоазните хуманисти да определят по новому, по-малко абстрактно и по-ясно своето отношение към класовата борба и процесите на историческото обновяване. Това е изразено ясно в следвоенните години в публицистиката на Хайнрих и Томас Ман Арнолд Цвайг Алфред Дьоблин и редица други писатели. През 1922 г. Курт Тухолски формулира понятието за двете Германии; той виждаше една друга — пролетарска Германия, „способна да се развива, имаща голямо бъдеще", която буржоазията преследва с люта ненавист, защото чувствува „заплаха за своето най-свещено право: правото на експлоатация". В работническата класа него го възхищаваше новата нравствена сила и той признаваше: „Нашата Германия има по същество само един прия-

[5] Thomas Mann, Gesammelte Werke in zwölf Bänden, Bd. 12, Berlin, 1965, S. 762.

тел, нашата република има също само един такъв — това е работникът.“ Оттук Тухолски прави изводи за задачите на литературата. Пред лицето на безчовечната буржоазия и възродения милитаризъм писателят е длъжен да преразгледа своята позиция: „Сантименталностите и уповаването на „благородните черти у човека“ не са достатъчни. Това е минал етап. Настъпиха железни времена — единственото, което днес се изисква, е борба, борба и най-упорита енергия и неуморен труд!“[6]

Тук ние се натъкваме на един ранен пример за общия процес, който е от твърде важно значение: литературата трябва да стане войнствуваща, да се надигне в борба срещу строя, който не може да бъде подобрен, а само заменен с по-добър обществен ред. Подобни възгледи помагаха да се застане на един труден, но кратък път, който довеждаше писателите до участие в антифашисткия народен фронт. Пътят, който Хайнрих Ман измина от буржоазен демократ до борец за социалистическия хуманизъм и съмишленик на пролетарските революционери, представлява нагледен пример за силата на въздействие на работническото движение върху буржоазните писатели. В изгнанието Хайнрих Ман можа да се убеди с радост, че той е известен не само като романист, че сред борещите се в нелегалност работници, сред воюващите в Испания бойци и сред колегите си писатели той се ползува с уважението и авторитета на войнствуващ антифашист.

Възникналото сред писателите-емигранти понятие „войнствуващ хуманизъм“ обобщава опита от полемиката с немския империализъм, която най-добрите представители на буржоазната литература водеха от позициите на работническата класа. Говорейки за аналогията със съвременността в своя роман за Хенрих IV, Хайнрих Ман подчертаваше, че е искал да покаже как „злото и кошмарното може да бъде победено от борците, които нещастието е, научило да мислят, и от мислителите, които са се научили да възсядат седлото и да се сражават“[7].

Творческият подем, преживян от писателите в изгнание, които енергично защищаваха антиимпериалистическите позиции и проявяваха разбиране за историческата роля на социализма, подчертава убедително, че въпросът за отношението към съвременната епоха, за политическата заангажираност на писателя и неговата художествена позиция има също непосредст-

[6] Kurt Tucholsky, Ein Pyrenäenbuch. Auswahl 1920 bis 1923, Berlin, 1969, S. 468, 470.

[7] Генрих Манн, Соч., т. 8, М., Гослитиздат, 1958, стр. 528.

вено отношение и към вътрешнолитературните проблеми, към творческите въпроси и към въпросите относно спецификата на изкуството.

Най-сетне може да се констатира образуването на реакционни литературни групировки от „нов тип“, което е също резултат от новата международна обстановка и опита от войната и революцията. Наистина продължават да съществуват и литературни течения от миналото: реакционното „почвеничество“, лъжливият историзъм и всички „традиционни“ форми за оглупяване на масите. Новите черти обаче се проявяват в постановката на темата за войната и революцията (понеже не може да се игнорира опитът на масите), осветени от контрареволюционни, милитаристични позиции; в шовинистичната и расистката политизация на предишните естетически елитарни концепции; в типа на човека, превърнат в машина и лишен от моралні предразсъдъци, и в други характерни черти на фашистката литература, изявили се най-изчерпателно през 1933 г.

Теорията за „непрекъснатата линия в развитието на съвременната литература“ и подчертаването прелома и настъпването на нов етап в литературата представляват две противоположни концепции, които отразяват полярните възгледи за съвременния исторически процес като цяло. В единия случай литературното развитие — в различна словесна обвивка („технически век“, „масово общество“ и т. н.) — се подчинява на законите на империализма като единствено господствуваща „даденост“, в другия случай — на законите на борбата между капитализма и социализма, който определя вече в световен мащаб обществения процес. В единия случай базата за цялостното разбиране и обобщаване на богатия материал все повече се стеснява, в другия — се изисква да се обхване именно цялата съвкупност от явления. Това се проявява още по-забележимо при определяне границите в двата главни етапа, които могат да бъдат очертани тук съвсем накратко. Литературното развитие през периода на Първата световна война и през последните години преди избухването ѝ изпъква ярко върху фона на литературата от предшествуващото десетилетие. Най-натрапващият се, макар и далеч не единственият признак за подобно разграничаване представлява възникването на експресионизма. За неговите представители — в повечето случаи млади хора, империалистическото общество представлява не нещо, намиращо се в развитие, а вече дадено в готов вид; те се чувствуват по-малко обвързани с буржоазните традиции, те усещат и от-

разяват не само „кризата на културата“, но в периода до войната и по време на нея — политическата и социалната криза; възникват настроения на протест, опити да се излезе от даденото състояние на обществото, като литературата се стреми да преодолее рамките на чисто естетическите проблеми; нараства влиянието на демократичните и социалистическите идеи; признаците, които характеризират кризата на литературата, си остават обаче непреодолени като цяло както в идейно-художествените изходни моменти, така и в предлаганите решения.

Не по-малко определено се разкриват границите и в литературата от периода между двете войни. Макар сама по себе си и да не представляваше особено „благородно“ занятие, тъй като новото тук най-често биваше проявявано едва що в зародиш и в неясна форма, характеристиката на първите години след войната (до средата на двадесетте години) беше все пак крайно необходима, тъй като по това време се набелязваха етапите почти за всички съществени процеси на бъдещото развитие в литературата включително до 1945 година. В споровете за войната, революцията и следвоенната криза, в споровете за народните маси, приведени в движение, и за господствуващия обществен ред, лишил се от предишния си ореол и поради това по-ясно разкриващ своята класова същност, се налагат важни процеси в промяната на мисленето, нова ориентация и ново разпределение на силите, които в следващите години ще поднесат художествено зрели плодове. На този етап като представители на социалистическата литература се проявяват предимно отделни интелектуалци, настроени радикално под влиянието на войната и революцията, или малобройни групи, връзките на които с революционната работническа партия — все още твърде млада — са най-често нетрайни. Но вече на следващия етап (до 1933 г.) се образува здраво и организирано ядро, появяват се таланти от средата на работническата класа; значителното пролетарско революционно движение в областта на културата създава база за социалистическа литература. На противоположния фланг съществуващите вече отдавна профашистки литературни тенденции също се обединяват в края на двадесетте години в „движение“, което в определена своя част взема активно участие в заграбването на властта от фашизма. А настойчивата необходимост налага на средната буржоазия през последните години от съществуването на Ваймарската република да вземе решения, които стават през 1933 г. необратими и окончателни. На възражението, че за периодизацията

тук се привличат предимно политически фактори, може да се отговори, че от момента на революцията те действително стават с цялата си непосредственост и многообразие актуални и за вътрешнолитературните процеси, което не може да се каже за буржоазната литература от довоенните години. По-късно ние отново ще се върнем към този въпрос. (1933 г. трябва да бъде приета за нов рубеж, въпреки че решенията за или против фашизма, за емигриране или оставане в Германия бяха съзрели в предишните години — става дума именно за идейно-художествените позиции, а не само за избора на местожителство.) Следователно, въпреки че тук съществува известна приемственост и последователност, отстраняването на демократичната и социалистическата култура от живота на Германия посредством терора предизвика такава важна промяна на условията за литературното творчество, че това трябваше да има и имаше решаващо влияние върху създаваните произведения.

Всичко казано по-горе има за цел да нахвърли общата схема на историческия и историко-литературния процес от края на XIX в. включително до 1945 г.; но тук се налагат някои уговорки от различен характер. Те се оказват неизбежни поради това, че своенравният път на развитие у отделните писатели и еволюцията на различните литературни направления и течения не винаги са напълно подчинени на общия исторически процес. Нима експресионизмът престана да съществува през 1917 година? Нима наред с него и независимо от него не съществуват значителни постижения от друг характер? Нима Томас Ман не беше замислил „Доктор Фауст“ вече в началото на новото столетие? И така нататък. И наистина пред вид това положение на нещата се оказва необходимо да се придържаме към историческия принцип, който трябва да се прилага от литературната история последователно, но без педантизъм.

Първо, съвършено необходимо е да се определи спецификата на дадения период (или етап в самия период) от литературното развитие, което се основава на едно или друго съотношение на обществените сили; тази специфика обаче не трябва да се абсолютизира, като се забравят епохалните, определящи за всеки период (и дълго преди и след него) социални условия. Вече беше казано за това, че империализмът поражда отново и отново оная „криза“ в изкуството, която завладя вниманието на писателите на рубежа на новото столетие. И поради това например не е трудно да се обясни защо младият Томас Ман вече беше замислил идеята за болния художник, вдъх-

новяван от дявола, която му послужи четиридесет години по-късно да напише роман за художника и за цялата епоха и която естествено можеше едва по-късно да се въплъти във форма, която съществува сега за нас. В допълнение на това обаче е необходимо да се осъзнае мисълта, че самият империализъм не представлява нещо радикално ново, а е само стадий от капиталистическото развитие, че борбата между труда и капитала, която днес се разиграва в нови форми, много преди това в продължение на десетилетия беше определящ момент в историческия процес. Явлението „отчуждение", към което литературата така често се обръща, като се започне от края на XIX в., не е породено от епохата на империализма, тя само заснлва „отчуждението"; още половин век до настъпването на новата епоха Маркс научно анализира това явление. Иначе не би могла да се разбере например връзката между късноБуржоазната литература, империалистическата епоха и Ницше или такива писатели като Бюхнер, Рембо, Достоевски. (Ако историческият принцип се прилага последователно, той би трябвало да обхване и въпроса за възможността въобще да се възприема изкуството на другите епохи — при това степента на отвлеченост трябва да бъде толкова по-голяма, колкото по-малко конкретните условия, при които е възникнало произведението, съответстват на съвременните и колкото по-малка е степента на „непосредствената заинтересованост". За да се обясни например защо трагическата колизия в драмите на Шекспир или Софокъл ни въздействува, не е достатъчно само да се опишат исторически конкретните форми на противоречията, които са отразени там; необходимо е да се разкрият също и наличните в тях общозначими елементи, които си остават действителни за новото време или за цялото класово общество, за взаимоотношенията между индивида и обществото. Но това между другото.)

Когато се подчертават особеностите на даден период, не трябва да се забравя както единното за няколкото етапа или периода обществено съдържание, така и другото явление на „навлизане" на миналото в настоящето. Това минало присъствува в съвременността по трояк начин: като исторически неразрешено, като литературно наследство и като приемственост в живота на хората. Ако правилният метод за разкриване на литературно-обществената и литературно-естетическата доминанта на даден етап трябва да се сведе до един-единствен, доминиращ сякаш над целия „стил на времето", то здравият сми-

сът се превръща в безсмислица. Например може с известно право да приемем експресионизма за най-характерното явление през периода от 1910 до 1918 година. Същевременно обаче когато това течение се оформя, Хайнрих Мам пише романа си „Верноподаникът", който има твърде малко общо с експресионизма (аз не бих казал, че съвсем нищо) и все пак представлява във висока степен съответствуваща на духа на времето и действена реакция срещу довоенния период. Биха могли да се приведат много аналогични случаи. Изглежда, че писателят, който притежава две десетилетия художествен опит и чийто мироглед и възгледи върху изкуството са се изградили при други условия, реагира на същата тази действителност винаги по по-друг начин (той я вижда и оценява иначе) в сравнение с тези, които встъпват в новите условия съвсем млади и които тъкмо специфичното съдържание на даден етап възприемат като „целия свят".

Трябва да намерят свой израз както типичното за даденото време, така и индивидуално-характерното (като се възползуваме от приведения пример, бихме могли да покажем какво именно обединява и отличава „Верноподаникът" по отношение на критиката на милитаризма от страна на експресионистите). Как може да се постигне това, като се вземе пред вид фактът, че съвсем не са толкова малко именитите писатели, които излизат със значителни произведения в продължение на няколко етапа? Този въпрос е спорен и неговото решение за създаване общата картина на литературния процес има голямо значение; ето защо той трябва да се решава не формално и не от техническа гледна точка. От само себе си се разбира, че писателят трябва да бъде показан преди всичко във връзка с оная епоха на историческо и литературно развитие, под влиянието на което се формира неговото художествено своеобразие; ако творчеството на известни писатели обхваща няколко периода от време, то следва да се прави разлика между оние писатели, чиито мироглед и художествен метод, формирали се веднъж при определени условия, си остават предимно непроменени и по-късно, и писателите, чиито по-късни произведения в сравнение с по-ранните им разкриват съществено нови идейно-естетически черти (без които във всеки случай тяхното по-късно творчество ще остане неразбрано). Може например с известно основание да се каже, че като цяло творчеството на Георге (умрял в 1933 г.) и австриеца Шницлер (умрял в 1933 г.) — двама писатели, които в редица отношения едва ли са имали

нещо общо помежду си — се основава върху художествени концепции, възникнали през деветдесетте години и получили завършен израз до 1910 или 1914 година. Тези двама писатели и по-късно още продължават да пишат, и двамата в своите произведения от военното и следвоенното време се съобразяват напълно с факта, че е настъпила нова епоха, главно обаче от оная гледна точка, към която са се придържали и до войната. В подбни случаи ни се струва закономерно творчеството на писателя да се разглежда като цяло на първия (или съответно на някой друг) етап от неговото развитие (което естествено не изключва някои късни позовавания при установяване на определени връзки между различните периоди). Подобен метод обаче е неправомерен по отношение творчеството на Хенрих или Томас Ман или Бехер и Брехт, тъй като творчеството на тези писатели разкрива след 1917 г., във втората половина на двадесетте години и след 1933 г., такива съществено нови черти, че техните по-късни произведения остават неразбрани, ако не се вземат под внимание не само по-ранните им произведения, но и всички ония черти, които възникват у тях на новите етапи на развитие. Би трябвало да се върнем към тези писатели там, където новите черти проличават най-ясно, без непременно това да съвпада точно с началото на нови период или етап. Ако не вземем под внимание този факт, като изхождаме от това, че тези автори са били вече разглеждани по-рано като цяло, то лесно може да се създаде една неправилна картина за този по-късен период. Поучителни примери за подобен род дава преработеното и допълненото от Курт Хохоф издание на книгата на Зьоргел „Литературата и съвременните писатели". Тъй като авторът се е спрял върху творчеството на братята Ман и други писатели още в първия том, той е сметнал, че във втория том може да спомене само бегло литературата на антифашистката емиграция като приумица на няколцина писатели, „загубили връзката си с родната почва", докато ожесточената борба, която Хохоф водил наред с други в списанието „Дас инере райх" (и която между другото завърши с позорен компромис с нацистките литературни водачи), се представя като твърде внушителна. Но дори и без мотиви, подобни на тези, от които се е ръководил Хохоф, картината може да се окаже значително изопачена, ако набелязаните по-горе принципи за изграждане на литературната история бъдат принесени в жертва на принципите за едно монографско изложение, което проличава и по-нагледно.

2. ЗА ИНТЕРНАЦИОНАЛНИЯ ХАРАКТЕР НА ЛИТЕРАТУРНИЯ ПРОЦЕС ПРЕЗ XX ВЕК

На империализма както изобщо, така и по отношение развитието на културата е присъщ стремеж към интернационализъм. Ленин характеризира „всемирноисторическата тенденция", която отличава „отиващия към своето превръщане в социалистическо общество" капитализъм, по следния начин: „... развитие и зачестяване на всякакви контакти между нациите, разрушаване на националните прегради, създаване на интернационално единство на капитала, на икономическия живот изобщо, на политиката, науката и т. н."[8].

Тази тенденция намира своето отражение и в литературата. От края на XIX век в различните страни се засилва протичащото ту паралелно, ту отделно по време, но много близко по своята същност развитие на буржоазните литературни течения, които отразяват приблизително една и съща основна социална класова ситуация. Още по-ярко от примера с натурализма, който представлява подобно интернационално явление и разкрива нови важни елементи на критическия реализъм във Франция, скандинавските страни, Русия и Германия, това проличава от последвалите го буржоазни литературни течения, което се състои в обрат към ирационализъм и естетизъм в идеологията и литературата на границата с новия век, към модернистична реакция срещу империалистическия обществен ред (експресионизма в Германия, футуризма в Италия и Русия) и т. н. Още преди Първата световна война се забелязват в зачатък предпоставки за установяване на интернационално буржоазно „съвременно направление" — тенденция, която продължава и до днес. Частично това съответствуваше на политическите стремежи, които поне временно имаха прогресивен характер. Така например от борбата на групите от интелектуалци срещу империалистическата война възникна нещо като интернационал на пацифистите, чиито политически възможности естествено оставаха ограничени поради неговата изолираност от борбата на работническата класа; а с „европейските" идеи на този интернационал дори се злоупотребяваше за осъщест-

[8] В. И. Ленин, Полное собр. соч, т. 20, стр. 12.

вяване на определени варианти на империалистическата политика, макар че, от друга страна, той оказваше и положително влияние със своето решително разграничаване от буржоазния национализъм.

Подобни литературни и литературно-политически явления не бива да бъдат отнасяни изцяло към „влиянията" на отделните култури или личности върху другите култури и личности. Става дума преди всичко за това, да се покажат общите черти, породени от сравнително близките обществени условия, да се покаже увеличаващата се благодарение на това готовност към взаимна обмяна. Нарастването на международните връзки и съвременните средства за комуникация ускоряват този процес. Следователно, когато се създава историята на немската литература, без да се излиза постоянно извън пределите на дадената литературна история и без да се спираме подробно върху историята на другите литератури, е необходимо да се стремим посредством посочването на специфичните черти присъщи за развитието на немската литература, да открием всеобщите закономерности и поне в някои важни случаи да привличаме за сравнение значителни явления от световната литература.

Още по-важно е да се има пред вид това по отношение на интернационалността на социалистическата литература. Та нали тя подобно на работническото движение е съзнателно интернационална още от самото си начало? Става дума следователно не само за обективно сходните процеси, но и за съзнателно класовото отношение към борбата на международния пролетариат. Още по време на кайзеровата империя писателите, свързани с немската социалдемокрация, откликваха на събитията, извършващи се в другите страни, и се солидаризираха с френските и руските революционери; някои стихотворения, възникнали по повод годишнината на Парижката комуна (през 1896 г.) и по време на руската революция от 1905 г., принадлежат към най-добрите образци на социалистическата немска лирика от довоенния период.

Като се започне от 1917 г., интернационализмът става определящ момент за социалистическата литература в невиждани мащаби. Решаващ фактор за това става победата на социализма в Съветския съюз. Революционните немски писатели защищават от самото начало Октомврийската революция като свое собствено дело. Картината на епохата и набелязваните перспективи се определиха в значителна степен от това събитие —

и не само когато те пишеха непосредствено за първата работническо-селска държава. От началото на двадесетте години стават известни също произведенията на съветското изкуство и литература, които оказват огромно влияние именно поради това, че се възприемат като свидетелство за една нова култура, възникнала върху основата на освободения труд.

Същевременно Комунистическият интернационал спомогна за възникването на международна социалистическа литература и размяна на опит. Процесът на колективната борба и идейният литературно-политически и литературно-практически учебен процес преминаваше в развитието си през различни етапи. В самото начало беше създадено Временно революционно бюро на пролеткулта (1920 г.), което пое върху себе си инициативата за обединяването на пролетарската литература. В бюрото бяха включени и немски представители. То си поставяше за цел да активизира борбата за пролетарската култура във всички страни, а следователно и да не отлага нейното създаване за периода след победата на социализма. Посоченият тук курс, който имаше значение за теоретическото взаиморазбиране и за литературно-творческия процес също и в Германия, не беше обаче лишен от някои сериозни грешки. Те бяха преодолени благодарение полемическото изказване на Ленин срещу тезисите на пролеткулта и неговите указания към работническата класа за усвояване на наследството (не само художественото, но и общокултурното). С основаването на Международното бюро за революционна литература (1924 г.), от което през 1927 г. възникна Международното обединение на революционните писатели, започна нов етап, на който, придвижвайки се напред, социалистическото литературно движение можа да се освободи от сектантската ограниченост. За това обединение спомогна интернационалният опит и преди всичко съветската културна революция и литература. В процеса на теоретичните спорове социалистическите писатели се учеха да опознават все по-пълно както специфичните особености на социалистическата литература, така и нейните задачи по отношение на съюзниците.

Харковската конференция през 1930 г. стана важен момент по пътя на това развитие. Всички значителни резултати от теоретичното колективно осмисляне на собственото движение, като например въпроса за значението на културното наследство, за художествените методи, за реалния хуманизъм, бяха само следствие от обобщаването на международния опит. И когато през 1935 г. в Париж на Конгреса в защита на културата мо-

жахл да се съберат писатели от 37 страни — буржоазни антифашисти от различни направления наред със социалистическите писатели, това беше стратегически успех на марксистко-ленинската литературна политика, който не на последно място се дължеше и на активността на немските социалистически писатели. Пролетарският интернационализъм на социалистическата немска литература можа да се прояви също и тогава, когато на Ебро и на Волга оръжието на критиката можеше да действува само съвместно с критиката на оръжието.

Това, че социалистическата литература в периода от 1917 г. до 1945 г. можа да стане главно направление на литературния процес, е свързано непосредствено с нейния интернационален характер. Само благодарение на това тя може да разбере и да направи разбран социализма, призван да разреши основните противоречия на епохата, да въплъти в литературна форма хуманистичния смисъл на борбата на работническата класа и да разясни на своите съюзници по защита на културата, че положителното съдържание на антифашистката борба и антифашистката литература има за цел да помогне за прокарване пътя от капитализма към социализма. Богатството на немската социалистическа литература в изгнание е основано не на последно място върху тази широта на нейните хоризонти, която тя постигна, бидейки част от социалистическото движение. Когато фашизмът започна да застрашава съществуването на човешката култура, тази литература премина на позициите на тези, които стояха „на прага на новото и щастливото време" — социализма.[3] Тази исторически обоснована увереност в перспективите за развитието придава историчност и изчерпателност на Брехтовата пиеса „Животът на Галилей", внася оптимизъм в романа на Ана Зегерс „Седмият кръст", дава възможност на Бредел да направи в романа си „Бащи" историческа равносметка, позволява да бъде разкрито многообразието в лириката на Бехер в стихотворната му книга „Търсачът на щастието и седемте теглила".

Да се направят всички изводи от изтъкнатата от Ленин тенденция към интернационализъм означава за литературознанието да противопостави на идеалистичната „духовно-историческа" методология за „сравнително" изучаване на литературата развиващата се марксическа методология, да изследва многобройните нови факти и връзки, недостъпни от гледището на отдел-

[3] Bertold Brecht, Stücke, Bd. 8, S. 193.

ната филологическа наука, и да развие на ново равнище, което току-що започва да се очертава, сътрудничеството между учените от различни професии и страни, и преди всичко сътрудничеството със съветските учени и колеги от другите братски страни.

3. ТЕЧЕНИЯ, НАПРАВЛЕНИЯ, ГРУПИРОВКИ

Писателите от различните епохи пишат не само различни неща, но и по различен начин. Образуват се надиндивидуални почерци, „стилове", които отличават изкуството на даден период и след това изчезват. Очевидно е, че подобно възникване и изчезване се дължи не на някакъв произвол или каприз, а на закономерности, които се и проявяват в творчеството на различните писатели. Както е невъзможно да се обясни с липсата на таланти факът, че около 1900 година не е построена нито една готическа катедрала и не е създадена нито една симфония, подобна на моцартовските, така не може да се обясни само с индивидуалните особености на писателите и това, че на границата между двата века не са написани любовни стихове, подобни на Гьотевите, или исторически драми в духа на Шилер. Доколкото литературознанието не се отказва напълно от възможността да опознае закономерните връзки, то не може да отмине проблемата за литературните „стилове", „течения" и тем подобни. Толкова повече това се отнася до XX столетие, тъй като именно в началото му започва да се увеличава забележимо броят на различните стилове и течения, които се сменят един с друг. И макар че такива названия като „импресионизъм", „символизъм", „неоромантизъм", „модернизъм" и т. н. да са спорни и неточни, би било твърде просто тези понятия (отчасти пренесени в литературата от други области на изкуството и културата) да се отхвърлят като нищо незначещи. Но за какво говорят те и какви изводи от общометодологичен характер следват от тяхното прилагане?

Преди всичко се хвърля в очи, че множеството „изми" бързо се смегят една с друга или съществуват паралелно в продължение на един период: това е периодът, който започва с натурализма и завършва с експресионизма и съпътствуващите го явления, и така също и с неговите отгласи (дадаизъм и др.), най-общо и като цяло съвпадащ с отрязъка от време от края

на XIX век до Октомврийската революция. Историята на тези „изми" потвърждава следователно набелязаната по-горе периодизация в оная степен, в която такъв важен исторически рубеж, като революцията слага край също и на тези стилове. (Разпадането на експресионизма в периода от 1918 до 1923 г. представлява важен признак за прегрупирането на литературните сили в резултат на революцията.)

По-нататък трябва да се обърне внимание върху това, че научното разбиране на историко-литературните и историко-художествените процеси като последователна смяна на стиловете възниква по времето на самите „изми" и подобно на тях се базира в основните моменти върху същите или сходни с тях идеологически предпоставки. Въз основа на ситуацията през 1900 или 1910 г. с нейното характерно редуване и едновременно съществуване на стилове буржоазното литературознание прилага подобен метод за изследване на историята на изкуството и литературата, който се представя за някаква последователност в стиловете възникнали един от друг като продължение или антитеза (просветителен барок, класицизъм, романтизъм и т. н.). В случая нас не ни занимава какво спомага това за разбирането на миналите епохи. Представлява обаче интерес стремежът да се приложи подобен метод към литературните процеси през двадесетте-четиридесетте години. Подобен опит представлява пренасяне на понятието „нова деловитост" от архитектурата и изобразителното изкуство (тук не става дума за неговата плодотворност в тези области) върху литературната история. Както с помощта на понятието „импресионизъм" може да се разкрие нещо общо и съществено в лиричните малки драми на Хофманстал, в „Корнет" на Рилке и „Годината на душата" на Георге, така оттук нататък и понятието „нова деловитост" трябва да обедини такива произведения; като военните романи на Юнгер, стихотворенията на Кестнер, ранните романи на Бредел и тъй наречените „поучителни пиеси" на Брехт. Какво може да бъде посочено тук като общи съществени черти? Най-много да речем нещо негативно, изключващо, нещо от рода на отрицанието на импресионистичната салонност и експресионистичния екстаз. Но опитът да се поставят в основата на това отрицание такива например общи мотиви като усиленото влияние на научното мислене върху художественото творчество или стремежа към рационално отношение към действителността би бил погрешен. Защото „деловитостта" например в изобразяваните от Юнгер „материални" сражения и

техните технически и човешки предпоставки крият само дълбокото ирационално отношение на автора към империалистическата война като обществено явление и тъкмо с това противостои на стремежа на Брехт да осмисли рационално действителността, да проникне в същината на обществените отношения. Без да се отрича следователно това, че писателите с различни идейни и художествени задачи могат да проявяват (например въз основа на изменилото се отношение към изменилите се читатели) външно сходни моменти, които биха могли да се изтълкуват донякъде от позициите на „новата деловитост", би трябвало да се признае все пак, че подобни термини намират приложение в една твърде ограничена област. Понятието „нова деловитост", както и базиращите се върху него теория и метод за литературно изследване, имат за цел да поставят знак за равенство между процесите в развитието на литературата с революционен характер и тенденциите към примиряване със съвременния капитализъм или дори с неговото апологизиране. Не трябва да се създават повече точни определения за литературните процеси в следреволюционната епоха по аналогия с такива явления като „натурализъм", „импресионизъм" и т. н. Това се отнася изцяло към литературата от 1933 г. Тук са нужни вече не термини от рода на предишните „изми", а други критерии за определяне, защото самото развитие протича при други условия.

В излезлите наскоро четири тома на Рихард Хаман и Йост Херманд („Епохата на грюндерството", „Натурализъм", „Импресионизъм", „Стилове на границата с новия век") „измите" от времето преди войната са използувани по интересен начин като главни признаци при разглеждане историята на литературата и изкуството.[10] В полемическото си разграничаване от идеалистическата духовно-историческа школа, за която един стил възниквал от друг, едни идейни направления пораждали други, тези автори подчертават значението на социално-икономическите фактори и класовите отношения като база за художественото развитие и наред с това представят импресионизма и стиловете в изкуството на границата с новия век като израз на определена култура, която съответствува на буржоазните интереси и потребности на определен етап от развитието и е породена от тях. А що се касае до тези течения като цяло, при-

[10] Richard Hamann, Jost Hermand, Deutsche Kunst und Kultur von der Gründerzeit bis zum Expressionismus, Bd. 1—4, Berlin, 1959—1967.

ведените доказателства, опиращи се върху един огромен фактически материал, са често съвсем убедителни, във всеки случай основателни и демонстрират плодотворността на разбирания по този начин „културно-исторически“ метод на изследване. Ако желаещият да се запознае с тази епоха смята да мине без тези книги, той ще трябва да повтори работата, извършена от тези автори.

Между другото ни озадачава следното: на най-значителните писатели от онова време, определящи неговата литературна специфика, е отделена в изложението удивително малка роля и ако се споменават, то е почти изключително като източници на цитати за характеристика на стиловете или теченията или на тяхната духовна основа и обществена функция. Това обаче не е недоглеждане, а лежи в основата на самия метод на изследване. Например прозаичните произведения на Шницлер или братя Ман, стихотворните цикли на Рилке, драмите на Ведекинд и т. н. не се разглеждат в труда на Хаман и Херманд като художествени творения, които по своята форма и съдържание са били възможни само в такъв вид за времето си и които само по този начин са могли да откликват на това време (Предположението, че това се обяснява предимно с по-голямото внимание към изобразителното изкуство в сравнение с литературата, не изяснява проблемата. Херманд е германист. По принцип както литературните произведения, така и произведенията на изобразителното изкуство и художествените стилове влизат в еднаква степен в системата на „културно-историческите връзки“. (Вж. също собствената уговорка на Херманд.[11]) Ако стиловите направления на границата с новото столетие задоволяват предимно потребностите от естетическа привидност, самоутвърждаване и разкръсяване на осъзналата своята власт и отчасти вече паразитна буржоазия (а авторите показват неедноократно това), то как биха могли да възникнат произведения, притежаващи значение и стойност и излизащи извън рамките на времето и социалните сфери, с които е свързано тяхното възникване? Ако описанието и анализът на тези стилове у Хаман и Херманд са верни — а това наистина е така, — отговорът може да бъде само един: най-значителните литературни постижения на границата с новия век не се поместват напълно в рамките на тези стилове, толкова влиятелни за своето време. Как-

[11] Richard Hamann, Jost Hermand, Deutsche Kunst und Kultur . . . , Bd. 1, S. 7—19.

ти и да се отнасяме към споменатите по-горе и към други, подобни на тях писатели (например Хауптман след натуралистичния си етап. Рикарда Гух. Васерман, Хофманстал през деветдесетте години), макар всички те без изключение да са били засегнати от различните „изми“ и да са усвоявали някои от техните елементи, все пак не са били нито представители, нито инициатори, нито продължители на тези „изми“, а са се държали на дистанция от тях, което, изглежда, е свързано с модата по тези течения, със скритата опасност (която никой напълно не е избягнал!) да бъдат включени в господствуващата буржоазна култура на епохата им. Оказва се, че критериите, които може да бъдат извлечени от споменатите стилови направления, са недостатъчни за една вярна оценка на най-значителните постижения, свързани с имената на тези писатели. По отношение на литературата от периода преди Първата световна война такъв метод също не може да разкрие главните елементи за написването на марксистко-ленинската история на литературата.

И това се дължи на още една причина. Формално еднотипните и насочени към фиксиране на надиндивидуалните стилови признаци понятия като натурализъм, импресионизъм, експресионизъм и т. н. означават явления от различен мащаб и различно общокултурно и литературно-естетическо значение. Казаното относно „изми“ на границата с нашия век не се отнася до натурализма и експресионизма, особеностите и завоеванията на които биха били по-скоро недооценени, ако към тях, както към стиловите направления, би се приложил същият метод на изследване, както към импресионизма, символизма и т. н.

При изучаването на натурализма това би довело (и в редица работи действително е довело) до обстоятелството за „последователи натуралисти“ да минат тъкмо тези, които са се оказали най-големи доктринери, провъзгласявайки определени стилови признаци и следвайки ги в някои свои произведения (например Холц и Шлаф между 1889 и 1893 г.), и обратно — до това ранният Хауптман, който се е бил увлякъл от тези доктрини, без обаче да им се подчини, да се разглежда като „непоследователен“ натуралист или изобщо да не бъде причисляван към натуралистите. В последно време такива опити се предприемат отново с цел Хауптман да бъде представен от самото начало като религиозен писател и да бъде откъснат от всички светски форми на обществено служене и социално-реформаторски стремежи, свързани с натурализма. В действителност обаче драма-

тичаото творчество на Хауптман през 1889—1893 г. най-пълно отразява социалната същност на натурализма не като „школа", а като движение, в което, макар и за кратко време и само частично, са си дали среща опозиционните стремежи на буржоазните групи на интелигенцията и мощното развиващо се работническо движение или неговият идеен израз. „Непоследователността" на ранния Хауптман от гледна точка на „школата" се основава на неговия подчертан интерес към големите социални сюжети и проблеми, докато „последователността" на Холц и Шлаф обратно — на явно и бързо растящото безразличие на двамата към голямата социална тема. Друг е въпросът, че Хауптман също не се задържа на този път; но той е преди всичко представител и „завършител" на ония страни на натурализма, които са характерни за това направление като за едно обществено движение, имащо голямо значение.

Като най-значителен от писателите, писал около 1890 г., Хауптман обобщава в своето творчество главните моменти на съвременното по негово време литературно развитие. Най-изтъкнатите литературни таланти, които творили примерно в 1900 г. или са се намирали по това време на подстъпите към своето оригинално творчество, се оказват, както вече казахме, по отношение на „измите" от това време на периферията или пък придобиват значение, след като се освобождават от модните стилови влияния (Хенрих Ман, Рилке). Около 1900 г. или скоро след това ние отново се оказваме пред факта, че най-видните писатели, започващи своя път в литературата или изработващи свой собствен творчески почерк, са представители на новото литературно движение — експресионизма (Кайзер, Щернхайм, Хазенклевер, Верфел, Бехер, Бен и др.). Експресионизмът се проявява, от една страна, в ярко изразените индивидуални черти на стила; от друга страна, той се корени дълбоко в промените, сътресенията и тревогите, обхванали цялото общество и значително повлияли върху творчеството на такива писатели (в болшинството си от старото поколение), които не са имали никакво отношение към експресионизма като „стил" или пък са го отхвърляли. Следователно процесите на преустройство, които са се извършвали в литературата между 1910 и 1918 г., не могат да бъдат разбрани, ако ще излизаме преди всичко от стиловите особености на експресионизма. Обратно, тези особености (естествено най-забележимите и съществените) са признаци за един по-обширен процес, притежаващ също и други характерни черти.

Естествено може да се намерят редица моменти, които конституират експресионизма като стилово направление и които, основавайки се на общи философско-естетически принципи, позволяват да се отделят експресионистите от неекспресионистите, които се различават много повече, отколкото само по външни черти. Има определени аспекти, които обединяват експресионистичното творчество на Кайзер, Бехер и Бен. По-късно Бехер сам говори за това, че в него е била заложена възможността да стане един Бен, ако не е било...[12]

В това, „ако не е било", ние се натъкваме обаче на нова и обширна проблема. Под повърхността на относителното единство на експресионизма като стилово направление се очертават различия от съвсем друг род. Например отдавна вече се е утвърдило понятието „леви експресионисти". Строго казано, този израз, който обединява в себе си и политическа, и стилова характеристика, означава, че писателите, които се имат пред вид, трябва да бъдат причислени, от една страна, към останалите експресионисти, тоест да бъдат отделени от неекспресионистите, а, от друга страна, като „леви" писатели, да бъдат противопоставени на онния експресионисти, които не се придържат към „леви" политически възгледи. Това понятие отразява твърде близко действителното положение на нещата. Относителното естетическо единство, което в същност създава стиловото направление, се сблъсква с тенденцията към образуване на определена политическа група, което, макар веднага и да не унищожава външното единство на сходните естетически принципи, го ограничава обаче забележимо. Политическите позиции придобиват актуално значение за естетическата теория и художествената практика — в отделни случаи още преди войната, в значително по-голяма степен в началото на войната и в най-голяма — в периода на революциите. Пацифизмът, ненавистта към милитаризма, смътните надежди за някаква революция — това не е обособена област на политически възгледи, които не оказват никакво влияние върху художествената практика, и не само съдържание на стихотворения — всичко това определя новото разбиране на лириката, която (макар на първо време и в рамките на общия за всички експресионисти „бунт" срещу действителността) се отличава принципно от лириката, отказваща се решително от опитите да влияе върху обществото (сравни

[12] Вж. Johannes R. Becher, Das poetische Prinzip, Berlin, 1957, S. 331—333.

Бехер и Бен). За експресионизма като цяло е характерно противоречието между мощното нахлуване на политиката и социалната проблематика в областта на художественото творчество, от една страна, и естетическата концепция, от друга страна, която не е съответствувала на изменилата се действителност и в края на краищата се е оказала напълно несъстоятелна. По този начин експресионизмът завършва епохата на „измите" и предугажда „политическия" период на литературата.

Естествено това, че направленията в изкуството осъзнават своето отношение към големите социални движения и политически събития, не е нещо напълно ново. В доказателство на това може веднага да се позовем на класицизма, на литературата в навечерието на революцията от 1848 г., на натурализма и на цялата социалистическа литература. И на границата с новия век е важно да не пропуснем тенденцията, водеща до формирането на „дясното крило" в литературата, до образуването на реакционни групировки и програми. Като цяло обаче, вземайки под внимание съотношението между политиката и изкуството, или по-точно ролята, която писателите отдават на политиката и съвременността в своето творчество и която читателят осъзнава, ситуацията на границата с новия век съществено се отличава от тази, която се оформя през 1920 или 1930 г. Хауптман, Хофманстал и Томас Ман, трима твърде различни в своето творчество писатели, биха открили на границата с новия век — ако си бяха споделили идеите, — че те не са чак толкова далече един от друг по своите политически възрения. Те бяха „хуманисти", ако щете „либерали" — и едното, и другото в твърде неопределен смисъл, — но те не смятаха, че въпросът за заставане на страната на едни или други политически партии има някакво отношение към изкуството им. Това не означава, че на техните произведения е присъщо някакво недостатъчно внимание към обществените проблеми на времето. Това обаче означава, че в тях е намерила израз позицията на ония, които, осъзнавайки себе си като самостоятелни, обособени от социалните отношения, действителни за другите, се чувствуват като художници, незасегнати от политическата партийна борба. В основата на техния интерес към съдбата на изкуството и човечеството е залегнала представата „за гарантираната от властите свобода на вътрешния душевен живот" (казано с думите на Томас Ман). И това, че тези писатели наред с множина други се оказаха през август 1914 г. съдбоносно въвле-

нени в политиката като красноречиви пропагандатори на немската и австрийската военна партия изглежда „удивително": та нали в тяхното творчество нищо до този момент не е говорило пряко за възможността от такъв обрат? Ще приведем и обратния пример: този, който е чел „Вампирът" (Сега вече това представлява интерес само за литературния историк!), няма да бъде ни най-малко учуден, когато разбере, че Херман Льонс е бил още в началото на войната на страната на възторжените „патриоти". Но Хауптман например още една година преди войната бе възбудил срещу себе си крайното недоволство на властите, когато си позволи в „Празнично действие в стихове" да напомни за събитията от 1813 г. съвсем не в духа на урапатриотите, а прославяйки мирния труд.

В противоположност на това позициите, които писателите, заеха през 1933 г. по отношение на фашизма, само в редки случаи могат да се покажат „удивителни". Тук не се налага да се доказва, че социалистическите писатели са се борили не само срещу Хитлер, но са и превърнали тази борба в смисъл на своето творчество. Но това, че и Томас Ман се обяви срещу Хитлер въпреки първоначалната си сдържана позиция, не е нещо случайно, защото с това той само направи извода, който произтичаше от всичко написано от него, като се започне от 1920 г. А това че Хауптман, който се отказа от решителния протест срещу варварството, си въобрази, че остава „заедно с народа", не е толкова удивително, ако се вземе под внимание, че след 1918 г. той не премисли и не преразгледа, макар и от малко, ония основни положения, върху които се градеше неговото творчество в началото на века. Загубата на ориентация и готовността да се иде на компромис с нацистите у такъв писател като Фалад не може да удиви читателя на романите „Малки човече — какво по-нататък?" и „Селяни, бонзи, бомби", тъй като неспособността на автора да се ориентира в борбата на класите и партиите проличава нагледно в самото съдържание на романите.

Такива са някои от признаците за изменилото се положение в литературата от времето на революцията. То се характеризира с това, че писателите все по-често и все по-сериозно започват да се замислят над това, че въпросите на политиката, борбата на класите, партиите и идеите не представляват нещо външно по отношение на изкуството, а са му вътрешно присъщи; художникът чувствува как събитията го обхващат и заставят да вземе участие в тях. След като войната разру-

ши много илюзии, след като революцията постави под въпрос съществуването на старото общество, след като се разсея миражът за „гарантираната от властите свобода“, „вътрешният душевен живот“ се въвлича в бурята на социалната действителност и се превръща не само в ехо, но и в бойно поле. Всяко отклонение от това (а склонност към това естествено също има) е равносилно на бягство и отказ от изобразяването на това, което отличава епохата. Новият тип на писателя се формира също и сред представителите на по-старото поколение. Той се характеризира не с обособяване от обществената борба „про“ и „контра“, а с включването си в нея. В областта на поезията на първо място се лансира политическата лирика, влачеща до войната жалко съществуване; възникват драматични и прозаични жанрове, в които писателите не само засягат актуални политически проблеми, но заемат и определени социални и политически позиции и водят настъпление срещу враждебните. Кои сили в Германия трябва да вземат властта в свои ръце; дали шансовете за щастливо бъдеще се заключават във връщането към старите отношения, или пък в тяхното преодоляване; трябва ли да се води борба със социализма; може ли той да намери покритие с абстрактния хуманизъм, или трябва да бъде завоюван по революционен път; кое най-добре съдействува за постигането на целта: научно-историческото съзнание или религията — ето въпросите, които все по-настойчиво навлизаха в литературно-естетическите програми и в художествената практика. И различните отговори на тези въпроси водят до нови литературно-политически групировки, същността на които въобще не може повече да бъде разбрана с помощта на стиловите признаци в духа на предишните „изми“. Търсенията на „пролетарски революционен стил“ не представляват някаква нерешена задача. Такава постановка на въпроса е неправилна. Само като се изхожда от идейните цели на антифашистката борба, а не от стиловите категории, може да се разбере какво свързва и естетически обогатява двете най-важни направления в немската литература в емиграция (и същевременно в цялата немска литература между 1933 и 1945 г.) — социалистическото направление и направлението, водещо своя произход от буржоазния хуманизъм.

Тази „политизация“, обхванала литературата, е причина опитите да се систематизира от гледна точка на „измите“ нейното развитие, като се започне от двадесетте години, да не дава някакви съществени резултати.

4. РЕАЛИЗЪМ

Историята на литературата от края на XIX в. може да се разглежда като история на кризата на реализма и на неговото ново формиране, без обаче реализмът да се разбира като нещо аналогично на „измите", за които ставаше дума по-горе. Необходимо е още веднъж да подчертаем някои страни от този процес, които бяха вече посочени в предишните раздели.

В един от своите ранни разкази („Моят приятел Ипсилон") Артур Шницлер изобразява един млад художник, който така дълбоко е потънал в своите несбъднати поетически фантазии, че те стават за него по-реални от самата действителност. Той прогонва своята възлюблена, защото тя не е тъй прекрасна, както героинята от неговите поетични блянове; той изпада в неутешима скръб, когато героинята от неговите блянове трябва да умре, и в отчаянието си се хвърля от стълбите. Впрочем според разказвача, описаната от неговия приятел Ипсилон история няма никаква стойност. Изкуството, съгласно извода от този разказ, е не само неспособно да замени живота (разбирано по този начин), но не представлява нищо и като изкуство. В редица романи на границата с новия век — в по-голямата си част лоши — действието се развива така, както това критически е представил в своя разказ Шницлер. Много често ние се срещаме с герои на романи, които в различни области на живота на работа, сред семейството, в благотворителната си дейност и в мечтите си за социализъм, не намират удовлетворение за своите желания и започват да ги търсят в изкуството. Изкуството трябва да предостави на усамотената личност възможност за осъществяване на собственото ѝ „аз", което животът ѝ е отказал; то не помага на човека да се справи с живота, а му дава само възможност да го забрави. Това има непосредствено отношение към въпроса за реализма.

За редица нови художествени явления на границата с новия век е характерно това, че те изоставят похвата, с помощта на който литературата на XIX в. (включително и натурализмът) изобразяваше хората и техните взаимоотношения. Очевидно този начин на описание не подхождаше за това, което буржоазните писатели от гледището на своя жизнен опит смятаха в началото на епохата на империализма за най-важното и същественото от художествени позиции. Възникват литературни концепции, аналогични на тези, обсъждани на страниците на посочените по-горе романи с най-голяма сериозност

или — както при Шницер — с известна доза за сатира. Художествената практика се противопоставя на жизнената практика, защото в последната, подчинена на законите на империализма, личността по-малко от когато да било може да се осъществи в цялото си всестранно развитие. Взаимодействието между събитията и нещата бива представяно като враждебно и непроменимо. И изкуството като вид човешка дейност, която се изолира от реалната човешка дейност, от обществената практика, се отказва последователно от участието си в обществения процес. И само когато създава своето произведение, художникът сякаш прехвърля мост от това, което е, към това, което трябва да бъде, докато в същото време се късат всички нишки, свързващи осъществяването на собственото „аз" от човека в художественото творчество и реалното осъществяване на това „аз"в обществения живот. Загубва се виждането на онния страни от живота, които се поддават на изменение и с изменението на които животът може да получи по-човечни форми; „поводите за изменение" (Рилке продължава да смята, че задачата на изкуството е те да бъдат посочвани)[13], не представляват повече (ако стоим на подобни позиции) предмет и цел на произведението, а само негов субективен патос. Вътрешният душевен живот на човека, въплътен непременно в едно прекрасно произведение на изкуството, неговата съзвучна душа извиква представата за аромата на цветето, но къде и как трябва да се откъсне това цвете — никой нищо не казва по този въпрос. Когато Рилке завършва своето лирично точно възпроизвеждане на античния торс с думите „Живота си да промениш си длъжен", дилемата в подобен род литература става очевидна — тя се състои в рязкото съпоставяне между хуманистичното искане и затворения в себе си образ, към който не водят никакви жизнени пътища. Причините, определящи живота, са скрити — казано с думите на Рилке — „в незримото". Всеобщото — било то желаното, „доброто", достойното за уважение, или пък „лошото", съществуващо в действителността — не може да бъде представено осезателно, чувствено, като човешко действие или като принадлежност към този свят. В художественото произведение това всеобщо или изчезва, или получава неосезаем, отвъден, някакъв нечовешки, божествен характер. На мястото на еманципиращата, освободителна функция на изкуството се противопоставя функ-

[13] Reiner Maria Rilke, Briefe, Bd. 2, Wiesbaden, 1950, S. 24.

цията на „спасението“; вместо утвърждаване силите на човека — стремеж да бъде утешен в слабостите си.

И действително отличителният признак на това време е разработването на религиозни концепции в изкуството. (Изброяването на отделни, широко известни имена би скрило факта, че тази тенденция може да се наблюдава у повечето писатели. Непричастни към подобни тенденции са само най-значителните реалисти: братята Ман, Шницлер, донякъде Ведекинд и някои други.) Това, което свързва идейния замисъл, общественопрактическата задача в процеса на художественото усвояване на действителността с познавателната функция на изкуството и възможността за познанието, се проявява тук по един твърде поучителен за понятието реализъм начин: отказът от възможността за веществено преодоляване на препятствията, които стоят на пътя на реалното осъществяване на човешкото „аз“, влече след себе си това, че именно тези препятствия, както и възможността за тяхното преодоляване, престават да бъдат предмет на художественото внимание, а по такъв начин и съдържание на произведението.

Следователно положението на границата с новия век трябва да се разглежда в общи черти като неблагоприятно за реализма, поради което на преден план тогава се лансира нереалистическата литература, във всеки случай в главното и основното. Значението на тази литература зависи от това, до каква степен нейният герой, който живее в изолирания си душевен свят, чувствува искрено и дълбоко своето фалшиво отношение към обществената практика, което по този начин се превръща в проблема на тази литература, и до каква степен предметът на нейното изобразяване — картината на вътрешното душевно състояние, представлява отражение на външните жизнени обстоятелства. Това се наблюдава в творчеството на Рилке и Кафка — с това те се отличават от болшинството писатели, които се задоволяват с абсолютизиране на прекрасната привидност. Макар и двамата писатели да изхождат от изолирания човек и макар всеобщата връзка на нещата (която Кафка символизира в „Закона“) да се губи за тях в отвъдното и да се оказва недостъпна за вмешателството на човека, много елементи в творчеството на Рилке и Кафка са такива (например елементите на сатирата), че глобалното определение на тяхното творчество като „нереалистическо“ не попада в целта. Тези преходни случаи обаче (възможно е те да са преход към едни нови особености в реализма) не опроверга-

ват обстоятелството за лансиране на преден план на нереалистическите литературни течения.

Наред с това съществува естествено и литература, която населява света, изобразяван от нея (ако се съди по чисто външните черти) с всички атрибути на „земния свят". В нея са представени — в тяхното минало и настояще — селяни, рибари, господа и слуги, способни да се справят с житейските трудности, стига да получат воля на своите могъщи жизнени инстинкти, способни да се отърсят или да преодолеят в себе си всичко градско-капиталистическо, всичко чуждо и въобще всичко „разрушително". Но не трябва да се гласува доверие на привидната външност и най-малко, когато става дума за тъй наречената „почвена" литература. Понякога за подобна литература се говори с известно смущение като за „псевдореализъм" — този термин дава възможност за отметване от реакционното съдържание и говори едновременно с това за известно чувство на неловкост, като се има пред вид, че литературата от този род разкрива някои особености, които обикновено се приписват на реалистическото изкуство.

Нима тези хора не стоят твърдо с краката си върху родната земя, нима техните отношения — поне в повечето случаи — не са конкретни и реални? Нима литературата на „кръвта и почвата" не говори за „принадлежност към този свят"? Отговорът на тези въпроси е даден от Маркс (вторият тезис за Фойербах) там, където той говори, че „дали човешкото мислене притежава предметна истинност, не е въпрос на теорията, а практически въпрос", че „в практиката човек трябва да докаже истинността, тоест действителността и мощта на своето мислене, своята принадлежност към този свят"[14]. Принадлежността към света не трябва да се бърка с чувствената видимост на материалното и нищо не оправдава така много недоверието на Брехт към лансирането на „сенсуализма" като първостепенен или изключителен критерий на реализма, както литературата, която шарлатански си придава вид, че преодолява основните противоречия в империалистическото общество, поставяйки на място в достатъчно сложния обществен механизъм, неподлаващ се непосредствено на „телесно въплъщение", съвършено телесния евреин, поляк или социалдемократ като противник на „укрепването" на човечеството. Ако литературата на изолирания вътрешен мир на човека не забелязва

[14] К. Маркс и Ф. Енгелс, Съч., т. 3, стр. 3.

изходните пунктове за изменението на действителността, то „почвената“ литература (съзнателно-тенденциозна) дава практични ориентири, насочвайки грубо и направо по лъжлив път и провокирайки едно мнимо разведряване в това лъжливо направление; по този начин тя укрепва позициите на господствуващата власт и отдалечава реалното осъществяване на човешкото „аз“. С цялата си „пълнота“ на живота „почвената“ литература означава решително бягство от действителността. Тя е много по-враждебна на реализма, отколкото някои моменти у Рилке или Кафка; макар искреността на тяхната „самоизява“ и да не представлява залог на истинската правда, тя обаче не изключва тази правда „a priori“, подобно на „почвената“ литература. Впрочем един анализ на мирогледните основи на последната веднага би разкрил нейната „отвъдност“, спиритуалистично-религиозните и ирационалистичните основи на нейната идеология (без съмнение включително и литературата на „кръвта и почвата“).

При тези условия толкова по-достойни за внимание са едновременните опити да се продължат реалистичните традиции, да се преустроят или насочат по нов път. Тези опити предполагат необходимостта да се избягнат подводните камъни и на изолирания вътрешен свят, и на „пълнокръвната“ „почвена“ лъжа. Това, че и двете опасности съществуват реално, проличава от примера за развитието на Хенрих и Томас Ман и на Шницлер. Те успяха да избягнат тези подводни камъни, като ограничиха строго своята тематика (Т. Ман след „Буденброкови“, Шницлер), и да постигнат едно такова интелектуално проникване в ограничения предмет на изобразяването, което направи възможни изводи от широк мащаб. Най-значителният пионер на обновения реализъм е Хенрих Ман. Той изразява по-силно от своя брат и другите писатели своето отрицание към съществуващото общество, формулира го като политически протест и включва този протест като решаващ елемент в своята художествена програма. Той пише епични сатири („Страната на брегове от желе“, „Учител Гнус“, „Верноподаникът“), като изтъква на преден план тъкмо ония страни от живота във Вилхелмова Германия, които са най-уязвими и дават действителни „поводи за промени“. Тъй като за сатирата индивидуалните черти на героя представляват по-малък интерес от обществената роля, тя може с помощта на една рязка обрисовка на тази роля да покаже релефно връзките, скрити от погледите или представляващи абстрактни категории.

Там, където социалистическата алтернатива на съществуващата действителност за писателя липсва и следователно положителното може да се прояви само като субективен патос или фалшив идеал, сатирата е способна по-скоро да пресъздаде изпитаната на практика, допускаща човешкото вмешателство и дори предизвикваща го реалност. Това се потвърждава от ролята, която сатирата играе у Томас Ман, Шницлер, Ведекинд, а по-късно у Щернхайм. Често експресионистичната драма се опитва да съчетае гневната и при това реалистична сатира, която разкрива закономерностите в живота с лирико-риторичното изобразяване на положителния идеал, който изхожда от откъснатото от своите реални основи и поради това нищо неговорещо за тях абсолютизиране на вътрешния душевен живот.

Проблемата за сатирата запазва своето значение за развитието на реализма и в следвоенната епоха, но само като елемент и съобразно изменилите се предпоставки. След революцията осъществяването на собственото „аз" от човека съвсем не представлява такъв абстрактен идеал, както преди, и въпреки новата стабилизация на капиталистическите отношения в Германия то се превръща навсякъде в явен първостепенен практически въпрос, в ожесточена класова борба, в изменение на икономическата и политическата структура на обществото. Повратът от довоенната криза в реализма към следвоенната ситуация, при която той става определящо явление в новото литературно развитие, има за своя основна предпоставка това, че литературата се включва в първостепенната практическа борба за освобождение, превръща се в нейна съставна част, нейн орган. Не трябва естествено да се очаква, че това веднага ще доведе до определени резултати. Само в общи черти и изхождайки от резултатите, постигнати около 1945 г., това развитие, състоящо се от бързи промени и наваксване на пропуснатото, от успешни и неуспешни експерименти, грешки и провали, може да бъде представено като процес, в който формирането на новия реализъм се очертава като главен литературно-естетически момент.

Това формиране се извършва под знака на всемирноисторическия преход от капитализъм като социализъм и няма нито един случай на реалистическо новаторство извън този процес. Вече се спомена за ролята, която започват да играят за литературното творчество въпросите относно властта в държавата, характера на обществения строй и условията за неговото

изменение. Новият исторически опит благоприятствува и способствува за изнасянето на преден план на историческото мислене. Когато с пълно право се говори за растящото значение на науката за изкуството, това трябва да бъде разбирано в смисъл, че при усвояването от реализма на новите области на първо място в отделни свои моменти или като цяло се намират историческите и обществените науки, непосредственото или косвеното влияние на марксизма, социалистическият мироглед. (Прибягването до естествените науки възниква отчасти от потребността от точни знания — буржоазните хуманитарни науки не могат да ги дадат, а марксизмът не се взема под внимание, — отчасти от стремежа условията за човешкото съществуване — в противоположност на социализма — да се разглеждат извън всякакви социални закономерности, което води до ирационализиране и дехуманизиране на представите за човека и до пълното отрицание на реализма, както например у Юнгер, Бен и др.) Прилагането на резултатите и методите на научното мислене за литературното творчество се извършва по сложен начин и не без заобиколни пътища. Да си припомним развитието на Брехт. Интерпретирането на неговото творчество във враждебния на реализма лагер позволява въпреки тази интерпретация да се съди за ролята на мирогледа по отношение на реализма. След като пиесите и стихотворенията на Брехт придобиха вече световно значение, те получават нужното признание, анализират се и се причисляват към някакъв „модернизъм" с тенденцията да бъдат изтълкувани почти винаги като нещо независимо от мирогледа на работническата класа или като нещо противоречащо на него, сякаш „Света Йоана на кланиците", „Животът на Галилей" или „Свендборгските стихотворения" биха могли да бъдат написани също и от екзистенциалистични, антикомунистически или други някакви позиции. Но каквито и мотиви да бъдат излагани, те естествено не могат да се приемат поради липса на всякакво доказателство. По-различно, отколкото у Брехт се осъществява включването на историческото мислене в художествения метод у другите писатели (от Хенрих Ман до Ана Зегерс, от Бехер до Фойхтвангер, тъй като казаното в общи линии се отнася и до социалистическите, и до някои буржоазни писатели). Това се превръща в условие за решаването на новите задачи; пред които те са изправени или си поставят.

Това, какво правят тези писатели, по какъв начин го правят и какви са новите условия за неговото осъществяване, ще

покажем с един пример. През 1897 г. младата Клара Фибих излезе с книга от разкази, ползуващи се и до днес с успех сред читателите, в които в духа на реалистичната проза от XIX в. тя рисува съдбата на хората от Айфел. Тежкият живот на селската беднота в борбата със суровата природа, опитите на младите хора да се изтръгнат от семейния гнет, работничката от тютюневата фабрика в конфликт между жаждата за живот и дълга — тези и подобни неща са показани сочно и без сантименталност. Но когато по-късно писателката се опитва да усвои в жанра на романа по-големи теми, като живота на художника и обществения живот в големия град, предисторията на Германската империя, тя, както се казва, не може да се познае. Средствата, с които разполага Фибих за изобразяване на съдбите, протичащи в един затворен и достъпен за погледа житейски кръг, и на конфликтите, в които човек води борба срещу човека в единоборство, се оказват недостатъчни за изобразяването на „големия свят" на съвременността. Но тъкмо върху това се опитват да се спрат най-значителните писатели от следвоенния период — да се спрат върху пресъздаването на всестранното преплитане на индивидуалните съдби с цялата обществена система, движещите сили на която „са скрити в незримото". Хенрих Ман смяташе, че е настъпило времето за създаване в Германия на „социален роман". Нужно е умението да се разглежда със средствата на литературата не борбата между горския и бракониера, а — Брехт заостря този въпрос до крайност — световната цена на пшеницата. Неуловимите и безлични обективни обществени отношения, чието решаващо влияние върху живота на хората беше вече отбелязано на границата на века, но чиито извори в повечето случаи се търсеха отвъд действителността, бяха разкрити в тяхната реалност и станаха достъпни за художественото изобразяване. Те престанаха да бъдат разглеждани като „съвременно божество", а причините за тях се търсеха в икономическите закони и класовите интереси или във всеки случай в действията на господарите на положението. Фойхтвангер показа не само как, но и защо хитлеровският пуч през 1923 г. претърпя неуспех („Успех"); Хенрих Ман измъкна на бял свят ония, които бяха причина за обедняването на „малкия човек" („Кобес"); Арнолд Цвайг разкрива отношението, което има смъртта на руския пленник към разговорите между някои генерали и едри индустриалци („Спорът за унтер Гриша") и т. н. Както се вижда от приведените примери, подобни замисли и тяхното

възлъщение не се ограничават в областта на сатирата, с изобразяването на препятствията, изпречили се пред човека по пътя към осъществяването на собственото му „аз“. Освен посоченото и в непосредствена връзка с него предмет и съдържание на тези произведения става изобразяването на пътища за преход от предишните форми на съществуване към нови, търсенето на нови пътища, а също изобразяването на хора, поели този път — от Хели Гай на Брехт до Йосиф на Томас Ман, от Биберкопф на Дьоблин до Хенрих IV на Хенрих Ман, от Франц Раш на Волф до Мария Гешке на Ана Зегерс. Диалектиката на субективната отговорност у човека за себе си и за цялото и нейната обусловеност именно от това цяло биха загубили значението си, ако всичко бъде сведено до значението на „средата“.

Ако формирането на новия реализъм през епохата, започнала от 1917 г., беше обусловено от социализма като решаващ фактор от всемирноисторическо значение, това съвсем не значи, че цялата реалистическа литература на епохата беше социалистическа (също както например характеристиката, дадена от Меринг за натурализма като за „отражение в изкуството... на работническото движение“[15], не означаваше, че натурализмът е „социалистически“). Но оттук следва, че общата закономерност, която е намерила отражение така или иначе и в творчеството на някои буржоазни писатели, се проявява най-непосредствено във формирането на новата, социалистическа литература, възникнала именно като литература на социалистическия реализъм. Не случайно в социалистическата литература (в целия свят, но преди всичко в Съветския съюз, а също и в Германия) беше поставен отново въпросът за реализма като теоретична проблема. Това възникна на определено стъпало от нейното развитие, след като по принцип беше изяснено нейното отношение към освободителната борба на работническата класа и на нейната революционна партия в практиката. Тя определи само своята политическа цел и се подчини в организационно отношение на политическата борба, която трябваше да се води само по организиран път. Тя осъзна себе си преди всичко като орган за едно действително освобождение, за да може по-късно, обобщавайки горещия спор върху художествените методи, и на дело и теоретически да стигне

[15] Франц Мерингъ, Литературно-критические статьи, т. 2, М.—Л., Academia, 1934, ср. 307.

до реализма, до социалистическия реализъм. На това трябваше да съдействува откритата проява на революционните убеждения и тяхното пропагандиране, разпространяването на правдата за положението в Германия, за класовата борба в нея и за социалистическото строителство в СССР. Но докато в предварителните дискусии пролича склонност към абсолютизиране на отделни моменти (стремежът към предаването на действителните факти се превръща в отричане на всякаква литературна условност, открито изразената партийност се превръща в гола тенденция), дискусията за реализма си поставяше за задача обединяването на отделни верни положения в един художествен метод, който, бидейки единен в основите и целите си, оставя място за различни жанрове и индивидуални възможности. Литературата на социалистическия реализъм се проявява не само в този смисъл, че читателят може да узнае от нея политическите убеждения на автора, но преди всичко в това, че в съвкупността на подробностите и общото, изобразени със средствата на литературата, борбата за революционното преобразуване на капиталистическия свят става разбираема като закономерност, като правда на всички стремежи на човека към осъществяване на собственото си „аз".

Твърде показателно за основната насока в развитието на реализма в продължение на цялата следреволюционна епоха е, че естетическото развитие на социалистическата литература, нейното естетическо обогатяване, в много случаи дори, ако щете, като цяло, зависи преди всичко от политиката и често се намира в пряка връзка с развитието на политиката на ГКП. Това съотношение в никакъв случай не означава, както фалшиво ни се приписва от враговете, че работата на писателя се изчерпва с преработването на литературен език на предварително поставени тези. Напротив, социалистическият писател възприема политическата инициатива-програма относно помощта, оказвана от Комунистическата партия на Германия на селячеството, борбата за единен народен фронт, разработването на антифашистко-демократичната перспектива на развитието на Германия и т. н. като повод за нови и задълбочени размисли върху действителността, за изследването на ония страни на човешкия живот, на които досега той не е обръщал внимание, и за поставяне пред себе си на задачи, произтичащи от съпоставянето на предишните резултати от художествената дейност с новите явления на живота. Волф се стреми към драматичното изкуство, тъй като според него пиесите от репертоара на агитпропа въз-

действували твърде слабо на колебливите слоеве от населението, но които си струвало да бъдат политически убедени; Бехер се подлага на остра политическа самокритика по време на емиграция, преди да премине към задълбоченото преустройство на своята лирика и литературна програма. Вземайки под внимание потребността от антифашистко превъзпитание в следвоенния период, Ана Зегерс създава романа си „Мъртвите остават млади“. Списъкът от подобни примери може да бъде продължен. Поради това с пълно право оперативността може да бъде наречена основна характерна черта на социалистическата литература. Всичко, което се създава от писателите: и това, към което те се стремят, и това, от което се отказват, произтича непосредствено от чувството за политическата им отговорност. Като се ръководи от това, литературата на социалистическия реализъм се учи да показва, че цялото богатство на живота, всичко, към което трябва да се стремим, новите идеали и предишните идеали, изопачени от буржоазията, разкриват в процеса на революционното преустройство на действителността своето реално съдържание, своята „практическа“ страна.

Роберт Вайман

ПРОБЛЕМАТА ЗА ОЦЕНКАТА И РАЗВИТИЕТО НА БУРЖОАЗНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ

КЪМ КРИТИКА НА НАЙ-НОВИТЕ ТЕНДЕНЦИИ В ТРУДОВЕТЕ НА НОРТРОП ФРЕЙ

Теорията и практиката на литературните оценки по-нагледно от всеки друг проблем разкриват най-важните моменти от развоя на литературата и литературната наука в един променящ се свят. Но именно защото марксисткото литературознание досега не е отделяло достатъчно внимание на въпроса за оценката, този въпрос днес придобива — трябва да виждаме нещата такива, каквито са — особено важно и актуално значение. Причините за това са много, но главната се състои в това, че значението на изкуството и литературата в социалистическото общество все повече нараства и успоредно с това възниква необходимостта от обществено-ефективна литературна наука. В обстановката на социалната и техническата революция съществено се повишава функцията на изкуството и се променят начините, по които то въздейства.

Увеличилото се в наши дни свободно време и нарасналата (благодарение на знанията) свобода при избора на възможности за неговото културно прекарване — тези два процеса не протичат идентично; ако обаче повишаващото се равнище на материалното производство предполага и фактически поражда повишаване на човешкото самосъзнание, то и обществената потребност от специфични художествени ценности (а значи и от критерии за измерване на тези ценности) безусловно трябва да нараства. Важна роля в този процес играе литературната критика. Тя може да реши своята обществена задача само при наличието на критерии за оценка — значителни в обществен смисъл и художествено съдържателни. Литературната наука, която претендира да разглежда литературата не като просто отражение на обществения живот, а като активно

действуваща сила и се старае да подпомага тази активност, в никакъв случай не може да се откаже от стимулиращите оценки на литературната критика. Литературознанието и литературната критика не са едно и също нещо. Дори и в страните, където понятията „ criticism “ или „ la critique “ имат много по-широко значение от немската дума „ die Kritik “ или руското „критика“, задачите на литературознанието съвсем не се изчерпват с литературната критика. Но въпреки това може определено да се твърди, че обществената дейност на литературната наука непосредствено зависи от това, колко голям е авторитетът на нейните критически оценки.

Това именно ни доказва опитът от миналото, от който ние можем да се учим, но не можем сляпо да следваме: литературният критик може да си осигури достойно място в обществото само ако в литературните си оценки съчетава една потвърдена от практиката теория с теоретически обоснована практика. В този смисъл всички големи критици в миналото — от Самуел Джонсън, през Лесинг до Белински и Добролюбов — винаги са произнасяли безпристрастна присъда въз основа на авторитетни оценъчни критерии. Те неизменно са изхождали от критерии с голяма обществена значимост и по такъв начин са поставяли в служба на общественото развитие не само своя предмет (т. е. литературата), но и собствената си литературно-критическа дейност: те не само активно са се отнасяли към обекта на литературния процес, но и сами са се превръщали в активен субект, в съставна част на този процес. Те са били едновременно продукт и активна сила на литературното развитие; диалектиката на тяхното обществено положение е отразявала начина, по който са оценявали наследството от миналото — позитивно или негативно (например оценките на Лесинг и Джонсън за Шекспир, Корней и Расин).

Въпросът за литературното наследство хвърля светлина върху едно второ обстоятелство, което свидетелствува за актуалното значение на литературно-критическите оценки. В наши дни, дни на сблъскване на противоположни мирогледи, отново е поставен на дневен ред въпросът за оценката и преоценката на великите произведения и традиции от миналото. Отношението към миналото и оценяването на това минало днес съвсем не е — както вече при Брехт и Лукаш — само академичен въпрос. Определението на традицията (да речем на Рабле, Суифт, Волтер или пък Балзак, Дикенз, Толстой) предизвиква спорове в областта и на литературната критика, и на

историята на литературата. Както критикът, така и историкът на литературата е призован да определи своята позиция чрез съответни оценки. Днес по-малко от когато и да било е възможна историко-литературна интерпретация, която да няма оценка.

Постоянно възобновяваният отбор на произведенията, тяхното градиране, степента на детайлизацията на нарисуваната историческа картина сами по себе си вече предполагат — поне потенциално — определени критерии за оценка. Тези критерии трябва във всеки отделен случай да вземат под внимание степента на „неостарялост" или привидна „вечност" на литературата, но същевременно те не бива ди се откъсват от историческия процес като цяло. Те трябва да изхождат от това, доколко едно произведение от миналите епохи остава живо досега и в същото време да разглеждат това произведение от гледище на историята. С една дума, историко-литературният критерий трябва да бъде едновременно и съвременен, и исторически. Естетическите потребности на настоящето трябва да съвпадат в него със законите на историята. Мястото на историко-литературната оценка е там, където двете закономерности се допират. При избора на подобен критерий могат да възникнат две опасности: от една страна — архаизиращата академичност, от друга — тенденцията към вулгарно актуализиране. Тези опасности могат да бъдат избягнати само чрез творческото решаване на проблема за съотношението на естетическия и историческия момент, което ще позволи да се съчетаят обективните предпоставки на миналото и субективните потребности на днешния ден.

Този мирогледен аспект на методологическите предпоставки за литературната оценка придобива особено значение във връзка с онези кризи и изменения, които претърпява напоследък буржоазната литературна наука. Откакто Бенедето Кроче издигна тезата за автономността на поетичното и по такъв начин постави под въпрос традиционните представи за ролята на литературата, възникнали още по време на разцвета на буржоазния либерализъм, радикалната преоценка на буржоазните литературни традиции в трудовете на Ортега-и-Гасет, Т. С. Елиот и др., всеки път отново повдигаше проблема за изменяне на оценъчните критерии. Още от самото заглавие на книгата на Ф. Р. Ливис „Revaluation: Tradition and Experiment in English Poetry" (1936) ставаше ясно, че в англо-американската литература се извършва една прекалено далече отиваща „преоценка" на явленията от гледна точка на единството

между съвременния литературен експеримент и получилата ново тълкуване литературна традиция. Това беше оценка, която се стремеше към преразглеждане на естетическите позиции не само на викторианската епоха, но и на цялото развитие на историята на литературата и на културата от времето на изграждането на буржоазията. Това беше оценка, която (изоставила Милтон, отказала се от традициите на романтизма) не се оказа съзвучна с главните източници на традиционното историческо образование на буржоазията и влезе в конфликт с тях.

Докато в англосаксонските страни резултатите от тази преоценка получиха широко разпространение и истинско канонично признание под името „нова критика", „стилистическата критика" на немска почва прие друга, макар и не по-малко проблематична насока в работите на Емил Щайгер и Волфганг Кайзер. В противоположност на Франция, където все още почти едновластно царяха традициите, идващи от „История на френската литература" на Гюстав Лансон, в страните, говорещи на немски език, се извърши поврат към формалистичната „иманентна" интерпретация на литературното произведение, без да се извършва при това такава радикална „преоценка", както при Т. С. Елиот и Ф. Р. Ливис. Въпрос за мирогледната проблематика на литературната преоценка въобще не е възниквал: нея или напълно я изключваха, или я игнорираха, както това стана в основните трудове на Щайгер и Кайзер.

Именно тук започват онези съществени изменения, които през последните десетилетия повлякоха след себе си редица нови положения и предпоставки за литературна оценка както в англосаксонските страни, така и в говорещия на немски език Запад, а също така и във Франция. Пред нас тук изникват множество противоречиви тенденции и цели, но въпреки цялото им разнообразие те се обединяват от осъзнаване на кризата във взаимоотношенията между литературата и обществото. Това се отнася и за Нортроп Фрей[1] — най-големия съвременен литературовед от англосаксонския свят, — и за дискусия-

[1] Ср. особено: Northrop Fray. Anatomy of Criticism. Princeton (New Jersey, 1957; пак той. On Value-Judgements. The Stubborn Structure, Essays on Criticism and Society. London, 1970, SS. 66—73; ср. пак неговото The Critical Path. An Essay on the Social Context of Literary Criticism, in Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences, Frühjahr 1970, SS. 268—342.

на върху литературната оценка, която се води на немски език и — малко в по-друг смисъл — за френския структурализъм.[2] В страните, говорещи на немски език, където дискусията върху проблемите на оценката се разгърна с известно закъснение, но още по-интензивно, протичането ѝ се оказа особено поучително. В своите трудове критици като Херберт Вутц (1957), Ханс-Егон Хас (1959), Вилхелм Емрих (1961, 1963), Фриц Локсман (1965), Макс Уърли (1965), Валтер Мюлер-Зайдел (1965, 1967) и Херберт Зайдлер (1969)[3] влязоха в спор както с историческата школа на Ранке, така и с „историята на духа" а ла Валцел и Ерматингер, но в същото време те все по-решително отхвърляха уж „свободното от оценки" учение за „извънисторическата" интерпретация. Някои от най-новите концепции (като тези на Валтер Мюлер-Зайдел) открито се ориентират към промени в живота на обществото, към нов духовен климат, който се проявява в опозиционните претенции за „същественост" и превръща (според Мюлер-Зайдел) „проблемата за оценката" в „жизнена проблема"[4] на науката за литературата въобще.

Тази нова дискусия придобива допълнително значение, защото с усилване критиката на културния живот на буржоазното общество започват да се обсъждат така наречените несериозни жанрове — булевардният, сантименталният и криминалният роман, „уестърните" и т. н. В тези случаи въпросът

Ср. например: Lucien Goldmann, Pour une sociologie du roman, Paris, 1964.

[3] Ср. също: Herbert Wuts, Zur Theorie der literarischen Wertung (Neue Geisteswissenschaftliche Studien, Band 1. Tübingen, 1957; Hans-Egon Hass, Das Problem der literarischen Wertung, in Studium Generale, 12. Jahrgang, Heft 1, 1959, SS. 727—756; Wilhelm Emrich, Das Problem der Wertung und der Rangordnung literarischer Werke, in Archiv für das Studium der Neueren Sprachen und Literaturen, 115. Jahrgang, 200. Band, 1964, SS. 81—102; пак там, Zum Problem der literarischen Wertung, Mainz, 1961 (Abhandlungen der Klasse der literatur der Akademie der Wissenschaft und der Literatur, Nr. 3; Fritz Lockemann, Literaturwissenschaft und literarische Wertung, München, 1965; Max Wehrli, Wert und Unwert in der Dichtung, Köln — Olten, 1965; Walter Müller-Seidel, Probleme der literarischen Wertung. Über die Wissenschaftlichkeit eines unwissenschaftlichen Themas, Stuttgart, 1965; Herbert Seidler, Zum Wortungsproblem in der Literaturwissenschaft, in Beiträge zur methodologischen Grundlegung der Literaturwissenschaft, Wien, 1969, SS. 5—31.

[4] Walter Müller-Seidel, Wertung und Wissenschaft im Umgang mit Literatur, in der Deutschunterricht, 21. Jahrgang, Heft 3, 1969, S. 6.

за критериите на оценката става твърде насъщен.[5] От друга страна, „новите леви“ при радикализиране критиката на буржоазната култура дават последователно отрицателен отговор на въпроса за художествените ценности в буржоазното общество. Според Люи Кампф, сегашния президент на „Modern Zanguage Association of America“, например литературно-критическата оценка няма никакво значение извън пределите на буржоазната култура, тъй като досега всичките оценки са възникнали въз основа на търговската конкуренция и на борбата между интересите на продуцентите на буржоазната култура и следователно са „подозрителни“.[6]

Не по-малко радикална е позицията на Ханс Магнус Енценсбергер, който преди няколко години в своето списание „Кюрсбух“ помести обявление за „смъртта на литературата“. Колкото и погрешна да беше тази ултрарадикална алтернатива — „революция вместо литература“, — ние намираме отзвук от нея и в прогресивната критика. Върху това обръща внимание например една от статиите на списанието „Кюрбискерн“, авторът на която твърди, че „относно критериите, които ние прилагаме към литературата“, сега „се е разпространила такава неувереност“, която „много затруднява литературната работа“.[7]

По такъв начин проблемата за литературната оценка придобива всестранно значение за развитието на литературата и литературната наука в променящия се свят. Тази проблема се намира във фокуса, където се пресичат литературната практика, научната методология и исторически детерминираният мироглед; той важи не само за литературата на нашето време, но и за литературата на миналото, т. е. за наследството, и при това сам вече има история.

В следващите глави е направен опит да се изследва проблемата за оценката във връзка с развитието на буржоазната литературна наука и по този начин да се създаде фон и перспектива за разглеждане на проблематиката за оценката в

---

[5] Ср.: Wolfgang Herrmann, Der allein ausziehende Held. Zur Problematik literarischer Wertung am Beispiel des Abenteuerund Wild westromans, in Deutsche Vierteljahresschrift, Band 46, 1972, SS. 320—358.

[6] Вж. Louis Kampf, The Trouble with Literature . . ., in Change, Mai-Juni, 1970, S. 30; vgl. dazu Frederick Grews Offing, Culture: Literary Study and the Movement, in Triquarterly, Nr. 23/24, Winter — Frühjahr, 1972, SS. 34—56.

[7] Friedrich Hitzer, Literatur heute, in Kürbiskern, Nr. 1, 1972, S. 57.

трудовете на Нортроп Фрей. Тази перспектива започва с историческите предпоставки за оценката в „естетиката на вкуса“ (I) и стига до кризата на буржоазното литературознание през XX век (II). В центъра на вниманието (III) се намират противоречията между интерпретация и оценка, които постепенно се усилват в трудовете на Нортроп Фрей и които след това в заключението (IV) отново се разглеждат в международен план.

I

Проблемата за литературната оценка има в буржоазната критика богата предистория, която трябва да разгледаме макар и в най-общ вид, доколкото тя включва в себе си всички съществени и необходими предпоставки, подготвили съвременната теория и практика на литературната оценка. Тъй като тук нямаме възможност да разгледаме цялата обширна историческа проблематика, ние смятаме за необходимо да се спрем по-подробно на въпроса за принципното противоречие, което съществува между нормативната и субективната оценка, тъй като именно това противоречие лежеше в основата на повратата от класическото разбиране на изкуството (например у Буало) към романтическата идея за художника-гений. Ако формулираме това по-просто, ще стане ясно, че тук се противопоставят един на друг два принципно различни методологически модела, които и до ден днешен действуват в процеса на литературната оценка като характерни антиномии.

На първо място стоят теорията и практиката на нормативната оценка, която възникна във френския и европейския класицизъм, но се оказа действена далеч извън неговите граници. Съгласно тази теория ценността на художественото произведение е постоянна и обективна категория, която е свързана със спазването на определени правила и може да бъде съотнесена с установени критерии. Като махнем ограничеността на класическото понятие за природата и псевдоаристотелското изискване за трите единства, остава едно принципно положение, което запазва значението си през следващите епохи и получава по-нататъшно развитие: най-голямо достояние на това развитие става признаването на обективните, на значимите ценности и съответно на задължителните критерии за оценка. Съгласно този принцип източникът на ценности и критерии за оценка съществува до голяма степен независимо от създава-

щия и възприемащия субект. Литературните произведения се разглеждат като нещо абсолютно и изискват при оценка съответни критерии, които са независими от субективната дейност и начина на възприемане на литературния критик.

През XVIII век тези основни положения на нормативната оценка постепенно са били изтласквани от нови, по-емпирични принципи, ориентирани към субективното възприятие, при които източникът и критериите за естетическата ценност са се пренасяли във възприемащото и създаващото субективно съзнание. Методът на нормативната оценка е възникнал в условията за живот на едно общество, което още не е напълно диференцирано, което е запазило до известна степен съсловните ограничения, поставящи определени граници пред буржоазната индивидуалност, докато субективното разбиране на ценността се развива в определена връзка с процеса на освобождаване на буржоазния индивид от оковите на съсловната идеология. Най-висока точка на това развитие става западноевропейската романтическа и следромантическа естетика, отзвуци от която стигат чак до XX в. Този процес води към постепенно отказване от принципа на естетическата закономерност и към все по-настойчиво подчертаване относителността на нормите за оценка; той завършва повече или по-малко последователно с импресионистическото възприемане на литературата. И тъй като произведението на изкуството се е разбирало като проява и самоизразяване на единичната поетическа душа, сравнителната оценка в края на краищата е загубила каквото и да е значение. В края на тази фаза от развитието един от критиците писа: „Ние стигнахме дотам, че всички произведения на изкуството са еднакво хубави, стига да са в еднаква степен изразителни. Всеки художник се стреми да изрази неповторимостта на своя вътрешен мир. А неповторимите неща не подлежат на каквато и да е субординация или пък на сравнение.“[8]

Такъв род индивидуалистичен естетизъм подкопаваше основите, които бяха необходими за възникването на оценки и мнения. Щом като на изкуството се признава правото да изразява само случайните настроения на индивида с каквато и да е степен субективност, то на критика не остава нищо друго,

[8] The Athenaeum, 1920, S. 267 f.; zit. nach H. W. Häusermann, Studien zur Englischen Literaturkritik, 1910—1930 (Körner Anglistische Arbeiten, Band 34), Bochum, 1935, S. 66 f. Zit. ebenda, S. 37.

освен да се опита да прецени доколко вярно, искрено и интензивно е изразено това настроение, а не какво е съдържанието и каква е ценността на онова, за което става дума в произведението. Тъй като социалните, етическите и нормативните критерии се схващат като дълбоко относителни и се отхвърлят в полза на присъдата на индивидуалния вкус на онзи, който възприема изкуството, общозадължителният критерий за оценка на изкуството изобщо престава да съществува. Единствен критерий за оценка на изкуството става впечатлението на възприемащия индивид. А тъй като всеки буржоазен индивид теоретически е претендирал за равноправие на своето индивидуално мнение, то вместо задължителния за всички критерий възникват безброй индивидуални критерии и норми. И по такъв начин в художествената критика, която е притежавала те една задължителна, а безброй оценки, самото понятие оценка бива доведено до абсурд. „Въпросът за оценката — заключава един от критиците — изобщо не е литературен въпрос."[9]

Тук ние направихме съпоставяне на нормативния и импресионистичния принцип за оценка естествено в най-опростена форма и с една единствена цел — да покажем антиномията на обективизма и субективизма, която е твърде характерна за развитието на буржоазната критика. Наистина ние тук се отдалечаваме от сложността както на историческите, така и на теоретическите гледища, за които са характерни най-разнообразни форми на преходи, компромиси и съчетания. За да получим поне приблизителна представа за тази сложност, е достатъчно да посочим онези промени, които постепенно претърпява понятието „художествен вкус". В естетиката от епохата на разцвета на буржоазното общество (както е например при Кант) това понятие е претендирало едновременно и за субективност, и за всеобща значимост. Още през XVII век понятието „вкус" придобива програмна насоченост в борбата срещу регламентацията на нормативната художествена критика. На поетиката на трите единства, провъзгласена от Буало, се противопоставя друга концепция за изкуството, която в много по-голяма степен е ориентирана към индивидуалната психология. Тази нова концепция много скоро започва да търси някакви исторически аналогии, въз основа на които да сведе до обикновен декор непоклатимите някога правила, а след това и съвсем да ги отхвърли. Това ново направление, пред-

[9] Пак там, стр. 39.

ставено във Франция в трудовете на Бугур, Мере и Сент-Евремон, постепенно придобива в салоните (още повече, след като Буало сам превежда Лонжин) голяма сила и широка популярност. Това важи особено за Англия, по-независима от догматизма, отколкото другите страни. Именно тук понятието „вкус" се превръща по времето между политическата и промишлената буржоазна революция в основно естетическо понятие.

С отслабване на значението на задължителните правила и критерии за оценка на изкуството все повече излиза на пръв план субективното отношение на критика към художественото произведение. Тъй като естетиката на сенсуализма изхожда от предпоставката, че всички хора имат една и съща първична природа и значи еднаква способност за чувствено и мисловно възприемане, художественият вкус се възприема като критерий за оценка, задължителен за обществото и действуващ в него. Именно в този смисъл, макар и на други философски основания, отказването на Кант от едно „обективно правило на вкуса, което с понятия би определило какво точно е прекрасно"[10], напълно отговаря на това, че естетическата преценка се характеризира като субективна и в същото време претендира да е всеобща. Тази възможност за съчетаване на общественото с индивидуалното възприемане на вкуса се проявява също така във философските и етическите определения на художествената преценка; върху тази възможност е основано например съотношението между „moral sensa" и „taste" в концепцията на Шефтоберн. По такъв начин вкусът на този етап представлява естетически и морален постулат на философията, предмет на който е „вече не познанието на обективно-истинското като декорум, а наслаждата от възприемането на субективно-истинското като прекрасно"[11].

Обаче през следващите епохи от съществуването на буржоазното общество критерият за естетическа ценност все повече се измества в посока на художественото въздействие и психическата природа на вкуса. Също както прекрасното — според сенсуалистите — възниква само в момента, когато се наслаждават от него (Юм), така и произведението на изкуството се реализира само в оценката на вкуса, т. е. в субективната пси-

[10] Имануил Кант, Соч. в 6 томах; т. 5, М., Мысль, 1966, стр. 235.
[11] Hannelore Klein, There is no Disputing about Taste. Untersuchungen zum englischen Geschmacksbegriff im achtzehnten Jahrhundert, Münster — Achendorff, 1967, S. 55.

хика. И все пак в края на краищата понятието вкус (у Хенри Хоум) се превръща през втората половина на XVII в. в консервативна опора на борбата срещу разбунтувалата се фантазия. Ако по-рано понятията вкус и въображение са били строго ограничени, то сега оковите им отслабват и между съдържащото „taste“ и пламенното „genius“ настъпва онзи романтически разрив, преодоляването на който, наистина само в известна степен, става с помощта на традиционното запазване на общозначимото „ sensus gentium “. И най-после, също както някога у Джошуа Рейнолдс, против все по-усилващата се субективност се издига някакъв статистически критерий, който по-късно, през време на романтизма, в епохата на ускорено развитие на обществото под въздействие на промишлената революция, напълно губи всякакво значение. Рецептивната, строго оценяваща инстанция — вкусът, напълно отстъпва (у Блейк и Уордсворт) пред творческата интуиция, пред въображението на вдъхновения художник. Именно те стават основен източник на художествени ценности и главен критерий за критическата оценка.

Противоречията и трансформацията на основните принципи за литературна оценка, които разгледахме тук в най-общи черти, са много тясно свързани — ние почти не засягахме този въпрос — с онази промяна, която претърпява функцията на литературата в буржоазното общество. Функцията на литературата е зависела от идеологическите потребности „Age of business “ (за който говори английският критик Джон Денис), от измененията в структурата на четящата публика, т. е. от изменяне съдържанието на вкуса; от онзи стремеж към четенето и от онази подготовка за него, които секуляризиращият протестантизъм всячески е подпомагал, и т. н. Само на тази основа може да се разберат онези функционални трансформации на понятието вкус, които досега не изглеждаха необясними: от действена сила, освобождаваща от оковите на регламентацията на нормативната поетика, до защитен бастион срещу зараждащите се сили на радикалния романтизъм. Тук има най-после още една голяма проблема, един омагьосан кръг, в който се движи буржоазният дух от класицизма до късните романтици: трагедията на двойнствената роля на субективността, която, като се започне от освобождаването на индивидуалността, води в крайна сметка до апология на индивидуализма. Следователно неразрешимо противоречие между нормата и

отклонението; процес на проникването в душевния живот, който в последна сметка води не до разбиране на човешката психика, а само до отчуждаването ѝ от външния свят.

По такъв начин в историята на литературно-критическата оценка вече съществуват в зародиш всички онези дълбоки противоречия, които се проявяват в литературната теория на XX в. И все пак не бива да се забравя, че традициите на възходящото буржоазно общество дават редица интересни и забележителни импулси, които не са получили развитие в западното литературознание от XX в., но за нас представляват голям интерес като известно уравновесяване с главната линия, която тръгва от демократическото наследство на западната мисъл. Това се отнася не толкова до естетиката (и съвсем не засяга естетиката на вкуса, която престана да съществува още през XIX в.), колкото до практиката на оценката в редица значителни литературно-критически и историко-литературни трудове. Демократическото наследство не е загубило своята жизнена сила там, където ценността на литературата и особено на историята на литературата се разглеждат във функционална връзка с обществото и където на тази основа се появява възможността да се създадат исторически обосновани и в същото време значителни в естетически смисъл, съдържателни критерии за оценка. За да илюстрираме тези (въпреки всички механични опростявания) безусловно позитивни тенденции поне с един пример, ще посочим трудовете на най-големия американски литературен историк Мозес Гойт Тейлър (1835—1900), който също както Херман Хетнер в Германия и Франческо де Санктис в Италия установява естетическите норми за оценка в непосредствена връзка с историческия процес. Въпреки целия си методологически еклектизъм най-големите му трудове (всеки по два тома) — „A History of American Literature" 1607—1765 (1878) и „ The Literary History of the American Revolution": 1763—1783 (1897) — показват принципната „съотнесеност на историческия факт с живота и реалния опит". Тук се установява функционалната и съдържателната връзка между събитията от миналото и съвременната действителност, между произведението от някоя друга епоха и неговия съвременен смисъл; на основата на тази връзка възниква възможността за историко-литературна оценка: критерият за (съвременната) оценка се определя според степента на (историческата) действителност на произведението или поне се съотнася с нея. Съществен критерий за оценка става историческата

ефективност на всяко произведение от гледна точка на общественото благо на съответната епоха. Това се основава на гледището, че „литературата придобива пълното си значение в обществената сфера, т. е. тя се създава от хора, които се обръщат към хора, и че преценките за тази литература се правят въз основа на това, доколкото е полезна тя в обществен план“[12].

Макар тук да не се поставя още въпросът за границите на този критерий (който на първо време е чисто идеологически, а не естетически), неговите белези са дадени с достатъчна определеност[13]; от тях следва, че ценността на литературата се определя в зависимост от влиянието, което тя оказва, от политическото (т. е. общественото) ѝ качество[14], тъй като в създаването на литературно-критическата оценка взема участие „тестът“ за обществена функционалност и действеност. „Нека да помним: онова, което ние наричаме „критика“, далеч не е единственият начин за определяне силата и достойнствата на което и да е литературно произведение, имащо практическо значение за човечеството; освен това съществува и критерий за реалната полза за хората, който действува в непосредствена връзка със здравия смисъл и нравствеността на мнозинството, което живее в различни условия и в продължение на дълъг период от време. Възможно е произведенията, които в същността си не се отличават със здрав и правдив дух, изобщо да не са жизнеспособни пред лицето на този критерий.“[15]

Ако у Тейлър „фактическото използуване“ и „полезността“ на литературата се разглежда като критерий за оценка, то този критерий става естетически съдържателен, когато при оценяване художествените достойнства на произведението възприемащото общество се оказва толкова непогрешимо и неподкупно, че процесът на възприемането сам по себе си придобива естетическа, а не само социологическа значимост. (Впрочем това би било вече такова възприемане на изкуството, което изключва всякаква възможност за търгашески

---

[12] M. C. Tyler, A History of American Literature: 1607—1765, Ithaka—New York, 1949, p. VII.
[13] The Literary History of the American Revolution: 1763—1783, Band 2, New York, 1957.
[14] H. M. Jones, The Theory of American Literature, New York, 1948, p. 106.
[15] Tyler, The Literary History of the American Revolution: 1763—1783, Band 1, p. 515.

бестселър и игра на примитивни инстинкти, нямащи никакво отношение към литературата.)

Въз основа на тези подразбирани от изследователя предпоставки се появява възможност да се установят съответствията или съотношенията между историко-литературното тълкуване на миналото като исторически процес и литературнокритическата оценка на произведението, възникнали в хода на това развитие. Именно активното отношение към историческия процес, убедеността в устойчивата жизненост на неговите достижения позволяват на Тейлър с такава несъкрушима увереност да се ползува от своя критерий за критическа оценка; тази позиция допуска и същевременно изисква използуването на метод, който е исторически и критически едновременно, т. е. такава история на литературата, която се стреми и към историческо познание, и към обобщение, създавайки същевременно критически съдържателни, т. е. жизнени и продуктивни критерии за оценка. Станалото по този начин „смесване на критическата оценка и историческата методология“[16], т. е. взаимното проникване и сливане на литературната оценка и историческото познание, е единственият резултат от литературната историография, в която предметът и гледището достигат максимална за всеки случай взаимосвързаност и методологическа съотнесеност помежду си.

II

Моделът, който разкрива проникването на литературната оценка в историческия процес, се оказва възможен, защото между съдържанието на оценката и посоката, в която е въздействувала литературата от миналото, съществува непосредствена взаимна връзка. Естетическата оценка се разглежда като необходима съставна част от процеса на художественото въздействие в миналото и възниква въз основа на това въздействие; в крайна сметка тази взаимна връзка стига до демокритичното в основата си убеждение, че най-голяма сила на социално въздействие имат високите поетически достижения и обратно. Предпоставка за тази идея е демократичната, но в последна сметка утопичната мисъл, че индивидуалните усилия и техният обществен резонанс се намират (или трябва да се намират) в

[16] Jones, The Theory of American Literature, p. 108.

пълно съответствие един с друг, така че социалното звучене на произведението през следващите епохи, както и посмъртната популярност на неговия автор сами по себе си вече са признак за значителността на литературното произведение и могат да служат като естествена основа на неговата обществена и художествена оценка.

Обаче от края на XIX век в прогресивните страни на Западна Европа, а след това и в Съединените щати тези предпоставки все повече се подхвърлят на съмнение. При монополизирането на икономиката и възникването на търгашеско изкуство постепенно се подкопава основата на демократическите функции на изкуството (а заедно с това и самата възможност за връзка на естетическата оценка с историческия процес). Чисто търгашеското използуване на недостатъчната образованост на определени кръгове читатели, наводняването на книжния пазар с долнопробна литературна продукция, извършилият се окончателен разрив между културата на духовния елит на буржоазното общество и развлекателната литература за масовия читател — всичко това, както и някои други фактори окончателно разрушиха надеждите на привържениците на демокрацията и Просвещението за каквато и да било възможност да се съгласуват специалното въздействие, общественото признание и литературното качество. Историята на литературното въздействие и свързаната с нея специална функция повече не са фокус, в който се сливат мирогледните и естетическите оценки. Напротив, шумният, масовият успех на литературното произведение престана да бъде белег за неговата естетическа ценност и стана подозрителен атрибут на художествената вулгаризация, престана да бъде основа за позитивна оценка и да служи като причина за обезценяване труда на художника. В Съединените щати например хуморът на Марк Твен, на който се дължи неговата необикновена популярност, сега изглежда като принудителен компромис, като отстъпка пред вкусовете на самодоволната, враждебна на всяка култура „ bourgeois democraci “. Както писа Ван Вик Брукс, това стана „начин за унищожаване на художника. Това означава потискане на всичко, на което се крепи творческият усет.“[17] Публиката е очаквала този безпроблемен хумор, който изобщо не е отговарял на писателската нагласа на Марк Твен. Тук вече изцяло губи силата си онзи (още възможен

[17] Van Wyck Brooks, The Ordeal of Mark Twain, London, 1922, S. 215 und 218, ferner p. 94 f., 198, 219 u. a.

за Тейлър) „тест“ на признаването от читателя, който предполага относително съответствие между литературната оценка и историческото въздействие. **Творческата потенция** на дадено произведение вече се определя не според съзвучието му с буржоазната цивилизация: неин признак става косвената или съзнателната опозиционност спрямо онези съпътствуващи тази цивилизация явления, които са враждебни на литературата.

Основата, върху която все още изглеждаше възможно някакво единство на **историческия процес и литературната** оценка, се оказа в кризисно състояние. От една страна, това се дължи на настъпилата криза в обществената функция на самия предмет за оценка: художествените творения от миналото и онези естетически ценности, които съставиха тяхната сила и привлекателност — идеологическата и художествената концепция на личността, романтическото изразяване на чувствата, органическото възприемане на природата, поетичността и т. н. — всичко това се оказа не за това време и значи престана да представлява част от онзи „ *usable past*“, за който говори Ван Вик Брукс. От друга страна, кризата се разпространи и върху критериите за критическа оценка, които бяха непосредствено свързани с литературата на миналото и заедно с нея трябваше да бъдат преразгледани. Вече не съществуваше единният критерий, който някога беше общозадължителен и еднакво се признаваше от буржоазния художник, от критика и от широките слоеве на буржоазната публика. Същите противоречия, които във Франция отдавна вече бяха станали причина за разрива, за непреодолимата пропаст между обществото и писателя като poète maudit проличават сега навсякъде, където (както беше в Западна Европа) не съществува народно движение или революционно-демократическа опозиция, способна да посочи на литературата нова обществена функция.

Ако опростим малко тази извънредно сложна ситуация, то в реакцията срещу нея от страна на буржоазната литературна критика можем да разграничим две основни течения: първо, общата криза на обществената функция на литературата доведе до всеобхватната преоценка, често пъти и до понижаване на оценката (това особено засегна романтическата традиция) в трудовете на Елиот, Ливис и Ортеги, и, второ, обстоятелството, че обществено значимият критерий за оценка се оказа под заплаха, повлече след себе си далечни последствия за функциите на оценката изобщо. В действителност тези две тенденции съ-

ществуваха в тясно взаимодействие помежду си и не бяха вторични в системата от причинно-следствени връзки с кризата на литературната традиция и кризата на критериите за оценка. Въпреки това тези моменти, засегнати тук в най-обща форма, ни се струват съществени за разбиране на споменатите две принципни тенденции (стремежа към преоценка и отказването от оценка, които до ден-днешен запазват своето значение и популярност.

В противоположност на преоценката на либералната романтическа традиция, която обоснова новото буржоазно схващане за традицията[18], отказването от литературната оценка се превърна в извънредно разпространено и мъчно определимо явление. В дадения момент е достатъчно да посочим например двамата най-влиятелни буржоазни литературоведи — Г. Уилсон и Е. Р. Куртиус, които от съвършено различни позиции се отказват еднакво решително от литературната оценка. Многотомните интерпретации на Шекспир, направени от Уилсън Найт, са навярно най-големият труд на буржоазното шекспирознание от XX в. Обаче в основата на този труд е положен методологически принцип, който не само изключва литературно-критическата оценка, но и рязко й се противопоставя. За Уилсън Найт са чужди целите на „Criticism'a", на тези принципи той противопоставя „интерпретацията".

„За мене критиката е: процес на обективиране на разглежданото произведение; съпоставяне на последното с подобни произведения, за да се изясни с какво дадено произведение превъзхожда или, напротив, отстъпва на други произведения; разграничаване на „доброто" и „лошото" в него и накрая в заключение — извод за неговото непреходно значение. „Интерпретацията", напротив, се стреми колкото е възможно по-добре да разбере същността на произведението в границите на собствената му природа, като се изключат всички външни факти освен онези, които са необходими за основното му разбиране; интерпретацията избягва проблема за художественото качество, което изисква до известна степен рационално обосноваване, и не отличава „хубавото" от „лошото".[19]

---

[18] Ср.: Tradition in der Literaturgeschichte. Zur Kritik des bürgerlichen Traditionsbegriffes bei Benedetto Croce, Ortega y Gasset, T. S. Eliot, F. R. Leavis und Roland Barthes, hrsg. von Robert Weimann, Berlin, 1973.

[19] G. Wilson Knight, The Wheel of Fire, 4. rev. u. erw. Auflage, London, 1949, p. 1.

Докато Уилсън Найт в стремежа си да обоснове своя отказ от критическата оценка се позовава на общопризнатото величие на Шекспировия гений, Е. Р. Куртиус е принуден да се ограничи вече само с посочване на интуитивните и ирационалните страни на критиката:

„Оценката не се поддава на обосноваване. Основа съществува, но само в интуицията. Тя пробягва като искра. Не може да се формулира, но може да се предаде. Критиката е акт на творческа духовна свобода. Наистина за интуицията са възможни по-късно последвали мотивировки. Но те ще са убедителни само за единомишленика. Главният акт на критиката е ирационалният контакт. Истинската критика никога не се стреми да доказва, тя иска само да покаже."[20]

Най-характерен момент в изказванията на тези двама водещи буржоазни литературоведи от следвоенното време е противоречието между онези идеологически и естетически ценности, за които те фактически се борят, и отказът им да обобщят тези ценности и да ги приложат като рационален критерий за оценка. Авторът, който свежда традицията на „европейската литература" изключително до „латинското средновековие" и в своето разбиране на историята е концентриран върху веригата приемствени topoi, разполага навярно с някакви естетически и исторически критерии за оценка, които впрочем държи в тайна. Почти такова впечатление прави Уилсън Найт, въпреки че решително подчертава противоречието, което съществува между естетическия и „нормалния" етически критерий за оценка („the commentator must by thrue to hoe artiatic, not his normal ethic"[21])

Уилсън Найт се надява да избяга от този „дуализъм", като признава етическите принципи само докато „те са напълно подчинени на драматическия и естетическия смисъл". В наше време, както твърди Уилсън Найт, в едно голямо произведение на изкуството е допустим всякакъв морален критерий за оценка някога, може би в комунистическото общество на бъдещето, шекспировските „ moral values " ще станат предмет на литературната наука.

„В бъдещите епохи, когато може би бурите ще се управляват от науката и комунизмът ще замени собствеността, Шекспи-

---

[20] E. R. Curtius, Kritische Essays zur europäischen Literatur, Bern, 1954, S. 317.
[21] Knight, The Wheel of Fire, p. 9.

ровият символизъм ще иска пояснения и може би тогава ще бъде необходимо да се анализират от нови етически позиции нравствените ценности, заложени в характерите на Корделия и Едмунд."[22]

III

В това отношение творчеството на Нортроп Фрей придобива особено значение, тъй като в него опитът да се възкреси романтическата традиция се съчетава със съвсем ясно съзнание за онова противоречиво положение, в което се е оказала проблемата за литературната оценка в буржоазното общество. Трудът на Нортроп Фрей заслужава още повече нашето внимание, защото след падането на „новата критика" той се смята за най-големия представител на англосаксонската литературна критика в наше време. Обръщането към митологията, което той прави в литературната критика, изтласква загубилата значение „нова критика" и е насочено към бъдещето. Последователността и системността в трудовете на Фрей определят неговото особено положение сред представителите на буржоазната литературна наука от най-ново време. За него в „Northrop Frye in Mobern Criticism " се казва: „Този критик повлия върху цяло поколение съвременни литературни критици, и то в значително по-голяма степен, отколкото който и да е теоретик от представителите на най-новата литературна теория"[23].

Значението и влиянието на Нортроп Фрей се определят не само от несъмнената оригиналност и извънредна образованост на критика. Идеологическото качество и широката популярност на неговите трудове (например във Франция) могат да получат истинско обяснение само в контекста на международната криза в буржоазното литературознание.

Разбира се, Фрей не излиза извън традициите на литературната критика на английски език, обаче неговата позиция вътре в тази традиция се характеризира с такъв критерий за традиционност и съвременност, за принадлежност към установено гледище и независимо от него, че той може да си позволи: да се позовава на Метю Арнолд и в същото време да не признава британската традиция на емпиричеката критика на

---

[22] Пак там, стр. 10.

[23] Northrop Frye in Modern Criticism (Selected Papers from the English Institute), hrsg. von Murray Krieger, New York — London, 1966, p. 1.

вкуса; да се присъедини към „новата критика“ и в същото време в дадени случаи да прави рязко отрицателни изказвания по неин адрес. Отказът на „новата критика“ от класическото схващане за традицията, възвръщането към романтическата традиция, стремежът да се види миналото и бъдещето едновременно, изобщо възприемането на мита като предмет и основа за построяване историята на литературата създават многослойна и поддаваща се на различно тълкуване система за литературна критика — със свои схеми и понятия, със свои аналогии и универсалност на обхвата. В нея се срещат и се противопоставят помежду си двата най-силни импулса на буржоазната литературна критика от наше време: литературното запленяване от мита и разглеждането на литературата като език на типове, формули и структури.

В трудовете си Фрей още от самото начало категорично се изказва срещу онези традиции, които е установявала за себе си „новата критика“. От момента, когато за тема на своя първи труд той избира творчеството на революционния романтик и пророк Уйлям Блейк („Fearful Symmetry: A Study of Wiliam Blake “, 1947), Фрей решително разграничава себе си от неокласицизма, а също така от антихуманизма на такива критици като Т. Е. Холм и Т. С. Елиот. Възраждането на романтичната традиция, което му приписва съвременната критика, не бива, разбира се, да се схваща като „fervent revolution“ или още по-малко като „revolutionary theory“[24], насочени срещу литературното „establishment“ ; и същевременно зад това стои появилият се отново стремеж да се утвърждава ценността на романтическото и народното изкуство, особено на традицията на фолклорната балада, въпреки модернистичната представа за наследството[25]. Това става във вид на пряко

[24] Пак там, стр. 9, II. Там дори се казва: „Фрей и съвременната критическа мисъл въпреки общата им опозиционност могат да се смятат във висша степен различни, практически взаимно изключващи се.“

[25] За народната традиция, особено у Шекспир, вж. Northrop Frye, A Natural Perspective. The Development of Shaspearean Comedy and Romance, New York — London, 1965, bes. kS. 53, където се казва: „Съществуват някакви по-постоянни качества, благодарение на които едно произведение може да стане популярно (не става дума за бестселърите), когато произведението подпомага работата на читателското въображение. Ср. във връзка с това подчертаваното от Фрей влияние на фолклора, народната драма и баладата в утопичен план (the green word) на Шекспировата комедия: The Argument of Comedy, in English Institute Essays 1948, hrsg. von D. A. Robertson, Jr., New York, 1949, bes. p. 67f, Anatomy of Criticism, p. 34f, 166 u. a.

предизвикателство срещу антиромантичното и антихуманистичното схващане на традициите в работите на Т. Е. Холм и Т. С. Елиот. Както подчертава Фрей във въведението към „Fables of Identity (1963)", става дума за онази „главна традиция на английската митологична поезия", определяна като „традиция, в която главни тенденции са романтизмът, революционността и протестантизмът"[26]. Това е повече от просто ново определение на формата, тъй като историко-литературния аспект, избран от Фрей, предполага гледището, съгласно което човешката цивилизация се разглежда вече не като творение на бога, а като дело на човешките ръце. („Една от особеностите на тази промяна, която особено ме интересува, се състои в това, как формите на човешката цивилизация са почнали да се разглеждат по-скоро като дело на човешките ръце, отколкото като творение на бога."[27]) Тук се съдържа мисълта, че трябва да бъде възродено онова хуманистично самосъзнание, за което човешкият разум се намира в центъра на вселената („откриването на романтическата агресивност, търсеща универсалната цялостност на човекоцентричния, на създадения от човека логос" — М. Кригер). В този смисъл литературата, подобно на математиката изглежда само като средство за постигане на „висше единство", защото „общественият и практически резултат" от литературната критика е насочен към възстановяване на универсалната наука като наука за човека. Задачата ѝ е не повече и не по-малко от това „да спои отново разкъсаните звена, свързващи творчество и познание, изкуство и наука, мит и понятие". „Някои такива дейности, като възстановяване на разкъсаните връзки между творчество и познание, изкуство и наука, мит и абстрактни понятия, са именно онова, което аз търся в критиката."[28]

Въз основа на тази широка концепция Фрей подхожда към проблемата за литературно-критическата оценка. Неговата изходна позиция се отличава от формалистичните положения на „новата критика" още по това, че за него изискването за „ethical criticism" произтича от общественото съзнание на критика („as the consciousness of the presence of society"). Предметът на критиката, разбран по такъв начин, е неделим-

[26] Northrop Frye, Fables of Identity: Studies in Poetic Mithology, New York, 1963, S. 3.
[27] Пак там, стр. 3.
[28] Frye, Anatomy of Criticism, S. 354.

„Цялото наследство на историята на литературата се разглежда като нещо, което напълно и едновременно се намира във владение на критика". „В този пункт критическите теории, струва ми се, съвпадат с по-широки хуманистически възгледи, които се състоят в това, че човек е неразривно свързан с възприетото от него културно наследство."[29]

На това място Фрей изпада в дълбоко противоречие. Точно там, където той се стреми да запази хуманистичното наследство, на него му се налага да се откаже от практиката на демократичната критика. Той преодолява формално-естетическата догма за автономията на изкуството само за да може целта на „научното" изучаване на литературата да противопостави на „публичната критика" на такива критици като Хезлит, Арнолд и Сент Бьоф. Тези защитници на формулираната и облагородена от самите тях идея за „обществено-художествен вкус" изхождат от „едни критически аксиоми, основани на понятието здрав човешки смисъл", с които Фрей не желае да има нещо общо. Той отхвърля тези „ *plain sense critica* axioms " и твърди, че построяването на една научна концепция за литературно изследване струва скъпо: теорията и практиката, поетиката и изборът изобщо нямат нищо общо помежду си: „теоретикът на литературата и потребителят на литература съвсем не са едно и също нещо, макар днес да съществуват в един и същи човек."[30]

По такъв начин теорията на литературата се откъсва от практическата критика, научната система — от оценяващата дейност. Като следствие от този разрив се явява непознатото за буржоазното общество от XIX в. разграничаване на обществените и научните функции на литературната критика. Могат ли по този начин да бъдат възстановени „разкъсаните звена", свързващи активното творчество и съзерцателното познание и т. н.? По такъв начин могат да бъдат запазени обществените задачи на теорията на изкуството, ако тази теория трябва да се откаже от своята първостепенна функция, от оценката? Фрей заобикаля този въпрос и упорито твърди, че „литературната наука и литературната оценка, теоретическият criticism и практическият художествен вкус са нещо несъвместимо."[31]

---

[29] Пак там, стр. 349 .
[30] Пак там, стр. 5—20.
[31] Пак там, стр. 5—10.

Обосноваването, дадено във връзка с това, говори за високо интелектуално ниво и ни се струва много показателно, именно защото разкрива основната методологическа дилема на цялото буржоазно литературознание след епохата на либерализма. Ако Фрей възприема „критиката като познание“ и „оценките, изградени върху критерия на вкуса“, като „две съвсем различни неща“, то той само обобщава върху пример от литературата проблематиката на буржоазното образование. Също както и „новата критика“, той прави само изводи от факта, че индивидуалните критерии за оценка на литературния критик и общественият, разпространен (и понякога общозадължителен) критерий на вкуса на широките слоеве публика исторически са се отдалечили. От друга страна, Фрей признава — и тук излиза извън сферата на новата критика, — че естетическите оценки са тясно „свързани с обществените ценности“. Литературният стил и различните други нива на стила — твърди той — „се определя от класовата структура на обществото и критиката — ако не се затварят очите поне за половината от литературния опит — очевидно е принудена да гледа на изкуството от позициите на идеалното безкласово общество“[32].

А в заключителната глава на неговия основен труд „Anatomy of criticism“ се казва:

„Проблемата за прекрасното не може да бъде ограничена от формални отношения в пределите на едно отделно произведение на изкуството; тя трябва да включва и ролята на произведението на изкуството в социален план, в идеята за пълна и безкласова цивилизация. Тази идея за пълна цивилизация предполага също и нравствена норма, на каквато винаги се позовава етическата критика — нещо съвсем различно от нравствена система.“[33]

Фрей — като никой друг от критиците — признава класовата обусловеност на критериите за оценка на цялата предшествуваща литературна критика. Но тъй като самият той не стига докрай в осъзнаването на тази обусловеност, с това си затваря пътя към такава оценка, в която тясно биха се сливали етическият, естетическият и историческият критерий. Той провъзгласява „идеята за съвършена безкласова цивилизация“, но отрича борбата за нейното осъществяване. Фрей не вижда, че само в тази борба интересите на човечеството съв-

[32] Frye, Anatomy of Criticism, S. 22.
[33] Пак там, стр. 348.

падат с интересите на онази класа, която, за да освободи себе си, трябва да освободи всички продуктивни сили на човечеството. По такъв начин той изгубва възможността да постигне покриване на естетическия критерии с етическия, което на свой ред създава основа за относително обективен критерий за оценка на историята. Защото класовият подход, който в най-голяма степен сподели заинтересоваността на човечеството от „съвършена безкласова цивилизация", може в своите исторически, естетически и етически оценки на историческото минало да възстанови онези сравнително най-обективни съотношения и концепции, които изобщо са възможни през цялото развитие на човечеството.

С проблематиката на критическата оценка, която става съдържание на основните трудове на Нортроп Фрей, той продължава да се занимава и в своята по-късна работа „On Value-judgements" (1968), а също така и в последната си книга „The Stubbern Structure" (1970), програмното подзаглавие на която звучи така: „Есе за литературната критика и за обществото". Изхождайки от почти абсолютното противопоставяне на „познание" и „стойност", Фрей стига до такова ясно разграничаване на понятията литературовед („literary scholar" и оценяващ критик („evaluating critic"), което до известна степен напомня замисленото по аналогичен начин диференциране на Уилсън Найт, макар и да отива по-далеч от него в някои теоретични изводи. Фрей се отказва от литературната оценка и дава на отказа си обосноваване, предпоставките на което изобщо не е проанализирал: „Осъзнаването на ценността е дълбока, индивидуална, непредсказваема, многообразна, неизмислена, недоказуема и до голяма степен интуитивна реакция на знанието."[34] Фрей не само поставя оценяващото съзнание („sense of value") успоредно със знанието, но и го разглежда като реагиране на знанието и по такъв начин възприема познавателната дейност на учения като известен акт на свободна от оценки проява на субективния дух. Това гледище е естествено продължение на идеалистичната изходна концепция за знанието като самоцел („the only possible goal of study is know ledge"). Тази концепция обаче не означава богатство на познанието, а само обединява представата за онази функция, в границите на която получава смисъл знанието за литературата. Именно защото разглежда критиката и науката извън обществе-

[34] Frye, The Stubborn Structure, p. 66.

ната им функционална взаимна връзка, Фрей принизява оценяващата критика до нивото на чисто индивидуалната интуиция, а познаващата scholar ship погрешно възприема като наука, освободена от оценки.

Дилемата на такова отчуждаване на оценката и знанието говори за кризата в представите, за ролята на литературната наука в съвременното буржоазно общество. По начин, различен от този на новата критика (по причини, за които ще говорим по-нататък), Фрей е принуден да се позовава на идеята за автономия на литературата, която той се опитва да намери в познанието, а също така в интерпретациите, свободни от оценка. Като определя предмета на това безоценъчно знание като нещо вътрешно литературно, както разбира това иманентната критика, Фрей смята оценката за историко-литературно допълнение, което има отношение само към проблемата за възприемане и разбиране на литературата от публиката (и отхвърля това). „В познанието именно контекстът на литературното произведение е читателска представа."[35]

Но нима познанието на учения и впечатленията на читателя са несъвместими категории? Нима трябва чистото знание да се противопоставя на „нечистото" преживяване, а научното познание — на обществения опит? Литературоведческата методология, която обосновава (вместо да преодолява) подобен разрив между знанието и живота, изпада в старото разногласие между „мисъл" и „чувство", което Т. С. Елиот определи от своята позиция като „dissociation of sensibility" и като резултат от развитието на английския буржоазен протестантизъм.

Нортроп Фрей, който не приема нито отрицателната оценка на романтизма, дадена от Елиот, нито неговите търсения на абсолютни критерии, не предлага никаква алтернатива за теорията и практиката на оценката в „новата критика". Това проличава там, където Фрей включва в своите литературоведчески разсъждения изходната теза на Елиот за „impersonal theory of poetry" и се опитва с нейна помощ да прокара рязка граница между интерпретация и оценка. Разбира се, и Фрей вижда връзката между едното и другото в този смисъл, че оценката може да бъде истински дълбока само когато зад нея стоят големи знания; но пропастта между познание и критика все пак не само продължава да съществува, но става непреодолима именно защото безличното в интерпретацията се противопоставя

---

[35] Пак там.

на (неизбежно) субективната оценяваща дейност: „Когато дава тълкуване на литературното произведение, критикът мисли (разсъждава) за автора на това произведение, а когато прави оценка, той мисли за себе си или в най-добрия случай за себе си като представител на своята епоха.“[36] Обаче тази алтернатива между обективното тълкуване и субективната оценка е също така погрешна, както противопоставянето между историята на създаването и историята на въздействието. Критикът или историкът на литературата изобщо нямат възможност да избират между познанието на явленията от миналото и съвременните критерии за тяхното тълкуване и оценка. Дейността му се осъществява напълно само въз основа методологическото осъзнаване на противоположността и в известен смисъл на взаимодействието на двата компонента.[37] Интерпретацията (включително и онази, която не оценява expressis verbis) показва отражението на обективния предмет в субективното съзнание на интерпретатора. Характерът на това отражение, неговите предпоставки и резултати са реална „дейност“ в историята, защото тя е също така партийна, както и всяко практическо действие в обществото.

По такъв начин предприетото от Фрей обновяване на литературната критика извън границите на практическите й функционални връзки не може да гарантира нейната обективност. Разбира се, основна и първа задача на литературоведа е познанието на дадено произведение в неговата неповторимост и в закономерността на неговите връзки. В този смисъл Фрей с известно право иска: „Основното, в което се заключава работата на критиката, е да разбере, да разкрие какво се съдържа в произведението и това се отличава от огледалното (подобно на нарцисовото) отражение на нашия собствен опит, на обществените и нравствените предразсъдъци.“[38] Обаче в действителност „обществените и нравствените предразсъдъци“ (като възгледи на епохата, класата, нацията) са съвършено неизбежни. Само там, където несъзнателният предразсъдък се е издигнал до съзнателната партийна оценка, която осъзнава себе си в своята историческа функция, научното познание и критическата оценка ще се окажат също така неделими в света на противоборствува-

---

[36] Пак там, стр. 68.
[37] Robert Weimann, Gegenwart und Vergangenheit in der Literaturgeschichte in Literaturgeschichte und Mythologie, Berlin, 1972, S. 11-46 Вж. руския превод Вопросы философии, 1970.
[38] Frye, The Stubborn Structure, S. 68.

щите интереси, както обществото и индивидуалността. Тогава и само тогава литературната оценка ще се окаже способна на нещо повече от това просто да „възпроизвежда жалкото във всяко едно отношение положение на човека". И когато говори за „това жалко положение", Фрей добре разбира (както и Валтер Мюлер-Зайдел), че оценяващото съзнание изисква не просто „връзка със съдържанието на епохата, а осъзнаване на епохата като действителност, която заобикаля поета"[39]. И дори нещо повече, това осъзнаване, което не се изчерпва с разсъждения за историческото въздействие на литературата, а само въздейства, тъй като е предпоставка и следствие на действията и решенията на човека. Фрей прави намек за това с думите: „Чувството за ценност се развива въз основа на борбата с нашето собствено културно обкръжение."[40] Но доколкото той застава на позицията на отчуждаване от тази борба и по такъв начин от действителността, между познанието и оценката продължава да съществува все същият пълен и непреодолим разрив, който буржоазното съзнание е създало между интерпретацията и изменението и който свързва Фрей със своето неоставащо надежда указание за „обща объркаюст на ситуацията"[41].

Тази безнадежност е толкова противоречива (и толкова трагична в своята противоречивост), защото Нортроп Фрей с всички сили се стреми да възроди хуманистичната традиция и защото в този си стремеж той противопоставя на радикалното отричане ценността на романтическата традиция (у Елиот, Ливис, Ортега-и-Гасет) именно „революционните", „утопични" и „пророчески" елементи на романтизма.[42] В резултат на интензивното изучаване на английския романтик Уилям Блейк той стига до извода, че възгледите на Блейк са се проявили „по-последователно революционно" в неговата прогресивна позиция при оценка на френската и американската революция, и особено в приноса му за преобразуването на онази „дълбоко консервативна действителност" и сфера на художественото мислене, която бе култивирала своя йерархическа система и свои космологически аналогии, като ги бе пренесла от Данте чрез Милтън чак до XVIII век. Именно затова творчеството на Блейк представлява за Фрей източник на революционно съзнание не само за съвременната поезия, но и за поетичната

---

[39] Müller-Seidel, Probleme der literarischen Wertung, S. 135.
[40] Frye, The Stubborn Structure, S. 66.
[41] Пак там, стр. 68.
[42] Пак там, ср. p. VIII, 179—200.

теория: „първият английски поет, който е направил революция в структурата на образния строй, така че тя е получила развитие в романтическата поезия и мисъл чак до наши дни.[43] Блейк слага начало на традицията, която през XIX в. продължава Уилям Морис „огромното значение“ на когото Фрей вижда в ролята му на „революционен художник, опитващ се да покаже как изкуството може въпреки всичко да си върне, макар и частично, своята първоначална обществена роля“[44].

Съвсем очевидно е, че това ново определение на прогресивната романтическа традиция има пред вид не формалистичната приемственост, а „мястото на литературата в цивилизацията като цяло“[45]. Ала крайната противоречивост на този опит се състои именно в това, че новото определение на литературната традиция от миналото Фрей прави в съответствие с обществено-функционалния оценяващ критерий, от който — като теоретически и практически принцип — той самият току-що се е отказал. Неговият опит да противопостави прогресивната традиция от миналото на англосаксонската буржоазия на „абсолютните“ и авторитарни ценности на Т. С. Елиот и „новата критика“ заслужава определено внимание. Но тъй като Фрей се отрича от „абсолютните“ и модернистични критерии на Елиот или Т. Е. Холм, а за относителната критика на вкуса от епохата на буржоазния подем според него изобщо не може да става дума, той се изправя пред дилемата: критерият за историческото въздействие и естетическата мярка за оценка се оказват толкова несъвместими, че новото определение на традицията не може да се опре нито на действителния ход на историята, нито на съвременната система на ценностите, а само на митологически конструкции и схеми.

Тази дилема е от методологически характер и в последните трудове на Фрей нейната острота особено се засилва. На какво се дължи това задълбочаване на противоречието между упорито защищавания постулат за една свободна от оценка интерпретация и радикалния опит за отдалечаване от модернистичното отричане на романтическата революционна традиция? Отговор на този въпрос трябва да търсим в историческите събития от последно време, които са определящи за литературата и критиката в съвременния свят.

---

[43] Пак там, стр. 179.
[44] Frye, The Critical Path, p. 303.
[45] Пак там, стр. 268.

Нортроп Фргей сам говори за това в една от своите последни работи. Той самият е разкрил — да се изразим с неговата терминология — онова въздействие на шока и ужаса, което действителността на САЩ оказва върху съвременното развитие на общественото и художественото съзнание. Фрей споделя усещането на онези американци и канадци, които днес възприемат „някога здраво изградената социална конструкция" като „разпадаща се". В една ситуация, когато империалистическата агресия във Виетнам и комерческото варварство в културната сфера подкопават основите на (буржоазната) „вярата в демокрацията", всички традиционни буржоазни представи за човека и света (които Фрей извънредно противоречиво означава („mith of concern") „влизат в една от решителните фази на упадък и възраждане".

„Струва ми се, че ние се намираме сега именно в такава ситуация. Поне в Северна Америка повечето от нас благодарение на началното си образование са обхванати от заинтересувана вяра в демокрацията като всепоглъщащ обществен идеал, който води до предоставяне на равни права за всички граждани. Този идеал е бил откраднат от нас още при появата му, тъй като обществото се е развивало олигархично, въз основа на различни форми на експлоатация, включително и на робството, а по-късно и на расизма; по такъв начин този идеал е станал не всепоглъщащ, а изключващ, създаващ дух на истерична икономическа конкуренция, съпровождана от гръмотевичната канонада на рекламата и на други форми на системна лъжа и в края на краищата стигна до империалистически кръстоносни походи от типа на войната във Виетнам. В резултат на това много хора, особено на възраст под 30 г., се чувствуват до такава степен отчуждени в обществото, че понякога това отчуждаване може да бъде наречено загуба на самосъзнанието."[46]

Тази „криза на идентифицирането" се състои не на последно място в пълното разединяване на общественото и естетическото съзнание, така че не само младото поколение („под тридесетте"), но и водещите литературни критици и теоретици гледат отчуждено на ценностите в собственото си общество. Въз основа на това отчуждаване е възможна страстна, искрена критика на монополистическото общество, а не реинтеграция на естетическите критерии за оценка в системата на обществената практика. Именно в тази връзка проблематика-

[46] Пак там, стр. 311.

та за обновяване на традиционното съзнание докосва въпроса за новата школа на ценностите. Нортроп Фрей пише:

„Изглежда очевидно, че за хората — поне на този континент — реално средство срещу кризата в самосъзнанието е възстановяването на техния собствен революционен и демократически мит за причастността, който в крайна сметка е единственият мит, който те наистина знаят. Разбира се, в американската култура съществува извънредно голяма радикална сила в духа на Уитмъновите демократични пътища, на Уолдън и „гражданското неподчинение“ на Торо, на Джефърсъновата идея за местното самоопределение, на Линкълновото схващане на гражданската война като революция против вътрешния дух на робството, които биха могли да дадат съвсем друга социална насока на американския мит за причастността.“[47]

Тази демократична традиция безспорно има голямо значение в американската история и е стимул за прогресивните сили на съвременното американско общество. И все пак духовното връщане при Уитмън Торо и Линкълн в наше време вече не може да има решаващо значение. С помощта на такова връщане може да се обогатят обществените идеали и естетическите понятия на младата опозиционна интелигенция, може да се разгърне още по-решителна борба срещу американския формализъм и ирационализъм например в университетите. Но в него вече не бликат извори на живата култура. Творческо съвременно осъзнаване на естетическите и социалните ценности може да се появи само непосредствено в самия процес на обществения живот. И това осъзнаване на ценностите възниква в тясна връзка с определящата и отразяващата функция, която самото то изпълнява в този жизнен процес, като по този начин придобива и запазва живота си.

IV.

В тази дълбоко противоречива ситуация литературната теория и практика на Нортроп Фрей търпи поражение. И то е симптоматично за онази още по-сериозна дилема, пред която стои днес литературно-критическата оценка и традиционното съзнание в западния свят. Размерите и характерът на тази дилема и на свързаните с нея противоречия ще станат наистина разбираеми само когато разгледаме литературната критика

[47] Пак там, стр. 314.

на Нортроп Фрей върху широк интернационален фон, като при това имаме пред вид не само академичната теория, но и практиката на списанията.

Тук изобщо съществува едно литературно-социологическо противоречие, което не може да бъде осъзнато въз основа на трудовете на един (дори и водещ) критик.

Спецификата (и проблематиката) на интернационалната (и в частност на западногерманската) дискусия за литературната оценка се състои именно в това, че тя протича в крещящо несъответствие с фактическата всекидневна практика на литературната критика. Работата не е само в това, че литературоведческите принципи „поразяват и отблъскват със своята неясност, колебливост и неопределеност“[48], в същата степен това се отнася и до практиката на литературната размяна на мнения. Ако за това са нужни доказателства, то навярно най-наглед-ното доказателство е представителният колоквиум на критиците в Западен Берлин, на който в продължение на много дни бе водена дискусия на тема: „Критерии и възможности на критиката за оценка на съвременната литература“; по-късно Хари Прос обобщи и резултатите от тази дискусия със следните много точни думи: „Когато идвахме насам, всички знаехме, че ние, критиците, не разполагаме с единен критерий за оценка на съвременната литература. По време на колоквиума се разкри, че ние дори не сме в състояние да обсъждаме своите критерии. Впечатляващ резултат.“[49]

Ироничният тон на тази характеристика се отнася към изключително сложната обществена и литературно-социологическа ситуация, от която чувствително реагиращият критик — като швейцареца Макс Рихнер или например Гюнтер Блекер — търси спасение в старите принципи на естетиката на вкуса. Такъв критик съвсем сериозно смята за своя задача само „да предаде чистото впечатление от произведението на изкуството със средствата на изискания вкус“ и той прави това преди всичко, защото му липсва „ясна система от стойности“, „която днес вече не съществува или още не съществува“[50].

---

[48] Wutz, Zur Theorie der literarischen Wertung, S. 7.

[49] Harry Pross, Vom sozialen Umfang der Kritik in Sprache im technischen Zeitalter (Sonderheft: Mabstäbe und Möglichkeiten der Kritik), 10/1964, S. 798.

[50] Günter Blöcker, Zur Situation der literarischen Kritik, Jahrbuch, 1965 (Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung), Heidelberg, 1966, S. 17f.

Обаче въпросът за причините на тази ситуация изисква отговор, който в крайна сметка има политически характер, очевиден дори за такъв политически неутрален критик, какъвто е Блекер. Той казва:

„Да, аз мисля, че цялата тази шумотевица около литературната критика отминава същността на работата. Онова, за което напоследък толкова много и толкова високо се говори, има, както ми се струва, доста приблизително отношение към литературата и литературната критика. Тук на първо място става дума за личното самоутвърждаване, за едва замаскираната борба за власт, която се разгръща за сметка на литературата, за стремежа да се завладее пазара и за конкуренцията между вестниците. Накратко казано, когато у нас се произнася думата литературна критика, в абсолютното мнозинство случаи може с достатъчна сигурност да се твърди, че се има пред вид литературната политика“[51].

Зад такъв род литературна политика стои литературното търгашество.

„Практиката на пласмента на литературната продукция, особено през есента, извънредно намалява възможността критикът да запази нещо от ентусиазма на любителя, без който ентусиазъм критиката не живее, без който тя изсъхва. Ако критикът се опита да се съпротивява на натиска на обстоятелствата и му се удаде да спаси една или друга ценна книга за по-добри, по-спокойни времена, то така той рискува да се окаже в положението на закъснял и да изгуби интереса на публиката. Щом изчезне ехото на пазара, литературните приложения веднага слизат до нивото на жалко вегетиране и издателите едва ги търпят. Това е крайният срок за литературния рецензент, вече изтрезнял, да види най-после истинското положение на нещата: и така не потребността от разбиране и знание го е правила толкова популярен през тези напрегнати седмици, а простото желание на потребителя да чуе съвет каква книга да си купи или да подари. И не по-късно от този момент на вдъхновения ентусиаст най-после става ясно колко скромно място заема у нас литературата не само в смисъл на нейното обществено звучене, но и в редицата от ценности на самия вестник.“[52]

Не ценностите на литературата, а ценностите на времето и обществото се отразяват в „редицата ценности на самия ве-

[51] Пак там, стр. 10.
[52] Пак там, стр. 12.

стник". Това изказване, изглежда, трябва да се смята достоверно и то принадлежи на свидетел, който не предизвиква подозрение. В последна сметка той намира извора на кризата в литературната критика в нейното положение в буржоазното общество, а именно във факта, „че критикът работи и се бори в обществото, без да има твърда почва под краката си и без да има нещо зад гърба си; че критиката не е обществена сила, която го поддържа или се поддържа от него, не е сила, която действува въз основа на определено правило и въздействува върху цялото общество"[53]

Това е макар и не изчерпваща, но достатъчна характеристика на тежкото положение на буржоазната литературна критика, формулирана с яснота, която напълно съответствува на извънредно изострилите се в Западна Германия противоречия между литературния и обществения живот. Но това противоречие съществува със същата острота и в Северна Америка, има го и в Англия и дори във Франция; и неговите последствия се усещат навсякъде — включително и в концепциите, терминологията и структурата на литературно-критическите текстове.

По такъв начин причините за жалкото състояние на литературната оценка се разкриват в края на краищата в малките функции на критиката и литературата в самото общество. Този омагьосан кръг не може да се разкъса, докато критиката „не знае или не иска да знае обективните условия на своята действеност или не иска да говори за тях". И дори с това (както доказва примерът на Блекер и на многобройните му англосаксонски колеги) малко нещо може да се измени „в печалното състояние на критериите" (Прос).[54] В постоянно изменение се намират само предпоставките, заради които на новата критика в САЩ и на стилистическата критика в Западна Европа се наложи да се откажат от своите претенции за ръководна роля и от престижа, с който се ползува формализмът в буржоазното общество, наложи им се да търсят нови решения на старите проблеми с оглед на нови перспективи.

В този план творчеството на Нортроп Фрей заема ключово положение, но той не е единственият. Докато във Франция (или като внесен от Франция) структурализмът най-после се опитва да си пробие път до някой исторически метод, онези,

---

[53] Пак там, срв. 15.
[54] Pr o s s, Vom sozialen Umfang der Kritik, S. 799.

които стоят извън кръга на „ангажираните“ леви, също страдат от липсата на „перспективна терминология“, от която литературно-критическата оценка се надява да получи нови импулси. Наистина „генетическият структурализъм“ в трудовете на Люсиен Голдмън вървеше нататък и беше установил някои интересни „съответствия“ между икономическите и литературните структури (например между структурата на търговията и структурата на буржоазния роман от XIX в.), ала с това той не може да създаде принцип за оценка, който да излиза извън рамките на толкова нестабилния, неопределен и проблематичен критерий като структурната връзка“[55].

Засега все още няма възможност да се предположи какви резултати ще има това едва започнало експериментално обединяване на историята и структурата (трудовете на Юлия Кръстева или наследството на чешките структуралисти заслужават в този смисъл съсредоточено внимание). Същевременно извън сферата на структурализма се раздават отделни гласове, които все по-настойчиво призовават да се разбере, че историческата перспектива и следователно самото движение на обществото има първостепенно значение. Отново се изказват съжаления за загубата на универсално-историческата (или дори есхатологическа) перспектива, при това именно във връзка с необходимостта от установяване на нови „критерии на критиката“. „Както в литературата, така и в критиката — пише Карл Хайнц Борер — досега липсва какъвто и да е утопичен придатък, т. е. нещо такова, което би могло да послужи като трети обект за сравнение.“[56] И както Фрей се е ориентирал към утопичните прозрения на Блейк, така и западногерманската критика днес се връща към „утопическата перспектива на Шлегел (а също и на Новалис)[57], а такъв литературовед като Вилхелм Емрих се обръща към идеята на романтика Шлегел „за приемственост на рефлексията“[58]. Но както Фрей, така и това ново направление (в неговата духовно-историческа огра-

---

[55] Hier zu die ausführliche Kritik an Goldmanns Auffassung von literarischen Wert und vom Erbe bie Weimann, Literaturgeschichte und Mythologie, S. 297—310.

[56] Karl-Heins Bohrer, Hase oder Igel. Läuft die Literatur der Erkenntnis hinterher?, in Merkur, Band 26 (1972), S. 992.

[57] Пак там, стр. 993.

[58] Emrich, Zum Problem der literarischen Wertung, a. a. o. der jedoch hier wie an anderer Stelle (Archiv, Bd. 200, 1964, S. 86) eine onthologische Interpretation der Geschichtlichkeit empfiehlt.

ниченост) се оказва лице срещу лице със старите проблеми, които те не могат да отстранят, а само виждат в друга, в най-добрия случай в по-ясна светлина. В този смисъл трудовете на Нортроп Фрей представляват фокус, където проблематиката на литературно-критическата оценка става показател за всички онези съвременни тенденции в литературознанието, които се очертават в метаморфозите на буржоазното съзнание в променящия се свят.

Васил Колевски

СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА

ОБЩИ ЗАКОНОМЕРНОСТИ И НАЦИОНАЛНА СПЕЦИФИКА

В Програмата на Българската комунистическа партия, приета на Десетия конгрес на партията през април 1971 г., се чертаят следните перспективи за развитието на литературата и изкуството в Народна република България в условията на развитото социалистическо общество: „Българската литература и изкуство, отразявайки художествено, по метода на социалистическия реализъм дълбоките преобразования в обществото, сложния духовен живот на съвременния човек, кълновете на новото комунистическо съзнание и душевност, получават реална историческа възможност да излязат в челната редица на художественото творчество на човечеството, да засилват своята идейно-възпитателна и преобразуваща роля."[1]

Така бъдещето на българската литература и изкуство, нейният разцвет се свързват с метода на социалистическия реализъм. И това не е проява на някакъв политически субективизъм, а реална закономерност, потвърдена от развитието на пролетарската и антифашистка литература в нашата страна в годините на капитализма и фашизма и особено от завоеванията на социалистическата ни литература и изкуство в годините на народната власт.

Социалистическият реализъм е основен художествен метод, програмно начало в развитието на литературата и изкуството в социалистическите страни. С този метод са свързани едни от най-значителните завоевания на прогресивните творци в капиталистическите страни. Този метод е в авангарда на световния художествен процес. Ето защо разкриването на общите закономерности на социалистическия реализъм като явление от

[1] Програма на БКП. Партиздат, С., 1971, стр. 88.

епохален характер и на националната специфика, индивидуалната изява на тоя метод в отделните национални литератури и в творчеството на всеки творец представлява днес един от най-актуалните проблеми на марксистко-ленинската естетика, теория, литературна история и критика.

Дори враговете на социалистическия реализъм са принудени да признаят обективната историческа закономерност на появата и развитието на този метод и да водят своята борба, особено по линията на идеологическата диверсия, от тази позиция. Така М. Адерет, преподавател в Ланкастерския университет, сочи, че понятието „социалистически реализъм" е „изковано" от Максим Горки по време на Първия конгрес на съветските писатели, за да обозначи с него новосъздадената литература и изкуство, да се разграничат те от изкуството на господствуващия през XIX век критически реализъм. „Като вземем пред вид — пише Адерет в книгата си „Ангажираността в съвременната френска литература" — двете основни идейни положения, че марксизмът е научно обяснение на човешката история и че Октомврийската революция от 1917 г. отвори нова епоха, епохата на социализма, няма нищо оскърбително в новия израз на Горки." И по-нататък „Това беше естетическа форма на заангажираност и аз не мисля, че Горки е имал пред вид налагането на специфични теми, стил и метод."[2] Разбира се, това своеобразно „признание" се прави с цел да се „докаже", че по-късно социалистическият реализъм бил превърнат в догма и срещу него трябва да се води борба в името на „свободното" развитие на литературата и изкуството. Но както победата на пролетарската революция и изграждането на социалистическото общество, така и развитието на пролетарската и социалистическата литература и изкуство са израз на обективната закономерност на общественото и художественото развитие и никакви атаки на реакционните сили не са в състояние да предотвратят тяхното тържество. Това, разбира се, не означава принизяване и обезличаване на субективния фактор за ускоряване или забавяне на обществения и художествения прогрес. И усилията на всички прогресивни теоретици и творци в наше време трябва да бъдат именно в тази насока — със средствата на литературата и изкуството да се допринесе за по-скорошната победа на социализма и

[2] M. A d e r e t h, Commitmen in modern french literature, Victor Golbancz LTO, London, 1967, p. 196—197.

комунизма във всички страни, а специално в областта на художественото творчество — за тържеството на най-прогресивния и плодотворен художествен метод — метода на социалистическия реализъм.

Проследявайки развитието на световната литература, големият съветски учен Н. И. Конрад определя три преходни епохи, които характеризират културния живот в западния свят от древността до днес: „Първата от тях — времето на прехода от древното общество към средновековието, или както обикновено я наричат епохата на елинизма; втората — времето на прехода от средновековието към новото време, наречена епоха на Ренесанса; третата — времето на прехода от новото към най-новото време, която още няма общоприето название, но датата на нейното рождение е известна на всички: времето на „Парижката комуна“ и на „Интернационала“.[3] Тези три епохи се откриват с три гениални произведения — „За божия град“, „Божествената комедия“ и „Комунистическият манифест“.

Главният фактор, решаващата сила на общественото развитие през третата епоха е работническата класа. Художественото разкриване на нейната същност, на нейното място и роля в историята, а така също показването на действителността от миналото, настоящето и перспективите за бъдещето през призмата на светоусещането и светоразбирането на работническата класа — ето кардиналната задача пред творците на тази епоха. В своето писмо до Маргарита Херкнес от април 1888 г. Ф. Енгелс заявява: „Революционният отпор на работническата класа, угнетяващ сърцето ѝ, нейните трескави опити, полусъзнателни или съзнателни, да постигне своите човешки права са вписани в историята и трябва да заемат своето място в областта на реализма.“[4]

За необходимостта и закономерността от появата на литература и изкуство, свързани с работническата класа, отразяващи нейните интереси, пише и Г. Плеханов още през 1885 г. в своето обръщение към читателите-работници: „Вие трябва да имате *своя* поезия, *свои* песни, *свои* стихотворения. В тях вие трябва да търсите израз на *своята* мъка, на *своите* надежди и стремежи.

Колкото по-съзнателно започнете да се отнасяте към своето положение ,колкото повече гняв и негодувание ще възбужда

[3] Н. И. Конрад, Запад и Восток, „Наука“. М., 1972, стр. 421.
[4] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, „Искусство“, М., 1957, стр. 11.

у вас съвременната ви участ, толкова по-упорито тези чувства ще напират у вас, толкова по-богата ще бъде вашата поезия.

И не само мъката, не само отчаянието ще намери в нея своето отражение. Разбрали какво *е* работникът, вие ще разберете и *какво* той може и трябва да бъде. Редом с недоволството от настоящето у вас ще расте и вярата в това велико бъдеще, което се открива сега пред работническата класа на всички цивилизовани страни. И тази вяра също ще се отрази във вашата поезия; тя именно ще направи вашите песни гръмки, могъщи и горди, като победен вик за всеобща свобода, истинско равенство и нелицемерно братство."[5]

За зараждането на нова литература, отразяваща света през погледа на класоосъзнатия пролетариат с неговата революционна активност, с неговата вяра в бъдещето, говори в статията си „Еротика и социализъм" (1898) и Д. Благоев: „И тази лирика именно е оня лост, който създава моралната сила на работните маси и нейните борци, създава „силната любов и благородна омраза", които раждат фанатизма на социалистическите борци. Тази лирика и изобщо тази художествена литература у нас се и заражда; на нея принадлежи бъдещето..."[6]

И когато в началото на века в Русия пролетариатът проявява своята историческа самостоятелност, своята решимост да застане начело на обществено-политическия живот и да чертае бъдещето на нацията и на човечеството, В. И. Ленин в своята забележителна статия „Партийна организация и партийна литература" обосновава основните принципи на новата социалистическа литература. По същото време великият руски писател Максим Горки създава произведения, които слагат началото на този нов тип творчество.

Общоприет от всички представители на марксистко-ленинската естетика е възгледът, че с произведенията си „Майка", „Еснафи", „Врагове" и др. М. Горки слага началото на новия художествен метод в руската и световната литература и изкуство — метода на социалистическия реализъм. С името на Горки, по израза на Луначарски, се свързва художественото осъзнаване на работническата класа.

Самото понятие *социалистически реализъм* се появява и ут-

---

[5] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, М., 1948, стр. 485.

[5] Г. В. Плеханов, Искусство и литература, Гослитиздат, М., 1948, стр. 118.

върждава в процеса на творческите търсения в съветската литература и изкуство в края на 20-те, началото на 30-те години, когато тоя метод се утвърждава като основен за съветските творци, което намира отражение в устава на Съюза на съветските писатели, приет на Първия конгрес на съюза през 1934 г. В многобройните дискусии през последните години се правиха немалко предложения за поправки и допълнения на определението, дадено тогава на социалистическия реализъм, но по своята същност то си остава валидно и сега. „Социалистическият реализъм — се казва в него, — който е основен метод на съветската художествена литература и литературна критика, изисква от художника правдиво, исторически конкретно изобразяване на действителността в нейното революционно развитие. При това правдивостта и историческата конкретност на художественото изобразяване на действителността трябва да се съчетават със задачата за идейното възпитание и превъзпитание на трудещите се в духа на социализма.

Социалистическият реализъм осигурява на художественото творчество изключителна възможност за проява на творческа инициатива, за избор на разнообразни форми, стилове и жанрове.“[7]

При разкриване същността на това определение трябва да се има пред вид, че става дума за една нова историческа действителност, която извиква на живот тоя метод, действителност, в която ръководна роля играе работническата класа начело с нейния авангард — комунистическата партия. Качествено нов е самият субект-творец, който е въоръжен с марксистко-ленински мироглед. Нов е читателят, за когото преди всичко е предназначена тази литература — трудовият човек, човекът от народа. Всичко това по същество определя новаторския характер на социалистическо-реалистичното творчество както в идейно (съдържателно), така и в художествено (формално-естетично) отношение.

Тези основни принципи определят както общите закономерности, така и националните особености и индивидуалната специфика на проявление на социалистическия реализъм в отделните национални литератури и творци. Защото борбата на работническата класа във всички страни има един общ идеал. Включването на тази борба в сферата на естетичното, изди-

[7] Первый всесоюзный съезд советских писателей, Гослитиздат, М., 1934, стр. 716.

гането на този идеал като естетически идеал е главна отличителна черта на изкуството на социалистическия реализъм. Логическо последствие от това е появата в литературата и изкуството на нов положителен герой — героя на нашата епоха, комуниста, бореца за социализъм с неговата целеустременост, с неговия оптимизъм, с неговия борчески пролетарски хуманизъм. Изкуството на социалистическия реализъм продължава и развива художествените завоевания на творците от миналото, но за изпълнение на своите обществени и естетически цели и задачи, като се има пред вид, че то е изкуство, създавано от народа и за народа, то прави своите художествени открития, които са крачка напред в художественото развитие на човечеството.

Но революционната борба и художественият процес във всяка страна се проявяват конкретно, своеобразно и по време, и по форми, а това налага своя отпечатък и върху основните принципи на революционното движение, на националния живот и култура.

Началото на този процес трябва да се търси там, където имаме съзнателна проява на пролетарското революционно движение, проникване на идеите на това движение в литературата и изкуството като идеал, като патос. От тая гледна точка смятам за основателни твърденията на тия учени, които разглеждат някои от най-ярките произведения, посветени на Парижката комуна, свързани с нея, и преди всичко химна на световния пролетариат „Интернационалът" като *елементи,* като първи *кълнове* на новото изкуство на социалистическия реализъм. Повечето от теоретиците на социалистическия реализъм са склонни да обозначат тези произведения и авторите им като предшественици на социалистическия реализъм.[8] Но когато говорим за предшественици, ние имаме пред вид, че става дума за явления от различен род. Предшественик на научния социализъм в Русия е Н. Г. Чернишевски например, в България — Христо Ботев. Аналогично и тяхното творчество може и трябва да се разглежда като предшественик на социалистическо-реалистическото творчество. Но поезията на Йожен Потие във Франция, на Димитър Полянов и Георги Кирков в България е нещо качествено ново, нещо, което и в своето идейно съдържание, и в своя патос, и в своята естетическа същ-

[8] По-подробно за това вж. Е. Ф. Трущенко, Социалистический реализм во французской литературе. „Советский писатель", М., 1972.

ност лежи в плоскостта на новия тип изкуство — изкуството на социалистическия реализъм, колкото и каквито и уговорки да е необходимо да се правят при това.

И ако трябва да се посочи една от най-характерните черти на зараждането и развитието на социалистическия реализъм в българската литература от тая гледна точка, то това е появата на *първите елементи* на тоя метод в един много ранен период както в националната ни история, така и в развитието на световния литературен процес. Още в края на XIX — началото на XX век ние откриваме тия елементи в трите основни области на литературата: в литературната теория и критика — трудовете на Димитър Благоев; в поезията — стиховете на Димитър Полянов и песните на Георги Кирков; в прозата — разказите и фейлетоните на Георги Кирков.

Още през 90-те години на миналия век Благоев пише серия от статии по проблемите на литературната теория и критика, в които разкрива класовия, а в известен смисъл и партийния характер на литературата, нейната познавателна художествена същност като отражение на действителността, нейната възпитателна роля, сочи значението на мирогледа в творческия процес, изтъква необходимостта от класова диференциация на литературния фронт, от създаването и развитието на пролетарска литература като оръжие, духовно оръжие в борбата на пролетариата, определя мястото и ролята на марксическата критика в литературния процес и др. През 1901 г. Благоев издава в Пловдив първия том от своите литературно-критически статии „Обществено-литературни въпроси". В предговора към сборника той отбелязва: „Всичките ми статии са плод на стремлението ми да приложа към разни обществено-литературни въпроси социалистическа гледна точка, да ги обясня от тая гледна точка."

Анализът на литературно-теоретичните и критични трудове на Благоев показва, че за онова време, при тогавашните условия, въпреки някои грешки и слабости, преценени сега от висотата на ленинските принципи, Благоев действително успява да приложи в областта на литературата социалистическата гледна точка и с това става *„родоначалник* на марксическата теоретическа и критическа литературна мисъл у нас..."[9] Нещо повече, делото на Благоев и в тази област е от историческо значение за развитието на марксическата естетическа мисъл

[9] Т. Павлов, Избрани произведения, т. 3, Изд. на БАН, 1960, стр. 130.

като цяло. „Дейността на Д. Благоев в края на XIX — началото на XX век — основателно заявява Д. Ф. Марков — е без съмнение крупно постижение на световната марксическа естетика и критика.“[10]

Това, което Благоев предначертава като закономерност и необходимост в литературния живот — появата на нов тип творци, които да отразяват действителността от позициите на научния социализъм, — до известна степен се осъществява в творчеството на Димитър Полянов и Георги Кирков. В стихотворението „Срутените кумири“, публикувано през 1896 г., Полянов призовава към разрушаване устоите на престъпния експлоататорски свят, към развенчаване кумирите, върху които се крепи тоя свят — бог, цар и капитал. Като показва убийствения начин на живот при капитализма, отчаянието и безверието на трудещите се, това, което е характерно, за пролетарската, а и не само за пролетарската литература до проникване на социалистическите идеи в нея, поетът издига лозунгите на социалистическото движение на своето време. Открито декларативната форма на стихотворението и по-специално на тази му част не трябва да се разглежда като недостатък, като „гола публицистика“, защото тя произтича от патоса на произведението и е в съзвучие с традициите на открито гражданската поезия, които водят своето начало от Христо Ботев.

„Отвред работниците — чухме глас — са братя.
Те много са и силни, могат да разклатят
издъно тоя стар, прогнил и кървав ред,
под знамето червено щом се наредят!
Напред! Часът последен скоро ще удари!“
Тогаз ний викнахме на наште господари:
„Свободни, равни искаме да сме навред!
Веч край на вашто царство, край на ваший гнет!“
И вятърът понесе от скала на скала:
„Проклятйе, гибел, смърт на капитала!“

В „Срутените кумири“ не е трудно да се доловят мотиви от „Интернационалът“. Те са нещо качествено ново в българската литература. За първи път като поетичен, естетически идеал се възпява борбата против капитализма в името на свободното социалистическо общество. Тази борба изпълва с нов патос, с

[10] Д. Ф. Марков, Генезис социалистического реализма, Изд. „Наука“, М., 1970, стр. 36.

нова поетична мощ творбата. Лирическият герой на стихотворението се очертава като нова историческа личност, намираща опора на своите въжделения в работническата класа, съзнаващ нейната историческа мисия. Това е една нова концепция за човека и за колектива, породена от идеите на научния социализъм, от свързването на тези идеи с работническото революционно движение.

Доколко стихотворението на Полянов отговаря на изискванията на времето, доколко то се възприема като поетична творба, която задоволява идейно-естетическите потребности на прогресивния читател от онова време, показва не само фактът, че то е било четено масово на работническите утра и вечеринки, но и необоримият аргумент, че това стихотворение спечелва най-много гласове в една анкета между читателите, проведена от буржоазния вестник „Време“ през 1908 година. В стихотворението „Стрелочник“ (1906) Полянов показва образа на работника-революционер, който дава нов път на развитието на живота.

Показателен е фактът, че в оня ранен период на революционното движение и на развитието на пролетарската литература образът на работника-революционер, новият положителен герой в литературата — съзнателният социалист — е показан не само като разрушител на стария несправедлив експлоататорски свят, но и като една творческа личност, жадуваща мирен съзидателен труд. В забележителната песен на Георги Кирков „Песен на труда“ (1898) трудът се възпява като начало на всички начала. В нея грее патосът на оня мечтан нов живот, в който трудът ще възроди цялото човечество.

В своите разкази и фейлетони Кирков подлага на безпощадна сатира реакционните сили на своето време, опортюнистите и съглашателите и се стреми да покаже формирането на съзнателния работник-революционер от средите на пролетаризиращото се занаятчийство.

Анализът на произведенията на Полянов и Кирков и на теоретичните и литературно-критичните трудове на Благоев показва, че е налице едно качествено ново явление в българската литература. В самия живот на българската нация се е появило нещо ново. През 1891 г. се основава Българската комунистическа партия. Тя изминава дълъг и сложен път в своето развитие, но още от основаването си тя е партия марксическа и през целия период на своето съществуване води безкомпромисна борба срещу ревизионистите и опортюнистите от Втория интер-

национал, срещу всички отстъпници и врагове на марксизма. През 1919 г. без сътресения като цяло тя става съоснователка на Третия комунистически интернационал и започва процеса на решителна болшевизация в своите редове. Изтъквам това, защото през един доста дълъг период от време на Запад в редиците на работническото революционно движение господствува програмата и тактиката на Втория интернационал, който убива революционното жило на това движение. А всичко това дава своето отражение върху пролетарската и прогресивната литература, които отразяват това движение, живота на народа през този период.

Щастие за българския народ, за българската литература е обстоятелството, че начело на социалистическото, на работническото революционно движение още в оня ранен период застават такива последователни революционери-марксисти като Димитър Благоев и Георги Кирков, които водят безкомпромисна борба за чистотата на марксизма. Щастие за българската литература е фактът, че тези велики мъже не само по партиен дълг, а и по призвание, по зова на сърцето се отдават на литературна дейност и ведно с Димитър Полянов полагат основите на пролетарската литература в България, в която откриваме и първите *елементи* на новия художествен метод — метода на социалистическия реализъм.

Това е преди всичко оформянето на новия естетически идеал, на новия поетичен поглед, на новата концепция за човека и за света, осветени от идеите на научния социализъм. Това е новият герой, колкото и неразкрит в цялото богатство на неговата личност поради неразвитостта на революционното движение в страната тогава. Това е новият пролетарски хуманизъм, който осмисля човешкото съществуване и сочи изход към бъдещето — тържеството на пролетарската революция. Това е ведрият оптимизъм в силите на трудовия народ, в силите на човека, вярата в неговото бъдеще.

Формите на художествено отражение на действителността и на идеалите на времето отговарят на тогавашната конкретна историческа действителност. В поезията на Полянов те са революционно-романтични, с голямо използуване на условността, с наличието на известна абстрактност. В творчеството на Кирков преобладава реалистичната форма на отражение на действителността във формите на самия живот. Това даваше и все още дава повод на някои литературоведи да твърдят, че методът на Полянов е революционен или социалистически ро-

мантизъм, а на Кирков — реализъм. Давайки си сметка за качествените изменения, които има в тяхното творчество по отношение на миналите художествени методи, други изследователи предлагат половинчато решение — търсенето на някакъв „междинен" метод[11].

Но литературната история не познава такъв „междинен" метод. Необходимостта от него изниква, ако в литературознанието се борави само с категориите на формалната логика. Тогава действително е трудно да се определи едно явление, ако то е надхвърлило рамките на старото и още не е цялостно оформено като ново. Но възможностите на диалектическата логика ни позволяват да намерим изход. Без да отъждествяваме пролетарската литература в България в края на XIX — началото на XX век с пълнокръвната изява на новия художествен метод в руската литература в творчеството на Горки, ние с пълно основание можем да твърдим, че са налице *основни черти, основни елементи* от новото изкуство, от новия метод, без те да са развити в една цялостна система, без те да представляват такива върхове в националната литература, които да ни дадат основание да смятаме тези творци за основоположници на социалистическия реализъм в българската литература.

С това понятие *елементи* — що се касае до проблемите на литературата, на културата, си служи В. И. Ленин, когато определя същността на културата в буржоазното общество. „Във *всяка* национална култура — пише Ленин — има, макар може би неразвити, *елементи* на демократическа и социалистическа култура, защото във *всяка* нация има трудеща се и експлоатирана маса, условията на живот на която пораждат неизбежно демократическа и социалистическа идеология."[12]

Естествено не всички пролетарски, социалистически явления в областта на литературата в капиталистическото общество, пък и по-късно, в периода след победата на социалистическата революция, се включват в обсега на социалистическия реализъм. Съществуват произведения, които по своята идейност принадлежат на пролетарската, на социалистическата литература, без по метод да са социалистическо-реалистични. Новият метод има своята идейна и естетическа определеност. Но изхождайки именно от тази определеност, можем с основа-

[11] История на българската литература, т. 3, БАН, С., 1970. стр. 492.
[12] В. И. Ленин, Съчинения, т. 20, стр. 8—9.

ние да твърдим, че първите елементи на тоя метод в българската литература откриваме у Д. Благоев, Г. Кирков и Д. Полянов в края на XIX — началото на XX век.

Тази особеност до голяма степен е причина за редица специфични черти в литературния процес у нас през следващите периоди. Известно е, че в много страни формирането на пролетарските, на социалистическите течения в литературата и първите прояви на метода на социалистическия реализъм се наблюдава едва след Първата световна война, след победата на Октомврийската социалистическа революция, след създаването на комунистическите партии в съответните страни като секции на Третия интернационал. Всички тези явления имат безспорно пряко отношение и към литературния живот в България. Но бурният подем на пролетарската литература у нас през този период, който излъчва такъв бележит творец на българската и световната пролетарска литература като Христо Смирненски, не е ново явление в националната ни литература, а втори етап, продължение на постигнатото от Благоев, Кирков, Полянов, В. Карагьозов и др.

Социалистическо-реалистичното направление в българската литература след Първата световна война, а и по-късно, дори през най-тежките години на фашизма, до голяма степен става водещо направление в националния литературен процес, дава произведения, които бележат върхове на тоя процес и представляват принос в развитието на световната социалистическа литература.

Такова е преди всичко творчеството на Христо Смирненски от 1920 до 1923 година. Стиховете на Смирненски за революционното движение в България, за Октомврийската революция, за парижките комунари, за немските спартакисти са едно изключително явление по своя идеен патос, по своето художествено съвършенство, по своя класов, партиен, народностен характер. Творчеството на Смирненски е крачка напред в цялостното развитие на националната българска литература. То дава основание да се формулират принципите на новото социалистическо-реалистично изкуство не само като програма за бъдещето, както е до голяма степен при Д. Благоев, но и като една осъществена художествена реалност. И действително още в първата рецензия за сборника на Смирненски „Да бъде ден!“ Г. Бакалов отбелязва, че това е поезия, „която носи откровено класов характер, толкова, че може направо да се нарече поезия на партията на пролетариата“. И по-нататък:

„Идейната поезия на пролетариата не значи прилагане в стихове на партийна програма и лозунги. Тя значи образно възсъздаване на цял един нов свят на чувства и идеи, които въодушевяват пролетариата в неговата епична борба. През светлината на новия мироглед и светоусещане тая поезия ще обгърне всичко, което интересува човека. Нейните теми са безгранични, те побират и темите на всичката досегашна поезия, и новите теми, които светкавично развиващият се живот непрекъснато създава. Друг е само подстъпът към тия теми, друго е осветлението — и дори вечните теми на поезията: любовта и природата, ще бъдат другояче подхванати."[13]

По-нататъшното развитие на социалистическо-реалистичното направление в българската литература показва правотата и историческата прозорливост на пламенния критик-марксист. С различни форми и средства Гео Милев, Христо Радевски, Младен Исаев, Никола Вапцаров продължават поетичното дело на Смирненски, създават произведения от общонационален и световен мащаб. В областта на белетристиката тая роля играят творбите на Крум Велков, Георги Караславов, Людмил Стоянов, Орлин Василев.

Партийното ръководство, идеологическата и естетическата насоченост на литературния процес се осъществяват от такива бележити теоретици и революционери като Георги Димитров, Георги Бакалов, Тодор Павлов. През 30-те години, особено през втората половина на десетилетието, принципите на социалистическия реализъм стават осъзната художествена програма и практика не само на пролетарските творци, но и на една значителна част от прогресивните и антифашистки творци. През този период П. Буюклиев сочи Христо Смирненски като основоположник на социалистическия реализъм в българската литература, М. Марчевски разглежда поемата „Септември" на Гео Милев като произведение на социалистическия реализъм и разкрива различните пътища, своеобразието на прехода към тоя метод у различните творци. Г. Бакалов, Л. Стоянов, Г. Цанев издигат социалистическия реализъм като програмно начало в редактираните от тях издания, Т. Павлов върху примери от съветската, българската и другите литератури сочи тоя метод като най-висше достижение на световната художествена мисъл.

---

[13] Г. Бакалов, Избрани произведения в четири тома, т. 2, Български писател, С., 1963, стр. 10—11.

През 1932 г. в България се създава Съюзът на трудово-борческите писатели, който на антифашистка основа в името на социализма, на социалистическата литература обединява една значителна част от прогресивните писатели. Ядрото в тоя съюз са писателите-комунисти, отстояващи принципите на социалистическия реализъм. През втората половина на 30-те години тоя процес на обединяване на прогресивните писатели под ръководството на БКП се засилва още повече, особено с провеждането на стратегията и тактиката на единния фронт, с провеждането на димитровския курс в БКП. Резултатите от тази дейност се чувствуват особено силно сред редиците на младите писатели. Много от тях не само с творчеството си, но и с цената на живота си в годините на съпротивата отстояват идеите на социализма, бъдещето на своя народ. Сред тях са имената на такива талантливи творци като Никола Вапцаров, Цветан Спасов, Христо Кърпачев, Иван Нивянин, Кирил Маджаров и много други. Активно участие в партизанското движение като бойци и командири взимат Веселин Андреев, Димитър Методиев, Давид Овадия, Станислав Сивриев. Една голяма част от най-видните български писатели са в концентрационни лагери, в затворите, на заточение, минават през полицейските преизподни, запазвайки своята вярност към идеите на социализма, към принципите на новото социалистическо изкуство.

Тази политическа активност на една значителна част от българските писатели, това съзнателно, последователно отстояване идеите на социализма, на социалистическо-реалистичното изкуство и в най-трудните години на антифашистката борба е една от особеностите на литературния, на културния живот в България. Тази особеност е ключ за разбиране на атмосферата, на своеобразието на литературния живот в страната след народната победа на 9 септември 1944 година. В ония исторически дни огромната част от българските писатели застават на страната на Отечествения фронт и със слово и дело се включват за провеждане мероприятията на народната власт. Моторът, движещата сила на тоя отряд са писателите-комунисти, съзнателните привърженици на социалистическия реализъм. Те са убедени, че с победата на социализма, на марксизма-ленинизма новият метод ще се утвърди като основен в цялата българска литература. Това е линията на БКП в областта на художественото творчество. Но социалистическият реализъм се утвърждава в националната българска литерату-

ра и изкуство не с административни средства, а по линията на убеждението, в творческо съревнование с другите художествени методи. В условията на народната власт прогресивните честни творци се убеждават, че именно методът на социалистическия реализъм е най-верният и плодотворен метод за разкриване на голямата правда на времето, за най-вярно служене на партията и народа чрез изкуството.

Разбира се, това кристализиране на социалистическия реализъм като основен метод в националната ни литература е един сложен идейно-естетически процес. Понякога идейното, мирогледното начало изпреварва емоционалното, непосредственото изживяване, осмисляне и отразяване на действителността, плаща се данък на схематизма, на декларативността. Но до голяма степен това е обща закономерност при прехода на нови методологически позиции за всички литератури. Щастие за българските творци е фактът, че през този решителен за литературата, за културата етап начело на БКП са такива опитни, верни на марксизма-ленинизма дейци като Георги Димитров и Васил Коларов. С изключителен такт и мъдрост те ръководят културния и цялостния живот на страната. „Нужно е — подчертава в едно от решенията на партията Г. Димитров — широко и убедително да се пише за социалистическия реализъм, но в никакъв случай не бива всички писатели да се заставят изведнъж да го приемат. Необходимо е с внимание и загриженост да се отнасяме към всяко произведение на честните демократични писатели, постепенно да се увличат, да им се показват преимуществата на марксическия мироглед и метода на социалистическия реализъм."[14]

За провеждането на тази линия на БКП изключително голяма роля през този период изиграва марксическата критика. Особено голяма заслуга за разкриване същността на социалистическия реализъм и за необходимостта от свободно творческо съревнование в овладяването на тоя метод има акад. Тодор Павлов.

В резултат на политическите, икономическите, идеологическите и вътрешно-художествените, творческите преобразования към края на 1948 г. съзряват условия за провъзгласяване на социалистическия реализъм като основен метод на българската литература и изкуство, което и става на историческия Пети

[14] Цитирам по книгата на В. Кунчев „Георги Димитров и въпросите на литературата и изкуството", Наука и изкуство. С., 1970, стр. 157.

конгрес на БКП. Доколко това решение отразява обективните закономерности, показва самият литературен процес. Редом с художествените завоевания на писатели като Георги Караславов, Людмил Стоянов, Христо Радевски, Младен Исаев, Венко Марковски, които са съзнателни привърженици на социалистическия реализъм още преди народната победа, се нареждат забележителните завоевания на писатели, които в миналото са били на други позиции, като Емилиян Станев, Димитър Димов, Светослав Минков, Илия Волен, Дора Габе, Елисавета Багряна, Димитър Талев. Младото поколение писатели, което израства и се оформя след Девети септември, се развива като цяло в руслото на социалистическия реализъм. Завоеванията в областта на поезията например на Веселин Ханчев, Димитър Методиев, Павел Матев, Георги Джагаров, Станка Пенчева, Лиляна Стефанова, както и на по-младите — Пеньо Пенев, Владимир Башев, Любомир Левчев, Дамян Дамянов, Слав Хр. Караславов и др. — показват колко органично и плодотворно методът на социалистическия реализъм е пуснал корени в българската литература. Това се потвърждава и от факта, че и през най-големите изпитания в жестоката борба на идеологическия фронт през последните десет-петнадесет години, когато немалко творци и теоретици се отдръпнаха от метода на социалистическия реализъм, срамежливо го премълчаваха, а някои и открито го ругаеха, българските писатели в своето огромно болшинство останаха верни на тоя метод и със своето творчество, с литературно-критичната си и теоретична дейност не само го бранеха, но творчески разработваха неговите принципи, даваха своя принос в национален и международен мащаб в тази насока.[15] (По-подробно проблемите на социалистическия реализъм в българската литература след 9 септември 1944 година разглеждам в книгата „Литература на свободата", „Български писател", 1969.)

Ето защо бързото и плодотворно утвърждаване на социалистическия реализъм като основен метод в българската национална литература е колкото проява на общата закономерност — утвърждаването на тоя метод в литературите на социалистическите страни, — толкова и специфична, национална изява на тая закономерност.

Като се изтъкнат заслугите за това преди всичко на сами-

---

[15] По този въпрос вж. Д. Ф. Марков, Болгарская литература наших дней, М., 1969; П. Зарев, Преобразена литература, С., 1969.

те писатели, то определено трябва да се заяви, че решаващата роля в случая принадлежи на БКП, която ето вече повече от осем десетилетия води неотклонна борба за победата на социализма и комунизма. През целия този период БКП в областта на литературата и изкуството е отстоявала последователно марксическите принципи за класовия, а по-късно ленинските принципи за партийния характер на литературата. „Нашата партия — заявява др. Т. Живков — винаги, още от времето на Димитър Благоев, е имала марксическо, класово-партийно отношение към въпросите на литературата и изкуството. Нейните вождове Димитър Благоев и Георги Димитров бяха непримирими срещу всеки опит да се отклони тя от нейните класови разбирания по въпросите на литературата и изкуството, против всеки опит да се обявяват последните за надкласови явления и да се отрече по такъв начин необходимостта от пролетарски по характер литература и изкуство."[16]

Марксистко-ленинското разбиране на същността на литературата и изкуството, осъществяване на правилно партийно ръководство, изключително внимание и грижи към творците — ето кое характеризира обществено-политическия и културния живот в нашата страна и през последните години, годините след Априлския пленум на ЦК на БКП. През този период проблемите на изкуството и литературата заемат централно място ведно с най-важните проблеми от политически, икономически и идеологически характер на всички конгреси на партията, в цялостния държавен и обществен живот. И неизменно във всички по-важни партийни и държавни документи по въпросите на литературата и изкуството методът на социалистическия реализъм се изтъква като главна предпоставка за успешното развитие на нашата литература и изкуство.

С какво се обяснява това изключително внимание на БКП към такъв специфичен въпрос на художественото творчество като въпроса за художествения метод?

Отговор на този въпрос намираме в думите на др. Тодор Живков: „Днес, когато ние заедно с развитието на социалистическата икономика изграждаме и новия човек, човека с комунистически морал, няма по-съвършен метод, който да осигурява неограничени възможности за създаване на високоидейни, правдиви и в същото време високохудожествени произведения,

---

[16] Т. Живков, За литературата ,изкуството, културата, Български писател, С., 1972, стр. 16.

да създава живи, пълнокръвни и неповторими образи и да отразява патоса на народната борба и труд, от метода на социалистическия реализъм."[17]

Още в началото на века, определяйки принципите на новата социалистическа литература, на новия тип творец и на неговото място и роля в обществото, В. И. Ленин пише: „Литературната работа трябва да стане *част* от общопролетарското дело, „колелце и винтче" на един единен, огромен социалдемократически механизъм, привеждан в движение от целия съзнателен авангард на цялата работническа класа. Литературната работа трябва да стане съставна част на организираната планомерна, обединена социалдемократическа партийна работа."[18]

Развитието на пролетарската литература в Русия, а по-късно развитието на съветската литература под ръководството на КПСС нагледно показва както историческата закономерност и необходимост от този принцип — *партийното ръководство на литературата,* — така и неговата изключително важна роля както за развитието на самата литература, така и за идеологическата, идейно-възпитателната работа, която осъществява партията. Този принцип се налага като едно от основните и най-главни условия за утвърждаването на социалистическия реализъм.

Специфичното проявление на този принцип в българската литература е: изключително ранното за развитието на родната, а и не само родна, пролетарска литература осъществяване на партийно ръководство; неизменната вярност на БКП на принципите на марксизма-ленинизма за класов и партиен подход в оценката на литературните явления; изключителното внимание от страна на партията към дейците на литературата и изкуството; специални грижи за утвърждаването и разцвета на социалистическия реализъм в българската литература.

Друга обща закономерност в развитието на социалистическия реализъм в отделните социалистически литератури и в творчеството на пролетарските и прогресивните творци в целия свят е *благотворното влияние на опита на КПСС, на опита на руската, на съветската литература,* в която социалистическият реализъм се утвърждава като цялостен художествен метод и система и дава своите най-ярки художествени произ-

[17] Т. Живков, За литературата, изкуството, културата, Български писател, С., 1972, стр. 18—19.
[18] В. И. Ленин, Съчинения, т. 10, стр. 32.

ведения, които слагат началото на класиката на тоя художествен метод. Много са аспектите и формите на това влияние, но три от тях са определящи: а) непосредственото влияние на идеите на В. И. Ленин; б) практическото приложение на тези идеи в провеждането на Октомврийската социалистическа революция и изграждането на социалистическото общество в СССР; в) влиянието на съветската литература, в която тези идеи и този опит намират своето художествено отражение.

За да разберем същността на това цялостно влияние на идеи, революционен опит и художествено слово, достатъчно е да приведем няколко реда от изказването на Вили Бредел пред Първия конгрес на съветските писатели. Едва изтръгнал се от лапите на хитлеристите, Бредел споделя: „Другари писатели, през единадесетте месеца, прекарани в единична килия в затвора без занимания, без книги, без писма, без връзки с външния свят, без развлечения — през тези единадесет месеца аз, както и много мои другари, неведнъж в своите мисли черпех мъжество от творчеството на писателите на нашето велико, чудесно социалистическо отечество — Съветския съюз. Спомнях си за партизаните, изобразени от Фадеев в неговата книга „Разгром“, за героите от гражданската война, които ние узнахме от произведенията на Серафимович, Бабел и Шолохов, за героите на социалистическото строителство, известни ни от книгите на Гладков, Панфьоров, Еренбург и много други писатели. Ние мислехме за мъжествените комсомолци, за ударниците в социалистическото строителство, за пионерите, бъдещите строители и творци на безкласовото социалистическо общество. И в тясната камера растеше и се шireше нашето сърце. За нас беше радост да знаем, че във великата и силна страна е победил социализмът, че на една шеста от земята се развява червеният стяг, че капитализмът лежи потъпкан в прах и мощната Червена армия защищава страната на пролетарската свобода.“[19]

Верен компас в революционната борба, неоценим практически пример в тази борба, реално художествено въплъщение на тази борба в класически художествени произведения — ето какво представлява опитът на СССР за трудещите се, за прогресивната творческа интелигенция от другите страни. Ня-

[19] Первый всесоюзный съезд советских писателей 1934, Гослитиздат, М., 1934, стр. 327—328.

ма и не може да има в нашия век истински борци за социализъм, за социалистическа литература и изкуство, които в една или друга степен и форма да не черпят от богатата съкровищница на този опит.

„Ако ни запитат какво значи социалистически интернационализъм — заяви при своето посещение в България др. Л. И. Брежнев, — ние бихме отговорили: вижте отношенията между България и Съветския съюз — ето това е социалистически интернационализъм в действие.“[19]

Много са предпоставките, които лежат в основата на тази велика, братска дружба. Преди всичко това е племенното, езиковото и културното единство още от най-дълбока древност, от времето, когато старобългарските книжовници разпръскват светлината на Кирило-Методиевата писменост по славянския свят. Това е двойното освобождение на българския народ с помощта на Русия, на Съветския съюз, което му осигурява свободно национално и социално развитие, братската безкористна помощ в изграждането на социалистическото общество.

Руската, съветската литература е била и си остава пръв учител за българските писатели. И това важи не само за писателите-комунисти и антифашисти, за писателите от младото поколение. Това е основна закономерност в развитието на цялата ни национална литература за повече от столетие! Големият български литературовед-демократ Иван Шишманов отбелязва, че „руската школа ни откри за пръв път м о д е р н и я живот и ни въведе в реда на цивилизованите народи“[20].

Още по-силно става това влияние, когато в творчеството на М. Горки, а по-късно на цялата плеяда творци от съветската многонационална литература многовековните мечти и идеали на човечеството намират своето художествено въплъщение. Известни са думите за М. Горки на класика на българската белетристика Йордан Йовков, който в обществения живот е стоял твърде далеч от активната политическа борба: „Обстоятелството, че Максим Горки произхождаше от низините на народа, е само биографична подробност. Неговото голямо значение е в туй, че той като Пушкин е най-верният и най-искрен изразител на руския народен дух. Идеите за правда и социална справедливост, за човещина и човешко достойнство, за добро,

[19] Л. Б р е ж н е в, Доклади, речи, статии, т. 2, Изд. на БКП, С., 1969, стр. 172.
[20] И. Ш и ш м а н о в, Избрани произведения, т. 1, Изд. на БАН, С., 1965, стр. 425.

за красота, сила и волност на човешкия дух не са отвлечени книжни догми, а живи истини, тъй както ги разбира и както ги носи в душата си сам народът. Ето защо неговото пламенно слово за свобода и щастие на човека има широката епична сила и бодро вдъхновение, както е в песента на Стенка Разин. Винаги близък на своя народ, Горки му остана верен и до последния ден на живота си."[21] В същия брой на в. „Брод", където са публикувани тези думи, е напечатана и статията на Г. Бакалов, в която в курсив се отбелязва, че Горки е *„първият ратник на социалистическия реализъм в литературата"*. И това признание се прави още през 1936 година, и то в обстановка, когато самото споменаване на понятието социалистически реализъм е повод за конфискуване на изданията и затварянето на авторите. На Бакалов българският читател дължи и възможността да прочете романа „Майка" още в самата му поява, и то в неосакатен от цензурата вид, тъй като Бакалов превежда и печата романа по първото берлинско издание. Пак на Бакалов принадлежат думите, че за Горки е трудно в България да се говори като за чуждестранен писател. Толкова дълбоко той е навлязъл в духовния живот на страната.

Какво представлява Максим Горки, новото социалистическореалистично творчество за българските прогресивни творци, за привържениците на това изкуство в България още през периода на капитализма и фашизма, достатъчно красноречиво говорят стиховете на Никола Вапцаров:

Но помня, когато четяхме
„На дне"
или
„Майка"
пробиваше слънцето
мрачния свод
на този завод,
блестяха очите.

(„Горки")

Това съзнание за историческата роля на руската, на съветската литература за политическото пробуждане и духовното извисяване на българския народ, за развитието на неговата нацио-

[21] В. Брод, бр. 1, 1936.

нална литература ръководи самоотвержените писатели — комунисти и антифашисти, именните и безименните редактори, печатари, партийни и комсомолски функционери в тяхното рисковано, но благородно дело — превеждането, издаването и пропагандирането на тази литература. „Дайте достъп на съветската книга“ — така озаглавява една от многобройните си статии в защита на съветската литература страстният борец срещу фашизма Людмил Стоянов. В нея той заявява: „Благодеянията на руската литература за развитието и освестяването ни като народ са неоценими и който мисли противното, той е враг на народа си и негов най-върл зложелател.“[22]

Съветската литература изиграва решаваща роля за прехода на голяма част от прогресивните български писатели на позициите на социалистическия реализъм още през годините на капитализма и фашизма. На първо място тук трябва да се изтъкне въздействието — идейно-художествено — на М. Горки и Вл. Маяковски. В един момент на решителен преход на страната на революционния народ, на страната на ленинизма, на страната на новата социалистическо-реалистична литература Гео Милев пише за Маяковски: „Маяковски, поетът на руската революция, поетът на милионно-развълнуваната улица открива и внася във всемирната лирика нови тонове, каквито литературата не познава преди него; долавя и създава в поезията нещо ново: стихийния ритъм набезименната, раздвижена маса; създава нова поезия, ново изкуство: изкуство на динамика и ритъм. Това е едно ново завоевание в областта на литературата, една нова придобивка на човешката култура.“[23]

Тази роля на съветската литература за развитието на социалистическо-реалистичното направление в българската литература нараства още повече в годините на народната власт, когато българо-съветската дружба става основен закон на нашето общество, когато това направление става основно, водещо в литературния процес. Сега благотворното влияние на съветската литература именно в посока на овладяването на метода на социалистическия реализъм се простира не само над писателите комунисти и антифашисти, както е било до голяма степен в миналото, но над цялата творческа интелигенция. Това влияние става един от решаващите фактори за бързото и плодотворно

[22] В. Щит, бр. 5, 1933.
[23] Сп. Пламък, кн. 1, 1924.

усвояване на новия метод, за неговото утвърждаване като основен метод в творчеството на българските писатели.

„Влиянието на руската и съветската литература върху творчеството на нашите писатели е забележително с това — отбелязва в своето слово на Втория конгрес на съветските писатели Христо Радевски, — че то помага на нашата литература да развива и углъбява своя национален характер. Това влияние е творческо в най-възвишения смисъл на тази дума. То прилича на слънчевата светлина, която убива вредните за духовния организъм на нашия народ микроби и влива в неговите мишци жизнени сили.“[24]

Верни на традициите на Петко Славейков и Иван Вазов, на Христо Смирненски и Никола Вапцаров, съвременните български писатели създават произведения, посветени на Русия, на Съветския съюз, които заемат централно място в тяхното творчество. Показателен е например фактът, че през едни от най-критичните часове през 1968 г., когато целият буржоазен печат, цялата мътилка на ревизионистите и опортюнистите от „ляво“ и отдясно като мътен порой се изливаше срещу Съветския съюз във връзка с помощта, която бе оказана на братска Чехословакия, в България се появи една от най-ярките художествени творби, посветени на Съветския съюз — „Ода за СССР“ на Орлин Орлинов.

Тук няма шега.
Няма измама.
Един е пътя.
Два пътя
няма!
И нека ни хулят.
Нека се пенят.
Такъв е закона на нашите дни:
който на теб,
СССР,
измени —
той на великата правда изменя.

Тия стихове са политически и поетичен израз на един от основните закони на нашето време: дружбата със Съветския

[24] Второй всесоюзный съезд советских писателей, „Советский писатель“, М., 1956, стр. 458.

съюз — това е гаранция за победата на революцията, за изграждането на социализма, за разцвета на социалистическата култура.

Една от най-характерните черти на социалистическо-реалистическата литература от всички страни през всички етапи на нейното развитие е комунистическата партийност, органическата връзка между жизнена правда, социалистическа идейност и художествено майсторство. Или, както Ленин формулира този принципи — тя е „открито свързана с пролетариата литература“[25].

Що се касае до проявлението и на тази обща закономерност в българската пролетарска, социалистическа литература, можем със законна гордост да подчертаем, че още със зараждането на първите елементи на новия художествен метод в нея този принцип се проявява с пълна сила. Цялата своя литературна дейност Д. Благоев, Г. Кирков, Д. Полянов разглеждат като част от общопролетарското дело, слагат началото на оная традиция, която ще превърне литературата и изкуството в едно от най-мощните оръжия в ръцете на партията за възпитание на трудещите се и особено на младежта в социалистически дух, за оформяне от тях на революционери, беззаветно предани на делото на комунизма. Това дава основание на Т. Павлов да заяви: „Ако Димитър Благоев беше първият голям теоретик и литературен критик-марксист, Димитър Полянов беше първият голям пролетарски поет-партиец (тесен социалист), който не се повлече след модата на индивидуалистично-романтичната, символистична поезия у нас, а се опита да създаде и създаде поезия за пролетарските революционни маси, създаде партийно-социалистическо литературно направление (ако щете, школа, а още по-добре, тип и метод) у нас. И той биде посрещнат от пролетарските наши читатели с необикновен възторг: десетилетия наред неговите стихотворения не слизаха от сцената на нашите пролетарски вечеринки, утра, тържествени и боеви акции, а също и от страниците на нашите вестници и списания.“[26]

Христо Смирненски издигна този принцип на откритата връзка на литературата с борбата на работническата класа на нов етап. Той създаде произведения като „Първи май“, „Москва“,

---

[25] В. И. Ленин, Съчинения, т. 10, стр. 36.

[26] Т. Павлов, Избрани произведения, т. 7, Изд. на БАН, С., 1964, стр. 99.

„Червените ескадрони“, „Въглекопач“ и много други, посветени на най-актуални партийно-политически акции — честването на бойния празник на трудещите се, откриването на Третия конгрес на Третия интернационал, победата на конницата на Будьони, призива на партията за свързването с широките трудещи се маси и пр. И същевременно в художествено отношение това бяха високо поетични творби, които бележеха нови върхове в българската и световната пролетарска поезия, в националната ни и световната литература! Така „поезията на партията на пролетариата“, както Г. Бакалов писа, поезията, свързана о т к р и т о с борбата за социализъм, служеща именно като изкуство в тази борба, става водещо направление в националната литература.

Тази традиция намира продължение в цялата пролетарска и антифашистка литература, посветена на Септемврийското въоръжено въстание на българския народ от 1923 година. Това въстание се подготвя и ръководи от партията, то си поставя за цел създаването на работническо-селска власт в България. И когато то е разгромено, едни от най-талантливите творци в националната ни литература застават решително, открито на страната на избивания народ, против фашистките палачи. Гео Милев пише своята бележита поема „Септември“, в която възпява въстаналия под червените знамена народ. Антон Страшимиров заклеймява в публицистиката си и в романа „Хоро“ палачите. Никола Фурнаджиев, Асен Разцветников, Ангел Каралийчев, Крум Велков, Крум Кюлявков създават едни от най-значителните си произведения, посветени на въстанието.

През 30-те години комунистическата партийност, откритата връзка на писателите — социалистически реалисти, с борбата на работническата партия се изявява още по-ярко. В условията на фашизма се създават химни за партията, води се творческа дискусия за ленинизиране на пролетарския литературен фронт — за съзнателно и последователно утвърждаване на ленинските принципи, създават се белетристични и поетични творби, в които комунистическата партийност е основен идейно-естетически критерий, определя същността на тия творби.

Води ме, Партийо, води ме
под свойте бойки знамена!
Свети с червеното си име
чрез хилядите имена!

Във своята сурова строгост
ти нежна като майка си.
Аз всичко бих ти дал да мога
да бъда твой достоен син.

Така Христо Радевски в стихотворението „Към Партията" (1929), което дава заглавие на цялата му стихосбирка, въвежда партийно-политическия живот, образа на партията в сферата на естетичното, създава високо поетичен образ, който заема своето място редом с такива образи, утвърдени от националната и световната литература, като образа на майката, на родината. Аналогично място заема образът на комуниста в белетристиката на Крум Велков, на Георги Караславов.

Тези богати традиции на открита връзка на писателя с делото на пролетариата, на възпяването на борбата за комунизъм, на авангарда в тази борба като нещо най-възвишено, красиво и величаво продължават и се развиват в българската литература, но вече в национален мащаб, през годините на народната власт. Те определят патоса на съвременната ни социалистическа литература. И това е едно от нейните най-големи завоевания, една от отличителните нейни черти. Те са най-висш критерий за гражданственост и художественост.

И нужни са ми знамена!
И нужен,
нужен ми е Ленин!
И нужна ми е песента:
„На крак, о парии презрени!..." —
да бъдат думите ми точни
и верни мойте стихове!

Тези стихове на Любомир Левчев, написани през тревожните октомврийски дни на 1956 г., когато контрареволюцията премина в открито настъпление и заплашваше социалистическите завоевания в Унгария, са ярка манифестация на тази особеност на съвременната българска литература.

Откритата връзка на социалистическо-реалистическата литература в България с делото на пролетариата с изключителна яркост се проявява и в нейния интернационализъм. И тук тя следва богатите традиции на националната ни литература от периода на борбата за национално освобождение. Някога

великият Ботев в пламенния си поздрав до Парижката комуна показа, че между борците за правда и за свобода от целия свят може и трябва да има братска солидарност. Тая солидарност заляга в теорията и практиката на Българската комунистическа партия, става една от най-отличителните черти на българските комунисти. Тази солидарност е основният патос на едни от най-поетичните творби в българската литература — стиховете на Смирненски за СССР, за парижките комунари и спартакистите в Германия, сърдечната лирика на Вапцаров за борбата на испанския народ.

Сега за мене ти си участ.
Сега за мене си съдба.
И аз участвам неотлъчно
в борбата ти за свобода.

Така в стихотворението „Испания" Вапцаров разкрива своето и на целия трудов български народ съпричастие към съдбата на испанските си братя по борба.

Съвременните български писатели в творбите си за Куба и за Виетнам, в големите епични платна за борбите на българския народ за национално и социално освобождение и в кратките лирични стихове остават верни приемници и продължители на тая велика традиция.

Общият идеал в борбата, чувството за единство в тази борба, усетът за величието и неизбежната победа пораждат *историческия оптимизъм* на работническата класа, който е една от най-характерните черти и който озарява цялата социалистическо-реалистична литература. Разбира се, и в миналото борещите се революционни класи са се отличавали със своя оптимизъм, който намира отражение в литературата и изкуството. Но този оптимизъм в повечето случаи е почивал на утопични идеали. Много скоро побеждаващите класи са показвали своя егоистичен класов характер и това е водело до разочарование, до отчаяние не само на едни от най-добрите идеолози и творци от средите на тези класи, но е потапяло в сумрака на безнадеждността цели епохи.

Оптимизмът на работническата класа, на нейния съзнателен авангард е качествено нов. Неговата същност произтича от реалната историческа задача, която стои пред тази класа — чрез своята борба да освободи себе си и всички трудещи се. „Революционният борец — пише Франц Меринг в статията си

„Изкуството и пролетариатът“ — може най-трезво да претегли шансовете на борбата, но той е революционен борец затова, защото е твърдо убеден в своята способност да преустрои света. В този смисъл всеки работник, притежаващ класово съзнание, е оптимист...“[27]

Величието на Максим Горки като основоположник на социалистическия реализъм се изразява между другото и в това, че той пръв можа да предаде художествено тази страна от психологията, от светоразбирането и светоусещането на съзнателния пролетариат. „Този оптимизъм — както отбелязва Б. Сучков — е оптимизъм от висш тип, свободен от заглаждането и замазването на противоречията и трагичните страни на живота...“[28]

Ако искаме да определим специфичната национална изява на тази обща черта на социалистическо-реалистичната литература у нас, то и в този случай трябва да подчертаем изключителната сила и яркост на нейното проявление. Още в творчеството на Благоев, Кирков и Полянов тоя нов тип оптимизъм, почиващ на разбирането за реалното историческо развитие и за ролята на работническата класа, а не върху утопични, илюзорни надежди, придава емоционална украса, патоса на произведенията. Те вдъхват у читателя бодрост, вяра, че ще бъдат срутени кумирите на експлоататорското общество, че социалистическата революция ще даде нов път на живота, който ще донесе щастие и благоденствие на хората.

Победата на Октомврийската социалистическа революция, изграждането на социализма в първото отечество на работниците и селяните — СССР — показа историческата правдивост и реалност на тази вяра. Заветните идеали вече не са само една мечта, а „осъществяващо се дело“, както писа Маяковски. И пролетарският оптимизъм озарява с небивала сила творчеството на писателите социалистически реалисти в България. „Да бъде ден!“ — така категорично, повелително озаглавява своята стихосбирка, с която става основоположник на новия метод в българската литература, Христо Смирненски. Неговото творчество е може би най-могъщият фактор за революционното възпитание на трудещите се и особено на мла-

---

[27] Ф. Мерингъ, Мировая литература и пролетариат, Государственное издательство, М., 1925, стр. 16;

[28] Б. Сучков, Исторические судьбы реализма, Изд. 2-е доп., М., 1970, стр. 227.

дежта в нашата страна, за вдъхване у тях вярата в тържеството на социализма, вярата, че социалистическата революция ще утвърди „вечна обич, вечна правда над света".

Опитът на българския народ да последва примера на своите руски братя през септември 1923 г. претърпява поражение. Но българските творци създават произведения, в които не само обезсмъртяват подвига на народа и заклеймяват убийците, но с още по-голяма увереност предричат неизбежната победа на революцията.

Всичко писано от философи, поети —
ще се сбъдне!
— Без бог! без господар!
Септември ще бъде май.
Човешкият живот
ще бъде един безконечен възход
— нагоре! нагоре!
Земята ще бъде рай —
ще бъде!

Така завършва своята бележита поема „Септември" Гео Милев, включвайки въстанието на българския народ в общата битка на човечеството за тържеството на комунизма, изразявайки своята и на целия трудов народ увереност, че това въстание, макар и разгромено, приближава крайната победа, явява се негов предвестник. Със същата светла вяра е озарен и романът на Крум Велков „Село Борово". В конкретно-реалистични образи и събития писателят рисува подготовката, избухването и разгрома на въстанието. Но целият роман внушава на читателя, че това е една велика репетиция за последния и решителен бой. И въстаналият народ запазва и знамето, и вярата за този бой.

А какво да кажем за оптимизма на социалистическо-реалистичната ни литература през 30-те години, особено за неговата проява в творчеството на Вапцаров? „Вяра" — така поетът озаглавява програмното си стихотворение в единствената стихосбирка, която успява да публикува — „Моторни песни". Обичта към живота, вярата в победата на революцията и в изграждането на новия щастлив живот и готовността в името на борбата да отдаде всичко — ето основните мотиви на тая така нежна, така човешка, така вълнуваща поезия.

Може би искате
да я сразите
моята вяра
във дните честити,
моята вяра,
че утре ще бъде
живота по-хубав,
живота по-мъдър?

А как ще щурмувате, моля?
С куршуми?
Не! Неуместно!
Ресто! Не струва!

Тя е бронирана
здраво в гърдите
и бронебойни патрони

за нея
няма открити!
Няма открити!

„Пролетта на човечеството“ — така Маяковски възпя своята освободена от революцията, поела пътя на новия живот родина. „Пролет моя“ — така Вапцаров поетизира революцията, на която посвети живот и творчество. Нека не прозвучи пресилено, но в социалистическата литература малцина са творците като Вапцаров, които така съкровено, топло, човешки затрогващо са предали своето единство с работническата класа, с труловия народ, своята кръвна връзка с делото на пролетариата и вярата, дълбоко лична, интимна и същевременно исторически мащабна и покоряваща, и вдъхновяваща вяра в тържеството на това дело!

И тази обич към живота, тази вяра в човека, в тържеството на правдата и красотата намират своето достойно продължение в съвременната социалистическо-реалистична литература. Достатъчно е да посочим така различното по стил, по тематика и проблематика, но така близко по дух творчество на двама поети — В. Ханчев и П. Пенев — и по-специално цикъла „Жив съм“ на Ханчев и поемата „Дни на проверка“ на П. Пенев.

Невъзможно е в рамките на една статия дори да бъдат засегнати всички проблеми, които съдържа разглежданата тема. Но нека се спрем накратко на още една — проблемата за

изобразителната същност на новия метод и във връзка с това за неговото отношение към другите художествени методи.

В духа на ленинското разбиране за творческата свобода, в определението на социалистическия реализъм, дадено на Първия конгрес на съветските писатели, се отбелязва, че новият метод осигурява *изключителна възможност за проява на творческа инициатива, за избор на разнообразни форми, стилове и жанрове*. При това такива теоретици и творци като Горки и Луначарски още тогава неведнъж предупреждават, че изобразителната система на социалистическия реализъм не бива да се ограничава само в рамките и средствата на нито един от миналите художествени методи, нито в рамките на постигнатите вече нови завоевания, защото тоя метод е законен наследник и продължител на всичко естетически ценно и значимо от миналото и тепърва разгръща, оформя своята изобразителна система. И всеки оригинален творец, още повече — всяка национална литература, която тръгва по тоя път, ще дадат своя принос в тази насока.

В доклада си за социалистическия реализъм от 1933 г., след като дава определение на понятието *стил*, А. Луначарски заявява: „Ако, както вече казах, големите направления, обхващащи цели десетилетия, а понякога и векове значителни човешки групи, напълно са допускали вътре в себе си няколко явно различни стила..., то толкоз повече социалистическият реализъм предполага многообразие на стиловете, изисква това многообразие на стиловете. Многообразието на стиловете просто произтича от него.“[29] И Луначарски подчертава, че редом с формите, с изобразителните средства на реализма, които са основните, главните, в изкуството на социалистическия реализъм може и трябва да съществува и романтичната форма на художествено обобщение. Новият, „монументален реализъм“ е в правото си „да изгражда гигантски образи, които в действителността реално не се срещат, но които представляват персонификация на колективните сили“.[30] Аналогични са и съжденията по тоя въпрос по същото време и на М. Горки. В статията си за гледната точка на твореца той изтъква също необходимостта от подобна форма на обобщение и пита: „Какво е това? Романтизъм? Едва ли, другари. Аз мисля, че имен-

[29] А. Луначарский, Собр. соч. в восьми томах, т. 8, „Художественная литература“, М., 1967, стр. 519.
[30] Пак там, 498.

но това е социалистическият реализъм, реализмът на хората, които изменят, преустройват света, реалистично образно мислене, основано на социалистическия опит."[31]

Следователно изкуството на социалистическия реализъм използва образната система на реализма, но то не е реализъм, критически реализъм; използва системата, образите, изобразителните възможности на романтизма, но не е романтизъм. В изкуството на социалистическия реализъм ние срещаме ярка символика, но то, както нееднократно е подчертавал това Т. Павлов, не е символизъм. В изкуството на социалистическия реализъм ние срещаме експресията, импресията, но то не е експресионизъм, нито импресионизъм.

Социалистическият реализъм е качествено нов художествен метод както в идейно-съдържателно, така и във формално-изобразително отношение. Неговата идейно-съдържателна страна се определя от марксистко-ленинското светоразбиране и светоусещане на твореца, от характера на новата действителност, породила това светоразбиране и светоусещане, а изобразителната система отговаря на изискванията за отразяването на тази действителност, на задачата да се създаде ново творчество, разбирано и обичано от трудовия народ, творчество, което да е продължение и развитие на всички ония принципи, форми, средства на художественото познание на света, на човека, които изкуството е създало в своята многовековна история

Но за определен период това творческо разбиране същността на социалистическия реализъм бе пренебрегнато, неговата изобразителна система се свеждаше от някои теоретици само до изразните средства на реализма, а понякога и до натурализма. Това стеснено, догматично схващане не е преодоляно до известна степен и досега в конкретната оценка както на генезиса, така и на сегашното състояние и перспективи на развитие на новия метод. Известно е, че най-ярките произведения на социалистическия реализъм у Смирненски, с които той става основоположник на тоя метод в българската литература, се смятаха за „романтизъм", за „социалистически романтизъм" само на това основание, че в тях е налице революционната романтика и романтичната форма на художествено обобщение. Аналогичен подход сега се проявява в оценката на елементите на социалистическия реализъм в творчеството на По-

---

[31] М. Горький. Собр. соч. в 30-ти томах, т. 27. ГИХЛ, М., 1953, стр. 44,

лянов и Кирков. Това творчество се разглежда не в неговата цялост като нещо ново и в идейно, и в художествено отношение, а само от гледна точка на изразните средства, на формите на художествено обобщение. И затова Полянов е у нас представител на „революционния романтизъм", а Кирков — на „реализма".

Правилното, марксистко-ленинското разбиране за отношението между метода на социалистическия реализъм и миналите художествени методи може да бъде изградено само на базата на ленинския възглед за новаторския характер и приемствеността на социалистическата литература и култура. От принципиално значение от тая гледна точка е казаното в Програмата на КПСС: „В изкуството на социалистическия реализъм, основано върху принципите на народността и партийността, смелото новаторство в художественото изобразяване на живота се съчетава с използването и развитието на всички прогресивни тенденции на световната култура."[32]

Но приемственост не значи повторение. (В изкуството въобще всяко повторение е гибелно, защото по своята природа всяка истинска художествена творба, а в по-широк аспект — направление, школа, метод, са уникални.) Социалистическият реализъм именно творчески усвоява, „отбира" това, което е необходимо като градивен материал, принцип, подход, прийом, начин и средство за художественото усвояване на действителността, за нейното отразяване с оглед новите идейно-естетически потребности на епохата. Ето защо тоя процес е дълбоко новаторски по своята същност, той включва и елемента на откриване на нови принципи, форми и средства и тяхното сливане с вече известните в едно органично цяло, което определя естетическата същност, поетиката на социалистическия реализъм.

Обща черта на поетиката на новия метод във всички страни, през всички етапи от досегашното развитие на литературата и изкуството е нейната близост с поетиката на прогресивното, правдиво, реалистично (в широкия смисъл на това понятие — в смисъл на художествено правдиво) изкуство от миналото. Същевременно тя е чужда, враждебна, противоположна на поетиката и на същността на упадъчните декадентски течения, школи, явления в литературата и изкуството. Ето защо творческото разбиране на естетическата същност на новия ме-

---

[32] Програма на КПСС, Изд. на БКП, С., 1961, стр. 137.

тод няма нищо общо с теориите за „безбрежния реализъм", с опитите да се размият, да се ликвидират границите между социалистическия реализъм и неговия антипод — изкуството на модернизма.

Практиката на творците от различни страни показва, че всеки, който излиза на широкия друм на социалистическия реализъм, скъсва съзнателно с ограниченията, с догмите и схемите на упадъчните декадентски течения, с идейните и естетическите позиции на буржоазното или дребнобуржоазното художествено мислене. Такъв е пътят на развитие на В. Маяковски от футуризма към социалистическия реализъм, на Л. Арагон от сюрреализма, на Б. Брехт от левия експресионизъм към новия метод и пр. Тая закономерност се наблюдава и в българската литература. Приобщаването на символистите Л. Стоянов, Хр. Ясенов и др. към социалистическия реализъм ги кара да отрекат метода, системата, поетиката на символизма, чиито позиции са защищавали. Такова движение от левия експресионизъм към социалистическия реализъм се наблюдава у Гео Милев.

Интересни наблюдения за несъвместимостта на модернизма със социалистическия реализъм, с истинските цели и задачи на социалистическото изкуство се съдържат в доклада на Д. Благой, изнесен на Четвъртия конгрес на славистите в Прага.[31] Но изводът, който прави авторът за това, че революцията била приета от писателите-модернисти, а отхвърлена от писателите-реалисти, не отговаря нито на конкретния литературен живот в Русия, нито на общите закономерности на тоя процес в другите литератури. Далеч не по тая „естетическа" линия става разделянето на писателите през тоя исторически период. Нещо повече, фактите могат да подчертаят точно обратното. Ако се вземе в широк исторически план, основоположник на социалистическия реализъм в руската и световната литература е Максим Горки, който е най-близо до традицията на класическата руска литература на критическия реализъм. Основоположник на социалистическия реализъм в българската литература е Хр. Смирненски, който в своя първи етап на творчеството е критически реалист. За революцията са и символистите Блок и Брюсов, но против революцията са също символистите Балмонт и Мережковски. Против революцията са критическите

[31] Вж. сб. „Славянские литературы", „Наука", М., 1968, стр. 448—490.

реалисти И. Бунин и Е. Чириков, но за революцията са В. Вересаев, А. Серафимович, които идват също от реализма.

Необходимо е обаче да се подчертае, че въпреки най-голямата близост между литературата на критическия и социалистическия реализъм, особено за някои европейски литератури, то между двата метода също има качествена разлика и в известен смисъл преходът от позициите на критическия реализъм към позициите на социалистическия реализъм представлява революционно явление, преход от едно качество в друго. Творческото развитие на Алексей Толстой например може да служи като ярка илюстрация на това. В българската литература аналогично развитие търпи такъв крупен творец на родната ни проза като Емилиян Станев. Такъв е в същност преходът на всички писатели критически реалисти на позициите на новия метод в годините на съветската, на народната власт.

Ако трябва да се посочи националното своеобразие в генезиса и развитието на социалистическия реализъм в българската литература в тази област, то това е преди всичко богатата реалистична традиция от периода на Възраждането, която продължава и през първите десетилетия след освобождението на страната от османско иго. В руслото на тази традиция е и силно развитата революционна романтика, за която в българското литературознание все още се води спор дали да се разглежда като елемент на реализма, което е по-приемливо, или като самостоятелно течение на романтизма. Тази традиция до голяма степен предпазва както творци, така и читатели от опиума на упадъчните модернистични течения, които със закъснение, но доста агресивно нахлуват в родната ни литература. Показателен е фактът, че срещу тези течения едновременно се обявяват и патриархът на българската литература, най-крупният представител на реалистичното изкуство у нас Иван Вазов, и родоначалникът на марксическата естетика Димитър Благоев! Срещу модернизма и по-специално срещу символизма безпощадно и последователно воюва Христо Смирненски. Тази традиция продължават неговите приемници през 30-те и 40-те години, както и в годините на народната власт. Разбира се, у различните теоретици и творци борбата срещу модернизма се води по различен начин. От правилни, диалектически позиции тази борба се води от Тодор Павлов, който, не приемайки системата и метода, идейно-естетическата същност на модернизма, още през 20-те години сочи, че сред творците-модернисти има и талантливи хора, които със своята дарба постигат

понякога значителни успехи както в отразяването на отделни страни от действителността, така и във формално отношение, в откриването на едни или други прийоми, изразни средства и пр., които, творчески усвоени, могат и трябва да служат и на социалистическото изкуство. Тази борба познава и крайности, когато всичко, което е извън рамките на пролетарското, на социалистическото изкуство, се обявява за вредно, реакционно. Подобна догматична, сектантска позиция е не по-малко вредна от теориите за „безбрежния реализъм".

Друга специфична черта на социалистическо-реалистичната ни литература от гледна точка на разглеждания проблем е формирането на голяма група писатели още от самото начало на творческия им път именно като писатели социалистически реалисти в годините на най-жесток терор при фашизма. Писатели, които не знаят колебанията, мъките на прехода от един метод към друг. Това са Христо Радевски, Георги Караславов, Младен Исаев, Ангел Тодоров, Никола Ланков, Никола Вапцаров и др.

Тези особености, като се има пред вид и цялостното политическо, идеологическо и културно развитие в страната, ни помагат да разберем защо модернизмът не пуща дълбоки корени в прогресивната ни литература, както в някои други страни, защо преходът на позициите на социалистическия реализъм за българските творци е по-ускорен и по-успешен.

И накрая — един проблем, по който сравнително най-малко се пише, но който е не по-малко важен от другите. Става дума за грешките и слабостите, за отклоненията от социалистическия реализъм.

В много литератури, особено в етапа на зараждането на новия метод, както естетическият идеал, така и образното въплъщение на този идеал страдат от известна абстрактност. Първопричината на това явление се корени преди всичко в неразвитостта на класовата борба, в липса на ярки прояви на социалистическата революционност, в която да се оформят съответните характери, носители на новия идеал. В случая оказва влияние естествено и липсата на съответен опит, традиции в литературата. Родоначалниците на социалистическия реализъм трябва да проправят пътина в една област, още неусвоена художествено от изкуството. В този процес мирогледното, идеологическото осмисляне на събитията, на явленията от действителността често изпреварва тяхното цялостно емоционално, психологическо, художествено осмисляне. Това до известна сте-

лен се отразява негативно върху художественото майсторство на творбите. Сравнени с произведенията на други писатели – критически реалисти например, тези творби се налагат със своя новаторски характер, с идейната си целеустременост и историческа перспективност, с боевия си патос и пр., но отстъпват по своето художествено съвършенство. (Става дума, разбира се, за сравняване на равни по величина автори и произведения.)

Тази закономерност се проявява и в българската литература, при генезиса на новия метод в творчеството на Полянов, Кирков, Карагьозов. Своеобразието тук се състои преди всичко в твърде ранното за националния, а в известен смисъл и за световния литературен процес изживяване на тази слабост – края на XIX — началото на XX век. В много национални литератури подобни явления се наблюдават едва след Първата световна война, а в други тоя процес протича в наши дни. Интересни наблюдения за тоя процес се съдържат в сборника „Формирование социалистического реализма в литературах западных и южных славян“ (Изд. АН СССР, Институт славяноведения, М., 1963).

Все през този период от развитието на социалистическия реализъм на преден план в творбите, особено в поезията и в кратките публицистични и белетристични форми, които преобладават, на преден план изпъква *колективното пролетарско съзнание,* светоусещането, светоразбирането на масата, на трудовия народ в окрупнен, обобщен план. И това е положителен момент в сравнение с индивидуализма, с отчуждението, които владеят буржоазното съзнание, буржоазната литература. Но заедно с това се чувствува *липсата на една пълнокръвна индивидуализация на художествения образ,* обхващането на всички страни, всички черти от проявите на човешката личност. За сметка на мирогледните, идеологическите и социалните моменти се подценява или остава на заден план личният живот, интимният свят на героя.

Тези особености, разбира се, не са „чисто литературни“. Те имат своята първопричина в самата действителност, в живота и борбата на трудовия народ. Но все пак самата литературна практика показва, че след време, след натрупване на известен опит, писателите социалистически реалисти включват в своя поглед една много по-широка сфера от действителността и от цялостния живот на човешката личност и това прави техните произведения по-вълнуващи и убедителни, по-правдиви и художествени.

Тази закономерност намира ярко проявление в България в творчеството на Хр. Смирненски и Н. Вапцаров.

Успешното и плодотворно развитие на социалистическия реализъм се намира в зависимост от творческото усвояване и развитие на традициите на националната и световната литература и изкуство. С малки изключения, в повечето пролетарски литературни течения в периода на генезиса на социалистическия реализъм се наблюдава един стремеж на пълно обособяване и дори откъсване от другите литературни течения, а понякога и нихилистично отношение към тия течения и към художествените ценности от миналото. Това проявление на „левичарството" оказва отрицателно въздействие, а понякога може да бъде просто гибелно за новата литература.

Развитието на социалистическия реализъм в България е твърде показателно в това отношение. За един доста дълъг период от време марксическата мисъл у нас не успява да застане на ленински позиции по този въпрос и в теорията, и художествената практика това дава негативни отражения. Недооценява се опитът на съвременни прогресивни писатели, и то от ранга на Иван Вазов например, подценява се прогресивното литературно наследство, подценяват се специфичните национални, политически, идеологически и естетически проблеми. Особено силно тези слабости се проявяват през периода на левосектантския курс на ръководството на БКП вътре в страната след разгрома на Септемврийското въстание от 1923 година докъм средата на 30-те години.

Решителна роля за преодоляване на тези отрицателни явления както в политическия, така и в идеологическия, в културния сектор изиграва държанието на Г. Димитров на Лайпцигския процес, неговият доклад пред Седми конгрес на Коминтерна и последвалите организационни и други мерки за превръщането на тактиката на единните и народните фронтове в живо дело. По-късно, след народната победа, Г. Димитров обръща изключително голямо внимание на тези проблеми. В беседата си с членовете на ЦК на РМС от 1945 г. Димитров подчертава: „По-рано също имаше силни подозрения по отношение на интелигенцията. При създаването на нашата партия това беше известно средство за запазване бойния характер на партията, защото из средата на интелигенцията можаха да се вмъкнат в нашите редове повече чужди и карнеристични елементи. *Но при сегашните условия, когато партията е укрепнала, когато тя е станала и управляваща партия* и когато от

друга страна, в средата на самата интелигенция се е извършила и продължава да се извършва диференциация вследствие на преживени тежки борби и големи събития, *необходимо е съвършено ново отношение към интелигенцията.* Интелигенцията, нейната здрава част, най-способните специалисти, учени, хората на културата и изкуството трябва да бъдат или непосредствено в нашите редици, или да сътрудничат с нас и нашите съюзници в Отечествения фронт."[31]

За съжаление, както през втората половина на 30-те години, така и по-късно, през годините на народната власт, въпреки правилната постановка на въпросите на практика левосектантството не е преодоляно докрай. Нещо повече, през един определен период то взема доста застрашителни размери, особено в оценката на литературното наследство и на творчеството на прогресивните писатели, които преминават на позициите на социалистическия реализъм. Догматично-сектантски, опростителски подход се проявява към литературното наследство на Н. Йовков, П. Яворов, Пенчо Славейков, Ст. Михайловски и др. А примерът с оценката на романа „Тютюн" беше просто демонстрация на неумението да се види творческото развитие на писателите и на самия нов художествен метод при условията на народната власт. В една или друга степен или форма подобни слабости по това време се наблюдават и в другите социалистически литератури. Атмосферата и методите, свързани с култа към личността, още повече подсилват отрицателното въздействие на тези явления. *Ето защо борбата срещу извращенията на марксистко-ленинските методи, срещу догматизма и сектантството, за правилно партийно ръководство на литературата и изкуството е закономерност и необходимост за успешното развитие на социалистическо-реалистическото творчество.*

Методът на социалистическия реализъм се заражда и развива в непрекъсната борба срещу буржоазната идеология и изкуство. Колкото по-остра е борбата на идеологическия фронт, толкова по-силно е нейното отражение в естетиката, в литературата и изкуството. Когато революционното движение и строителството на социализма са в подем, това стимулира развитието на социалистическо-реалистичното изкуство, то печели нови привърженици, последователи и съмишленици. Когато

[31] Г. Димитров, За литературата, изкуството и културата, Партиздат, С., 1971, стр. 188.

в редиците на революционерите се извършва преустройство, прегрупиране на силите, борба срещу отклоненията от правилния марксистко-ленински път, тогава реакцията минава в яростно настъпление и в областта на литературата и изкуството се наблюдава отстъпление от позициите на социалистическия реализъм, премълчаване на тоя метод или преминаване в открита борба срещу него дори и от хора, които до вчера са давали клетва за вярност. Тази закономерност се прояви особено ярко през втората половина на 50-те, началото на 60-те години. Като се спира на конкретни проявления в областта на теорията, В. Озеров отбелязва: „Глупаво и нечестно е да се закриват очи пред недостатъците в живата литература, пред грешките в естетическата наука. Но също така е невярно всичко да се свежда до тях, да се изпада в паника, да се губи общият поглед върху литературния процес. Това вече не са търсения, а мятане, от което полза няма, но затова пък вредата е огромна. Хвърляйки се от една крайност в друга, губейки перспектива, плашейки се и плашейки другите — с това не се решават конструктивните задачи, а по-скоро се получава объркване и дезориентиране на хората.

Така се получи с някои участници в разгърналите се през 1956—1957 г. дискусии за социалистическия реализъм. Те се оказаха заинтересувани не от укрепването на основите на социалистическия реализъм, а от разрушаването на тези основи.“[35]

Аналогични явления се наблюдаваха, в различна степен и форма, разбира се, почти във всички социалистически и пролетарски литератури през оня период. Не прави изключение в това отношение и нашата страна. Но здравите благоевско-димитровски традиции в БКП, успешното изграждане на социализма в страната, здравото партийно ръководство, революционните традиции в самата литература и големият отряд от убедени привърженици — теоретици и творци — на социалистическия реализъм не дадоха възможност на ревизионистичните тенденции да се развият и развихрят така, както в някои други литератури. Тези тенденции се проявиха у нас по-скоро косвено — в премълчаване на самото понятие социалистически реализъм, в опита то да бъде заменено с общото понятие *социалистическа* литература и изкуство, с опита да се

[35] В. Озеров. На путях социалистического реализма, „Советский писатель“, М., 1958, стр. 9.

обезличи идейно-естетическата определеност на тоя метод или да се „докаже“, че науката още не е показала тая определеност, и др.

В програмната си реч „Повече между народа, по-близо до живота“, произнесена пред отчетно-изборното събрание на Съюза на българските писатели през април 1958 г., др. Т. Живков, след като отбелязва, че подобни тенденции са в противоречие с целия наш литературен живот, с неговите традиции и настояще, заявява: „И точно затова е съвършено непонятно защо някои сегашни наши критици, които с перо и слово са воювали за утвърждаване на социалистическия реализъм у нас, предпочетоха днес или да замълчат, да не издигат своя глас за защита на социалистическия реализъм, против опитите да бъде той отхвърлен, или пък се обърнаха на 180 градуса, започнаха да се отричат от това, което по-рано със страст са утвърждавали?“[36]

И няколко години по-късно в също така програмната реч „Комунистическата партийност — висш принцип на нашата литература и изкуство“: „Няма да сгреша, ако кажа, че се създаде една група млади критици, които са си поставили за задача да утвърджава именно това, което е отклонение от социалистическия реализъм, което се разминава с нашия живот.“[37]

В самата художествена практика грешките и отклоненията от социалистическия реализъм, макар и по-слабо проявени, отколкото в някои други страни, също така имаха „типологичен“ характер. Подценяване на съвременната тема, на главния герой на нашата епоха, на главните конфликти, изпадане в плен на дребнотемието, на „общочовешки“ теми, проблеми, човешки преживявания, плащане данък на натурализма и примитива. На Първия конгрес на българските писатели през май 1968 г. в отчетния доклад на Г. Джагаров се прави тревожната констатация, че липсват произведения, посветени на работническата класа, тая класа, която е главната движеща сила на нашето общество! Талантливи наши писатели загубиха много сили и време в създаването на живи, интересни сами по себе си картини от националния бит, но картини, в

---

[36] Т. Живков, За литературата, изкуството, културата... стр. 28, 29.
[37] Пак там, стр. 133—134.

които преобладават битовите детайли, абсурдни и занимателни събития, а липсват типичните национални характери в тяхната изява на фона на големите събития от национален и международен характер като участници, като фактор в тези събития. И ние изцяло можем да се съгласим с М. Храпченко, че подобни увлечения не дават възможности на нашите писатели да се възползуват от своето главно преимущество — да дадат една цялостна художествена концепция за света, за голямата правда на нашия живот.[38]

Какви са главните условия за творческото развитие на социалистическия реализъм, за преодоляване на грешките и отклоненията както от догматичен, така и от ревизионистичен характер, за даване решителен отпор на буржоазната идеология и литература?

Определящ фактор в случая е самият живот. Колкото по-успешно се води борбата за победата на социализма, за изграждането на социалистическото, на комунистическото общество, толкова по-благоприятна ще бъде атмосферата за създаване на значителни, класически художествени произведения на социалистическия реализъм, отразяващи тая борба и това строителство, хората, които ги осъществяват. И доколкото обективните закони на историческото развитие потвърждават тоя път, то решаващ фактор става умението творчески да се прилагат принципите на марксизма-ленинизма във всички области на живота, в това число и в областта на литературата и литературната наука.

Но теоретиците и особено творците толкова по-успешно ще се справят със своите задачи, колкото по-тясна е връзката им с народа, с живота. Ето защо лозунгът на БКП — „Повече между народа, по-близо до живота“ — трябва да се разбере не само като една политическа, идеологическа повеля, но като творческа необходимост.

За да се каже истината за живота, тя трябва да се знае, да се преживее, да се изстрада. И писателите социалистически реалисти, верни на традициите на основоположника на новия метод М. Горки, съзнават като върховна своя повеля „да не престават никога да казват истината и никога да не скъсват връзките с народа“[39]. Тези думи на талантливия писател и

---

[38] М. Храпченко, Литературные теории и творческий процес· сб. „Актуальные проблемы социалистического реализма...“, стр. 159.

[39] Сб. „Социалистический реализм в зарубежных литературах“, Изд. АН СССР, М., 1960, стр. 281.

страстен поборник за метода на социалистическия реализъм Джеймс Олдридж повече от всичко друго показват къде е верният път за творците. Изкуството на социалистическия реализъм е още в своята ранна младост. То тепърва ще набира сили, тепърва ще разцъфтява и се утвърждава като една цялостна система, като изкуство на социалистическото, на комунистическото общество в целия свят. Но и сега то има своите класически постижения, и сега то е в авангарда на световния художествен процес.

Всичко това ни кара да бъдем твърде внимателни, от една страна, както в разкриване на общите закономерности, така и на специфичните прояви на това изкуство, а, от друга — да бъдем все пак достатъчно уверени и категорични в някои основни положения, които характеризират същността на тези закономерности и на тяхното проявление конкретно в българската литература. При това в духа на ленинското разбиране за закон и явление ние си даваме сметка, че общите закони и принципи на социалистическия реализъм, доколкото са изявени и познати от нас, не могат да ни дадат цялостна представа за явленията, за отделните художествени творби, създадени по тоя метод. Както и самите тези произведения, взети изолирано от цялата система на новото изкуство, не са в състояние да ни дадат представа за същността и възможностите на тоя метод. „Законът е отражение на съществуването в движението на универсума“ — отбелязва във „Философски тетрадки“ В. И. Ленин. И редом с това: „Явлението е по-богато от закона.“[40]

Несъмнено бъдещето ще донесе нови художествени и теоретически открития в областта на социалистическия реализъм ще изправя творци и теоретици и пред нови трудности. „Всяка от литературите на света внася в това художествено направление своите оригинални, обусловени от нейната история и традиции черти.“[41]

В тази връзка както изявата на общите закономерности на социалистическия реализъм в българската литература, така и спецификата на тази изява представляват интерес не само за нас, българите, допринасят за по-пълното и дълбоко разбиране същността на тоя метод, на който принадлежи бъдещето,

---

[40] В. И. Ленин, Философски тетрадки, Изд. на БКП, С., 1956, стр. 127.
[41] А. Метченко, Кровное завоеванное, „Советский писатель“, М., 1971, стр. 5.

Ерхард Хекселшнайдер
и Антон Хирше

СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ГФР

(шестдесетте и началото на седемдесетте години)

През последните десет години в отношението на буржоазното литературознание и литературна критика на ГФР към съветската литература настъпиха съществени изменения, тенденцията на които най-добре и най-кратко може да се охарактеризира с фразата: „Приспособяване към новите условия." Това приспособяване трябва да бъде разгледано в неговата диалектика: от една страна, като запознанство с постиженията на съветската култура и тяхното признаване, а, от друга — като ожесточена борба срещу нея с различни средства. Приспособяването към новите условия означава също, че не може повече да се игнорират стремежите на хората в ГФР към опознаване живота и културата на първата в света социалистическа държава; едновременно с това обаче, отчитайки тази обективно съществуваща потребност, се правят опити тя да се определи от буржоазния мироглед. В това диалектическо съчетание на продиктуваното от разума и наложено от обективните условия съобразяване с изменилите се обстоятелства и на отчаяно съпротивление срещу въздействието на същите тези обстоятелства се проявява в крайна сметка участието на буржоазното литературознание в съвременната класова борба.

При това за ГФР трябва да се отбележи още една особеност, която позволява по-отчетливо откъдето и да било другаде да се определят тенденциите във възприемането на съветската литература в капиталистическите страни. Търсенето, породено от ограниченото издаване на съветските литературни произведения, в края на петдесетте и началото на шестдесетте години беше тук значително по-голямо, отколкото например във Франция или Италия. Следователно постепенното изменяне на отношението на буржоазното литературознание към

съветската литература съвпада в ГФР по време с доста закъснялата интензивна издателска дейност.

Приспособяването към обстоятелствата се наложи под натиска на нарастващата мощ на света на социализма. В книгата на Клаус Менерт „Съветският човек", в която върху опита от петдесетте години се развиваше стратегия на идеологическа борба срещу Съветския съюз, а следователно и срещу неговата литература, все още се подчертаваше, че съветският човек бил преди всичко човек, а след това съветски.[1] С това авторът искаше сякаш да каже: засега социалистическата действителност не е в състояние да измени човешката природа, а следователно и съветските хора са все още достъпни за проникването на идеологията на стария свят. Десет години по-късно същият този Клаус Менерт вече предупреждаваше своите съмишленици да се пазят от илюзиите, които той сам е породил на времето със своята книга. През 1971 г. по време на редовното годишно заседание на Немското дружество по изучаване на Източна Европа в докладите беше споменато многократно за прозападните уж настроения сред съветската интелигенция, на което обърна внимание именно Менерт, който зададе въпроса: „Не се ли подхвърля Западът на опасност, като недооценява изключителната сила на инерцията на съветската държава и съветския народ?"[2]

Тук той за първи път споменава съветския народ, или, с други думи, съветските хора в неделима връзка с тяхната държава, а това, което той нарича „сила на инерцията", може със спокойна съвест да се преведе като „вътрешна сигурност на Съветския съюз". Този факт говори за признаването на реалността, за промяната в стратегията на идеологическата борба. Именно в такъв широк контекст следва да се разглеждат сложните процеси, които се извършваха през последното десетилетие във ГФР в светлината на подхода към съветската литература.

I

Като се започне приблизително от първата половина на шестдесетте години, най-забележимото явление в западногерманския културен живот беше интензивното издаване на произведения от съветската литература. Заслужават внимание антологиите от подбрани прозаични и поетични произведения, съз-

---

[1] K. Mehnert, Der Sowjetmensch, Reinbek bei Hamburg, 1967, S. 11, 292.
[2] Osteuropa, № 12, 1971, S. 968.

дадени през периода на 20-те — 60-те години. Бяха издадени романите и разказите на Максим Горки, А. Толстой, К. Паустовски, И. Еренбург, И. Бабел, Л. Леонов, М. Шолохов, А. Платонов, К. Симонов, Ю. Казаков, В. Аксьонов, Г. Бакланов и редица още други съветски писатели. За западногерманския читател стана достъпна и лириката на В. Маяковски, А. Твардовски и Е. Евтушенко. След това, макар и в неголям обем, бяха открити писатели от другите съветски национални култури, като например Ч. Айтматов и В. Биков. Телевизионните предавания започнаха да включват в програмите си все по-често съветски филми; по радиото се организират седмици на съветски радиопостановки. В театъра и по телевизията се поставят от време на време драми от съветски автори и преди всичко от Максим Горки, Е. Шварц и В. Розов. И все пак не може да не се забележи, че някои класически произведения на съветската литература и досега липсват по книжните рафтове на ГФР, като например „Руски лес“ на Леонов, „Млада гвардия“ на Фадеев, „Как се каляваше стоманата“ на Островски, „Педагогична поема“ на Макаренко, романът-трилогия на Федин. Това, разбира се, не е случайно. При това руската и съветската литература съставят приблизително едва 4 процента от цялата преводна чуждестранна литература в ГФР.

Отминавана в продължение на дълги години с мълчание, днес съветската литература се изучава от студентите по славистика във всички университети на ГФР; нараства числото на защищаваните и публикувани дисертации по проблемите на съветската литература; наред с послесловията и критическите изследвания на отделни аспекти на тази литература започнаха да се появяват и общи курсове по история на съветската литература, трудове, посветени на отделни нейни периоди, а също и многобройни публикации за политиката на КПСС в областта на културата. Може без преувеличение да се каже, че всички събития в съветския културен живот днес се отразяват и обсъждат щателно в печата от всички политически направления в ГФР. Дори един такъв отявлен противник на социалистическия реализъм, в съветската литература като Александър Щайнигер е принуден да признае, че съветската литература е дала „много интересни, значителни и високо качествени в художествено отношение произведения“[3].

[3] A. Steiniger, Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod, Wiesbaden, 1965, S. 18.

Непосредствените контакти между съветските и западногерманските писатели както и между съветските писатели и западногерманските читатели се засилиха особено чувствително от момента на сключване на договора между СССР и ГФР през 1970 г. Така например през лятото на 1971 г. за първи път официална делегация на Съюза на немските писатели от ГФР, водена от своя председател Дитер Латман, посети Съветския съюз. В края на 1971 г. съветските писатели върнаха визитата на немските си колеги. През 1972 г. в Мюнхен беше открита голяма изложба на съветската детска литература. Предвиждат се и други мероприятия по културно сътрудничество. Като резултат от развиващите се контакти беше несъмнено и излезлият през 1970 г. в издателство „Белзер-Ферлаг" в Щутгарт фотоалбум СССР. „Съветската държава и нейните хора" с встъпителни очерци от Хайнрих Бьол и Валентин Катаев. Поради обективността си този албум беше посрещнат от страна на десните сили в ГФР с ожесточена критика.

Причините за този толкова интензивен и все по-нарастващ интерес към съветската литература и култура са разнообразни. Трябва преди всичко да се посочи международният авторитет на Съветския съюз, нараснал значително през шестдесетте години, неговата мирна настъпателна политика и успехите в комунистическото строителство. Въпреки всички антикомунистически нападки Съветският съюз намира все по-голямо признание като миролюбива държава, особено след сключването на договора между СССР и ГФР. Все повече граждани на ГФР искат да се изтръгнат от господствуващата империалистическа система на ловко манипулиране с обществено съзнание и след като вече две десетилетия Съветският съюз беше превърнат в плашило за тях, те искат да си съставят най-после правилна, лишена от всякакво предубеждение картина за живота на миролюбивата и първа социалистическа държава. На това помага съветската литература, чието значително идейно съдържание и високо художествено майсторство едва ли могат да отричат днес дори в ГФР. Познаването на съветската литература съдействува за изкореняването на антикомунистическите и националистичните представи и стереотипи в мисленето и спомага за разпространяването на истината за света на социализма. В ГФР съветските книги (както и в която да е друга капиталистическа страна) изпълняват не само културно-есетическа, но и политическа функция.

Растящият интерес към съветската литература, а по този

начин и към Съветския съюз изразява страстното желание на множество хора да открият хуманистичната алтернатива на безчовечността на капитализма, алтернативата на угнетението и експлоатацията, изразява надеждата за един по-добър свят. Съветската литература е хуманистична литература, литература на освободеното общество, в което човек е господар над самия себе си и над обстоятелствата — това я прави важна и достойна за читателя от света, който е разкъсван все по-дълбоко от противоречия.

Друга причина за растящия интерес към съветската литература е все по-изостящата се полемика по въпросите на политиката в областта на културата, водена от прогресивните културни дейци срещу империалистическата идеология и съвременната индустрия за развлечения, която формира общественото съзнание. Борбата за развитието на демократичната и социалистическата култура в ГФР, която се води от Германската комунистическа партия и нейните съюзници, представлява непосредствена опасност за империализма във връзка с това, че господствуващите кръгове в държавномонополистичната система предприемат масови опити да сформират в духа на своята политика обществения живот. Съветският опит в изграждането на културата играе съществена роля за развитието на естетическото и политическото самосъзнание на прогресивните художници. Като пример за това може да послужи дискусията в демократичния вестник „Дойче Фолксцайтунг“ (Дюселдорф) за разбирането на партийността, която се води на страниците на вестника от септември 1971 г. до февруари 1972 г. и в която взеха участие такива известни писатели като Макс фон дер Грюн, Петер Шют, Мартин Шпер, Герд Фукс, Гизела Кленер, Петер О. Хотиевиц, Арнфрид Астел и Ангелика Мехтел. Дискусията беше предизвикана от размислите на Мартин Валзер, които той под впечатлението на конгреса на Съюза на съветските писатели сподели с обществеността с цел „да направи плодотворно понятието партийност за своя собствен труд и за литературното развитие в капиталистическата страна“[4].

Интересът към съветската литература като към литература на новата действителност е стимулиран не на последно място и от това, че в социалистическата Германска демократична ре-

---

4 Deutsche Volkszeitung, 7.II.1972

публика ето вече почти три десетилетия се издават непрекъснато най-добрите произведения на съветските писатели. Тази културна политика, предвидена за дълги години, оказва влияние и върху издателствата на ГФР; като доказателство за това служи преди всичко увеличаване броя на лицензите, издавани в ГДР за издаването на съветски произведения в ГФР и в Западен Берлин.

Империалистическата държава и ония сили, които през четиридесетте и петдесетте години се опитваха по всякакъв начин да попречат на зачеващия се процес и бяха в състояние да го задържат включително до шестдесетте години, се стараят сега да използуват по свой начин възникналата ситуация. Принудени да се съобразяват с изменилото се съотношение на силите, представителите на буржоазната литературна критика биха искали да се възползуват в рамките на глобалната антикомунистическа стратегия от интензивните културни контакти, за да разпространяват буржоазната идеология, като използуват в идеологическата си борба срещу Съветския съюз дори някои произведения на съветската литература. На мястото на тъпоумния антикомунизъм, който беше типичен за „съветологията“ при интерпретацията на съветската литература включително до началото на шестдесетте години, днес възникват гъвкави, хитро замаскирани теории. Техният вътрешен смисъл обаче си остава същият: да оклеветят социализма и да накарат да се повярва в съществуващата уж несъвместимост между социализма и изкуството. Но дори тези сили са принудени да се приспособяват към условията, изменили се в полза на социализма, да обновяват своите тези и да се самоизтъкват като сили, „готови“ да съдействуват за разпространяването на съветската литература, която те дълбоко в себе си фактически ненавиждат. При това те издигат всевъзможни бариери, за да намалят по възможност риска за буржоазията от разпространяването на социалистическите идеи: относително ограничен тираж на книгите, тенденциозен подбор на произведенията и тенденциозните им тълкувания в предговорите и послесловията, лансиране на преден план на антисъветски произведения. Играеха и все още играят голяма роля пропагандните кампании около А. Солженицин и някои други автори на антикомунистически съчинения и криминални елементи.

Друг метод за борба със съветската литература, който не може повече да бъде игнориран, започва да се изработва съвсем отскоро под влиянието на социалдемокрацията. Разработ-

ването на интернационалното социалистическо литературно наследство, към което се пристъпи на границата между шестдесетте и седемдесетте години, включва също и съветската литература. Тази разработка има за цел да представи социалдемокрацията като законна наследница на постиженията на ранната социалистическа литература, да смекчи политически остротата на тази литература и да конструира една мнима противоположност между нея и политиката на съвременните страни на социализма в областта на културата. Едновременно с това левите опозиционни сили, проявяващи голям интерес към ранната съветска литература, се обработват в духа на буржоазната идеология.

Днес в ГФР се очертават приблизително четири главни направления при тълкуването на съветската литература. На първо място трябва да бъде посочено марксистко-ленинското направление — едно забележително и радостно ново явление от края на шестдесетте години. Към него могат да бъдат причислени Фридрих Хицер, Елвира Хегеман-Ледвон и други. На второ място трябва да се посочат работите, в които се прави опит за естетическо тълкуване на съветската литература от буржоазно-хуманистични позиции съобразно изменилата се обществена атмосфера; резултатите от тези изследвания обаче съвсем не са лишени от противоречия (Брюмер, Лоренц, Хаберман, Майстер). Трето, оформи се направление, което отчасти се ориентира към руската формална школа и предпочита структурните изследвания и анализа на формата, като се стреми при това да се абстрахира от идейното съдържание на литературата (Шридтер, Холтхузен, Дец, Кемпфе и други). На четвърто място следва да се посочи най-старото и господствуващо направление, което изследва съветската литература не толкова от естетическа гледна точка, колкото от социологична и политическа. За това направление литературата служи изключително като източник на информация за политическото и социалното положение в Съветския съюз. Представителите на това направление — Менерт, Щайнигер, Рюле, Сахно, Хюбнер и други — дават тон в тълкуването на съветската литература от антикомунистически позиции, използувайки широко при това средствата на буржоазната масова информация.

От само себе си се разбира, че не всички появяващи се в ГФР работи по съветската литература може леко и просто да бъдат отнесени към това или онова направление, тъй като методиката и научно-теоретическите цели на отделните автори от

буржоазния лагер, с изключение на авторите от последната група, са крайно разнообразни.

По-долу ще се опитаме да характеризираме някои важни по своите концепции работи и статии от шестдесетте и седемдесетте години.

II

Без съмнение най-важният резултат през последните години беше оформянето в ГФР на значително самостоятелно марксистко-ленинско направление в тълкуването на съветската литература. Естествено и през петдесетте години намираха място публицистични работи, изразяващи марксисткото гледище, в които се правеше опит да се отдаде заслуженото на своеобразието на съветската литература, да бъде защитена от нападките на реакцията. Те спомогнаха да се създаде у западногерманския читател доста вярна картина за развитието на съветската литература. Но това бяха само отделни опити. Днес обаче от марксистки позиции за съветската литература се пише не само количествено повече, но настъпиха и качествени изменения. Наред с израза на емоционални симпатии спрямо социализма и с отхвърлянето на антисъветизма и антикомунизма днес се чувствува едно дълбоко вникване във вътрешните процеси на литературата. Благодарение на това полемиката срещу реакционното отношение към съветската литература започна да се води по-основателно и същевременно по-настъпателно.

Естествено преди всичко това е резултат от политиката на Германската комунистическа партия в областта на културата. Борбата за прогресивната култура представлява част от борбата за демократично обновяване и социализъм и срещу властта на монополите. При това все още младата ГКП използува опита на социалистическото културно развитие и преди всичко постиженията на съветската литература и литературата на ГДР в тази борба. Това е отразено в много публикации в печатните органи на ГКП и солидарните с нея списания. Най-ярко това плодотворно отношение към съветската литература беше проявено на Културно-политическия форум на ГКП през юни 1971 г. в Нюрнберг. Тогава Оскар Нойман заяви: „Във всичко, където трябва да се приложи творчество, ние сме наследници на голямата демократична и социалистическа традиция и виждаме как елементите на демократичната и социали-

стическата култура, над развитието на която ние се трудим тук, са се превърнали вече навсякъде в световна социалистическа култура и в господствуваща духовна сила. Там, в Съветския съюз, и дори на няколко километра оттук — в Германската демократична република, се твори вече нов живот и този процес ще се развива дотогава, докато не се осъществят предвижданията на Карл Маркс за това, че комунистическото общество ще пресъздаде човека, чувствуващ щедро и дълбоко всичко като своя непрекъсната действителност, ще пресъздаде човека в цялото богатство на неговата природа."[5]

В такъв дух с обширно изследване върху възникването и формирането на социалистическия реализъм излезе и Фридрих Хицер в списание „Кюрбискерн" по случай 50-годишнината от Великата октомврийска социалистическа революция. Според Хицер революцията е създала условия „за диалектическо единство в литературата със социално предназначение и художествено изобразяване". Хицер, който преведе за първи път на немски език в ГФР различни литературни манифести — от тези на символистите до групировките през двадесетте години — и известната статия на Луначарски за социалистическия реализъм, разрушава с голяма убедителност всички изтъркани представи за социалистическия реализъм, създадени от реакционната критика. Като положителен отговор на реакционните нападки той формулира по следния начин основната тенденция, присъща на съветската литература: „Централната задача на социалистическата литература е да ликвидира културното изоставане на масите. Вследствие на това новата съветска литература получава социална забрана."[6] Само Октомврийската революция е създала предпоставки за преход от „революционни възвания към тяхното осъществяване"[7]. Хицер отива още по-нататък. От развитието на съветската действителност, съветския духовен живот и съветската литература той се опитва да извлече исторически поуки за антиимпериалистическата борба в ГФР днес, като се обявява например срещу анархическата теория за революцията на Ханс Магнус Енценсбергер.

Подобно значение имат и „Въпросите", с които славистката Елвира Хегеман-Ледвон се обърна в списание „Кюрбис-

[5] Kulturpolitisches Forum der Deutschen Kommunistischen Partei. 12/13 Juni 1971 in Nürnberg, Hamburg, 1972, S. 92.
[6] Kürbiskern, № 4, 1967, S. 72—71.
[7] Пак там, S . 68.

керн“ в 1967 г. към Георг Лукач и в които защищава съветската литература през тридесетте години от неговите ревизионистични нападки.[8] Тя дава Маяковски като пример за поет, намерил своето място в новото общество и достъп до новия читател и показва до каква степен Лукач решава опростено тези въпроси в своите полемични нападки срещу съветската политика в областта на културата. Тя разяснява достатъчно убедително значението на Октомврийската революция и създадената от нея литература за класовата борба в империалистическите страни: „Благодарение на всемирноисторическото значение на Октомврийската революция, благодарение на свързаните с нея — и нелишени от драматизъм — съдбини на литературата в първата социалистическа държава и благодарение — не на последно място — на драматичните събития в света днес, с които първото събитие се намира в тясна причинна връзка, е разрушена кулата от слонова кост — това обичайно убежище за литературата и нейните творци. Революцията застави литературата и нейните творци отново и по-задълбочено да се замислят за своята роля в обществото. В страните на социализма тя постави пред тях актуални задачи, при решението на които не се мина без грешки. В несоциалистическите страни влиянието на революцията се долавя в напрегнатото внимание по въпроса за общественото значение на литературата, в пряката политическа „завербованост“ на писателя, която тук в атмосферата на продължаващата се социално обусловена изолация на изкуството има толкова по-голямо значение. Това въздействие на Октомврийската революция не само ще помогне да бъде прехвърлен мост от „най-добрите постижения в литературата на днешния ден към литературата на утрешния“, но и поражда полемика, спорове и вземане на практически решения в обществения живот, включително и по отношение на литературата.“[9]

Във връзка с 50-годишнината от основаването на СССР излезе специален брой на списание „Кюрбискерн“ под заглавие „Съветската култура днес“ с лирични и прозаични произведения на многонационалната съветска литература, както и със статии от съветски и западногермански критици. Авторите на статиите разобличават безпощадно изопачаванията и фалшификациите, на които се подлага съветската литература в ГФР:

[8] Kürbiskern, № 1, 1968, S. 106—120.
[9] Пак там, S. 120.

„В ГФР не може да става и дума за съдействие в разбирането на действителното положение на съветската литература и на нейната проблематика. При избора и критиката на произведенията господствуващите средства за информация са свикнали да се ръководят по същество от един-единствен критерий — от пошлата схема на разделяне цялата култура на „опозиционна“ и „официална“[10]. Не случайно буржоазната критика на съветската култура — при цялото ѝ разнообразие — се характеризира по същество като „задружен хор на антисъветизма“[11]. Е. Хегеман-Ледвон показва обосновано това, като дава за пример начина, по който се поднася в ГФР Солженицин; Ренате Римек — като дава за пример това, което се пише за Съветския съюз в западногерманските училищни учебници[12]. Но същевременно реакцията обръща внимание върху съществената проблема: наличието на тясната връзка между положението на културата вътре в ГФР и двоякото отношение към съветската литература; невежеството по отношение на чуждото представлява следствие от невежеството по отношение на своето собствено положение: „Борбата срещу антисъветизма представлява поради тези причини същевременно и борба за опознаване на собственото положение и задачи, за самоопознаване. Със сключването на договора шансовете за това нараснаха.“[13]

Най-сетне в списанието е показано богатството на съветската социалистическа култура — в поезията на Винокуров, Смеляков, Гамзатов, Кулиев, Мартинов, Слуцки и други, в прозата на Распутин, Кожевников, Матевосян; на тези цели служат и интервютата със Симонов, Чухрай и Р. Рождественски.

Колкото и да са важни постиженията на марксистко-ленинските изследователи и критици, засега тяхното влияние върху широките кръгове от обществеността си остава сравнително не много голямо. Забранената комунистическа дейност в продължение на много години, свръхмощният монопол на буржоазията в областта на общественото мнение не можеха да не дадат своите плодове. При това трябва да добавим продължаващото се и при правителството на социалдемократите и свободните демократи ограничение на правата на мислещите по друг

---

[10] Kürbiskern, № 1, 1973, S. 4—5.
[11] Пак там, S. 5.
[12] Пак там, S. 108—134.
[13] Пак там, S. 5.

начин, какъвто е случаят с решението, взето на съвещанието между министрите на вътрешните работи за изключване членовете на ГКП от системата на народното образование. С това главно се обяснява фактът, че марксистко-ленинската наука в ГФР не играе оная значителна роля, която ѝ е присъща днес в другите капиталистически страни на Европа.

III

Основната маса от буржоазните работи може да се раздели най-грубо на изследвания на съветската литература като цяло и на изследвания по отделните ѝ проблеми; в такъв ред ще бъдат разгледани те и в следващия раздел.

За едно широко осветляване на съветския живот претендира излизащата в ГФР от края на шестдесетте години и построена по сравнителния принцип енциклопедия „Съветската система и демократичното общество", издавана със сътрудничеството на именити „специалисти по комунизма" от всички капиталистически страни, като К. Д. Керних, З. Бжезински, Б. Майснер и други. Енциклопедията претендира за обективни, но фактически лишени от оценъчни моменти съпоставки и сравнения между социалистическата и буржоазната демокрация. Както това се прави в отделни случаи, показват се названията на статиите, посветени на съветската култура и изкуство: „Литературна критика" (Виктор Ерлих), „Литературната политика в СССР" (Карл Аймермахер), „Литература и комунизъм" (Юрген Рюле), а също изказвания за партийността на литературата, за съветската военна литература и т. н. При това може да се забележи единният подход към тези въпроси, проявяван от западногерманските и американските „специалисти по Истока". За преобладаващото и все още продължаващо влияние, което оказа преведената в ГФР през 1957 г. „История на съветската литература" от Глеб Струве, по картината, дадена за тази литература, е писано много в ГФР.[14] Други примери от подобен род представляват изследването на Б. Д. Волф за Ленин и Горки и неотдавна появилият се превод на историята на литературата от Марк Слоним.[15] В посочената

---

[14] Вж. напр. А. Беляев, Глеб Струве — апостол антикоммунизма, М., 1971, бр. 5, стр. 193—204.

[15] B. D. Wolfe, Brücke und Abgrund. Maxim Gorki und Lenin, Wien — Frankfurt am Main, 1970; M. Slonim, Die Sowjetliteratur, Stuttgart, 1972.

по-горе енциклопедия тази обща линия е издържана доста стриктно.

Американските и западногерманските специалисти се изказват в различни места за социалистическия реализъм. Вместо делово обсъждане и анализ на предмета ние срещаме у тях само широко разпространени щампи. Виктор Ерлих предполага, че социалистическият реализъм бил въведен с цел „да постави литературата в служба на политическия строй“[16]. Карл Аймермахер разглежда политиката на КПСС в областта на литературата, основаването на Съюза на съветските писатели през 1934 г. и формирането на социалистическия реализъм като процеси, които „превръщат литературата в инструмент на партийния апарат...“[17]. Най-сетне Юрген Рюле вижда в социалистическия реализъм някакъв си „инструмент за внушаване на теоретични принципи, компонент на системата за обществено принуждаване“[18]. За да охарактеризираме най-добре книгата, е достатъчно в същност да цитираме някои особено недвусмислени и поучителни по своята груба откровеност изказвания на Рюле.

Рюле отрича художествената стойност на социалистическата литература. Привлекателността, която притежава съветската литература за писателите и художниците в целия свят, той обяснява с революционните илюзии за възможността от изменението на човека и действителността, които се разсейвали във връзка с политиката на КПСС в областта на културата и с реалното развитие на социализма. Вследствие на това Рюле различава революционен период на съветската литература (двадесетте години), тоталитарен период (от тридесетте до средата на петдесетте години) и период на „размразяване“.

Рюле не скрива своята ненавист към комунизма и дори дава да се разбере, че при него и неговите работодатели става дума за промяна на системата: „Остарелите по давност и загубили гъвкавостта си принципи на болшевишката политика в областта на културата, провъзгласени не само от Сталин, но още от Ленин, и особено тезисът на последния за партийността на литературата трябва да бъдат захвърлени зад бор-

[16] Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. Eine vergleichende Enzyklopädie, Bd. IV, Freiburg — Basel — Wien, 1971, Sp. 87.
[17] Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft. Eine vergleichende Enzyklopädie, Bd. IV, Freiburg — Basel — Wien, 1971, Sp. 104.
[18] Пак там, Sp. 131.

та. Политическите последици от това биха били необхватни: би се разпространило съвместно идеологическо съществуване, което внушава сега такъв страх, а чуждите, дори враждебни идеи биха проникнали в съветската среда." И след като социалистическият реализъм бъдел изкоренен отвътре, трябвало да се премине към изкореняването на социализма въобще: „Освобождението на изкуството и литературата в социалистическия лагер следователно е неразривно свързано с прехода на комунистическото общество от закрития, тоест тоталитарния, към открития, тоест демократичен или поне просветен либерализъм."[19] Едва ли по-ясно би могъл да се разкрие скритият смисъл на цялата тази клевета спрямо социалистическия реализъм. По-нататък ние ще сме принудени да се връщаме от време на време към това знаменито изказване на Рюле, ако искаме да изследваме из основи променящата се тактика на антикомунистическата борба.

Ние на очи, че в концепцията, върху която се строи тази енциклопедия, няма никакви съществено нови моменти в сравнение с „Историята на съветската литература" (1957) на Глеб Струве или с „Литература и комунизъм" (1960) на Рюле. Старите догми и фабрикации на литературоведческата „светология" от петдесетте години, подновявани незначително в речниковата си терминология само от време на време, се пробутват както и преди като „гарантирана" последна дума на западнобуржоазната „наука за комунизма".

В сравнение с литературоведческите части на тази енциклопедия двутомната „Руска съвременна литература" (1890—1967) на Йоханес Холтхузен създава в много от своите части сериозно впечатление.[20] Макар авторът едва ли също може да скрие своето отрицателно отношение към комунизма, неговият подход към предмета на изследването изглежда по-предпазлив. Той дава представа на читателя за много съществени литературни постижения, между които се срещат и такива, на които преди или е обръщано малко внимание, или изобщо не е било обръщано: стихотворенията на Берголц и Алигер, повестите на Казакевич и Панова, трилогията на Федин. При характеристиката на отделните произведения той избягва открити политически нападки и се старае да обръща повече вни-

[19] Sowjetsystem und demokratische Gesellschaft, Bd. IV., Sp. 135—136.
[20] J. Holthusen, Russische Gegenwartsliteratur, Bd. I—II, Bern — München, 1963—1968.

мание върху художествената структура на произведението. Той не се придържа също така към разпространената периодизация на Струве или поне не я натрапва на преден план. Произведенията от тридесетте и четиридесетте години той разглежда като равностойни на произведенията от другите етапи в развитието.

И все пак концептуално и в детайлите си тази работа притежава големи недостатъци, тъй като не винаги дава възможност на читателя да се ориентира обективно в предмета на изследването. Главната теоретично-методологична грешка според нас се заключава в това, че Холтхузен се стреми, от една страна, да разглежда литературата въобще „сама по себе си", извън нейните отношения към съветското общество, като посочва нейните „всеобщи" стойности, върху които не оказва влияние никаква „политика". Това води на всяка крачка до изтъкването на преден план на несъществените страни на литературата. От друга страна, Холтхузен не избягва да посочва недвусмислено критичните, уж „опозиционни", или дори антисъветски моменти в литературата — и тук той престава да се абстрахира от политиката.

Тази забележителна непоследователност се отразява върху общото настроение на книгата и дори върху нейното название. Както датите — 1890—1940 г. (част първа), така и заглавието „Руска съвременна литература" игнорират оня всемирноисторически и историческо-литературен рубеж, след който фактически започва руската съветска литература, а именно рубежа 1917 година. По-нататък при характеристиката на ранната съветска литература Холтхузен поставя на преден план нейните връзки с наследството от модернистичната руска литература в началото на века. Следователно съветската литература изцяло се наглася според периодизацията в историята на къснобуржоазните литератури. По този начин се игнорира присъщата само на нея новаторска роля в развитието на световната литература. Тази основна теоретична грешка на работата се разкрива като съзнателно поставена цел: литературата на Съветския съюз бива интересна за Холтхузен там, където, съгласно неговите възгледи, тя се придържа към задачите на литературата въобще — тоест към буржоазното изкуство на XX век, за изпълнението на които съветският обществен строй се оказвал в края на краищата препятствие.

Тук става ясно също защо например делението във втората част (1941—1967) е направено не въз основа на литератур-

но-обществените принципи, а на поколенията писатели (следреволюционно поколение; поколение на по-стария литературен авангард и т. н.). Вследствие на това социалистическият реализъм бива представян не като резултат от едно закономерно развитие, имащо всемирноисторическо значение, а като неприсъщо за литературата, натрапено от политиката преходно явление, което се преодолява от „критическото наследство". На мястото на социалистическия реализъм застава „новият реализъм", за представители на който са посочени Григори Бакланов и Юри Бондарев, които впрочем се споменават наравно със Солженицин и Терц. Тук явно имаме работа с положенията, които Холтхузен заимствува от евтината антикомунистическа пропаганда. В неговата концепция за литературата не се поместват абсолютно цяла редица от писатели, поради което той ги е оставил — по свой начин последователно — без внимание или пък ги е споменал само бегло. Такива са например Серафимович, Н. Островски, Макаренко, Луговский, Николаева, Овечкин и др.

И така „чисто" литературните интереси, от които Холтхузен би искал да се ръководи, се оказват зависими от стратегията на идеологическата класова борба, която се изразява в следното: признаване реалността на съветската литература, подчертаване на нейните постижения, но при това и откъсването ѝ от родната почва на исторически реалния социализъм и насилственото ѝ съгласуване със световната картина на господствуващата империалистическа култура.

Ако си позволяваме тук още веднъж да се позовем на книгата на Марк Слоним „Съветската литература", то е само защото авторът би искал да върви в крак с промените в стратегията — отделните части в книгата са създадени през различни десетилетия, — но това не му се е удало. Макар книгата да се появи в Америка, нейният немски превод оказа влияние върху изучаването на съветската литература в ГФР. Близка по основния си замисъл до „труда" на Струве и едва ли отстъпваща ѝ по враждебния си дух, работата на Слоним съдържа все пак признаването на някои факти, които не могат повече да останат незабелязани. Например за следвоенните години Слоним говори по начало твърде отрицателно, но при конкретния разбор той все пак посочва някои съществени произведения от рода на „Щастие" на Павленко и „С

фронтови привет" на Овечкин.[21] Макар по-нататък Слоним да се спира подробно на така наречената „нелегална" съветска литература, все пак и той е принуден да признае, че тя представлява „не винаги най-доброто", че не всичко в нея представлява „истинско литературно постижение". Впрочем последните глави на книгата са посветени предимно на един твърде подробен списък на политическите или криминалните „сензации" и събития, нямащи никакво отношение към историята на съветската литература[22].

В отличие от това статията на преводача и критика Александър Кемпфе „Основни структури на съветската литература" (1967) представлява по своята концепция интересен опит да се разбере най-после историята на съветската литература извън схемата на Струве.[23]

Преди всичко Кемпфе критикува шаблонното изобразяване на историята на съветската литература и по-точно отрицателното отношение към периода на тридесетте и четиридесетте години, съпоставянето на съвсем неравностойни писатели, догадките за „кухнята" на литературното развитие в Съветския съюз и т. н. Своеобразието на съветската литература според Кемпфе не е оценено още достатъчно правилно. Ето защо той си поставя съвсем немалката цел да поправи тази грешка, като очертае бегло новите постижения, извършилите се промени и традициите на съветската литература.

В тази статия Кемпфе е изложил отделни положения така правдиво, ясно и систематично, както никой от представителите на буржоазната наука в ГФР не е направил преди него. Той изхожда от това, че съветската литература е възприела от руската литература на XIX век като най-важно нейно наследство преди всичко представата за общественото предназначение на литературата и поради това тя никога не остава идеологически неутрална и се стреми да въздействува върху мирогледа на читателя. До Кемпфе работата многократно биваше представяна така, като че ли идеологическата функция на литературата е нещо такова, което е внесено изкуствено в литературата от партията. Руската лирика — се казва по-нататък, — като се започне още от XVIII век, е придобила световно значение, макар и да не се е ползувала на първо време

[21] M. Slonim. Die Sowjetliteratur, S. 348—349.
[22] Пак там. S. 353 ff.
[23] Merkur, № 235 (1967), H. 10, S. 923—937.

със световна слава. Обръщението на лириците към собственото си „аз" не представлява изолация. Достъпът до „ти" и „ние" си остава винаги открит — докато в другите изследвания лириката е прието да се разглежда като бягство на човека от социалистическата действителност. Кемпфе не изпитва презрение към агитацията, а я възприема като поетическа позиция, която се е утвърдила в поезията. Тъй наречената „нелегална литература", натрапчиво по амбулантски рекламирана от цялата западна критика, Кемпфе игнорира и характеризира като незначителна, а нейните автори нарича „булевардни писатели". Социалистическият реализъм представлява за него опит да се съчетаят в една формула теорията и практиката на изкуството при социализма. Наистина той смята, че този опит засега е несполучлив. По същото време, когато буржоазната критика и науката в ГФР отдавна и почти в хор твърдят, че съветската литература не била свободна, Кемпфе казва за нея: „Тя е достатъчно свободна, за да бъде добра. Тя е достатъчно свободна и достатъчно добра, за да не се бои от никакви сравнения."[24] Този извод, оборващ всички обичайни за буржоазния Запад представи, авторът обаче обезценява до известна степен, като отнася началото на тази свобода към средата на петдесетте години. Подобни уговорки се срещат в статията на Кемпфе на всяка крачка и с вникването на читателя в същността на структурата на неговия анализ от хубавото впечатление, което създават отделни положения в статията, остава все по-малко и по-малко.

Според Кемпфе три големи раздела на руската класика — повествователната проза, публицистичната проза и поезията — представлявали наследството, от което се е развила структурата на съветската литература. След 1917 г. публицистичната проза загинала, тъй като наследниците на Белински и Херцен — Мережковски и Бердяев, пък и други — емигрирали. Ленинизмът и съветската литературна критика не се удостояват като наследници на руските революционни демократи. Повествователната проза се превърнала в публицистична: в текста се внасяли формули и „клетви за вярност" към партията, а марксизмът препятствувал на естественото саморазвитие на сюжета. Идейността на съветската литература, която Кемпфе не може да отрича, е представена от него като пропаганда на псевдонародния религиозно украсен социализъм или есте-

[24] Merkur, Nr. 235 (1967), H. 10, S. 937.

тизирана, аполитична човеколюбива мистика. Въздействието на диалектическия метод на мислене можело да се почувствува само в ония произведения в проза, където намирала място критиката на идеологията. Но авторът не привежда нито един пример от подобен род.

Руската поезия, за която Кемпфе пише в началото толкова благожелателно, е включила в себе си елементите на първичното религиозно творчество: молитвата, изповедта, съзерцанието и т. п. Днешната литература се сочи като „неомодернизъм", който се нагаждал предимно към двадесетте години. Въпреки собствените си първоначални изявления, Кемпфе прилага принадлежащата на Струве схема за „ждановщината" и „размразяването". Като признава само частично реалното положение на нещата, той е в невъзможност да определи дори от гледището на структурния анализ постиженията на съветската литература. Избиващата навсякъде у Кемпфе антипатия към социалистическата природа на Съветския съюз и нежеланието да признае революционната роля на марксистко-ленинското познание на действителността и за процеса на художественото творчество не могат да съставят методологична основа за структурен анализ на съветската литература въпреки неговата солидарност с някои изходни нейни моменти. Опитът на Кемпфе да класифицира съветската литература по структури, без да вземе в крайна сметка под внимание изработения от нея художествен метод, се оказва несполучлив.

Следва да се спрем критически и на твърде старателно съставения подробен библиографски указател на съветската литература на немски език от Волфганг Кренек.[25] Стойността на тази богата библиография, която е снабдена както с подробни анотации, така и с кратки биографични данни, за съжаление значително се понижава заради предисловието към нея, написано от Георг Докс. Антисъветските догадки за съветската литература в духа на Струве, превърнали се отдавна в щампи от самото си начало, ориентират за съжаление непросветения читател в определено направление.

Монографията на Елена Сахно е посветена само на един период от развитието на съветската литература — на периода, започнал от средата на петдесетте години[26]. Като застава

[25] Russische Literatur der Gegenwart. Sowjetliteratur. Ein Auswahlverzeichnis, bearbeitet von Wolfgang Krenek, Dortmund, 1967.
[26] Hel. v. Ssachno, Der Aufstund der Person. Sowjetliteratur seit Stalins Tod, (West) Berlin, 1965, S. 8.

на позициите на крайния антикомунизъм, авторката — постоянен сътрудник на „Зюддойче цайтунг", започва с това, че измисля някакво противоречие между ръководната роля на партията и литературата, противоречие, което лежало уж в основата на цялото развитие на съветската литература. От това мнимо противоречие тя се опитва да прави изводи за характера на литературното движение и за тенденциите на по-нататъшното развитие, като издига при това своите доведени до краен субективизъм съждения до степен на някакви обективни оценки. За Сахно „литературата се превръща във вместилище на всички съкровени надежди, в глас на открит и скрит протест"[27]. Поради това тя съвършено логично поставя Солженицин и неговото творчество като централно събитие в съветската литература: „Антисталинската тема става обединяващ момент за всички антиреалистични подривни сили, които подготвят края на социалистическия реализъм; тази тема открива път на литературата, който, освободен от натуралистичното и идеологическото епигонство, се устремява към абсолютното."[28] В тази монография зад табелата на модернизма се обявява с груба откровеност война на комунизма и социалистическия реализъм. Все пак и самата Сахно е принудена — въпреки цялото си нежелание — да констатира, че за постигането на тези подривни цели е необходимо „щастливо стечение на историческите обстоятелства", чиято възможност остава под въпрос.[29] И тук следователно реалността на социализма и неговата растяща материална и духовна мощ принуждават дори най-отявлените му врагове да се съобразяват с него.

IV

И така понастоящем в ГФР няма написана работа, която би позволила на читателя да получи обективна обща представа за историята на съветската руска литература (на останалите национални литератури на СССР досега не се е обръщало внимание). В сравнение с това положение малко по-добре изглежда положението със специалните изследвания.

Историята на съветската литература в продължение вече на много години — както можахме да се убедим и досега — е прието да се дели на три основни периода, при което решава-

[27] Пак там.
[28] Пак там, S. 356.
[29] Пак там.

щите критерии за подобно подразделение произтичат не от самата литература, а от неправилното разбиране за отношението на партията към задачите на културата и изкуството на съответния етап от развитието. Тези три периода са следните: двадесетте години — до 1934 г.; тридесетте — петдесетте години — до смъртта на Сталин, и времето след неговата смърт. Двадесетте години се представят като време на неограничени възможности за съветската литература, като време на ярко изразен културен плурализъм. Тезата за плурализма играе централна роля при съвременните спорове. Подобна теза има пред вид връщането към свобода на буржоазната идеология при социализма. След 1934 г. следват години на господството на социалистическия реализъм, които от гледна точка на почти всички буржоазни критици означават въобще прекратяване на всякакво литературно движение. Едва периодът на „размразяването", който настъпил след 1953 г., отново довел до известно оживление в литературата. Клаус Менерт отбелязва освен това и период „при Хрушчов" (1955—1964) като време, което, подобно на двадесетте години, „позволило публикуването на най-интересните произведения на съветската литература"[30]. Естествено преувеличената оценка на значението на това десетилетие, което преди това се подлагаше на най-злобна клевета от страна на Менерт и подобните на него, се обяснява преди всичко с желанието да се дискредитира съвременната политика на КПСС в областта на културата. При такава обща концепция не предизвиква изненада, че специалните монографски изследвания, излизащи в ГФР, се групират около три големи тематични комплекса: политиката на КПСС в областта на културата и теорията на литературата, литературата на двадесетте години и литературата от периода, започнал в средата на петдесетте години. Разбира се, изучават се и други въпроси и преди всичко литературни течения и творчеството на писателите, поели своя път преди Октомврийската революция, но ние не ще се спираме тук на това.

Буржоазната критика води с предишната си жар борба срещу ръководната роля на марксистко-ленинската партия в областта на културата и изкуството. В това се заключава дълбокият смисъл на необичайното през последните години внимание, отделяно на съветската политика в областта на култу-

[30] Osteuropa, Nr. 7, 1968, S.505.

рата, което например проличава в сборниците от документи, издадени от Карл Аймермахер и Оскар Анвайлер[31].

Изцяло в антисъветски дух е издържан също и сборникът от материали — „Литература и репресии. Съветската политика в областта на културата от 1965 г.“, съставен и прокоментиран от Елена Сахно и Манфред Грунерт. Смисълът на този сборник се състои в това да конструира противоречието между интелигенцията и съветската държава с нейната ръководна и направляваща сила — КПСС, и да изобрети два вида литература: официална и „нелегална“. Сахно и Грунерт повтарят изцяло баналните в САЩ представи, получили израз в книгата на Едвард Дж. Браун „Руската литература след революцията“ (1963). Според този автор след Октомврийската революция в Съветския съюз съществували две литератури — официална, която възхвалявала новия живот, новия човек и социалистическото бъдеще, и втора, звучала като дисонанс в „тоталитарната“ държава и действуваща срещу нея. Времето след 1965 г. в областта на културата Сахно и Грунерт разглеждат като период на „реставрация“. Тези критици придават извънредно значение на литературата, като я смятат за „отправна точка във всички ония дискусии, които постепенно са обхванали всички сфери на живота“[32]. Желанието да се изменят вътрешните отношения в Съветския съюз и тук представлява лайтмотив на всички разсъждения.

През последното десетилетие се засилиха атаките срещу теорията за социалистическия реализъм и образа на човека в социалистическата литература. За подобно направление е твърде характерно изследването на Бернхард Кюперс „Теорията за типичното в литературата“, антисъветско по своята същина и изобилстващо с клевета срещу „доктринерския, схоластичен и апологетичен характер“ (според Кюперс) на съветското литературознание.[33] Кюнерс отрича възможността изкуството да опознае действителността и предлага на мястото на познавателната функция на изкуството да се постави само голото усещане.

---

[31] Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik. 1917—1932. Analysen von K. Eimermacher, Stuttgart; Kulturpolitik der Sowjetunion. Hgg. von O. Anweiler (Ruffmann, Stuttgart, 1972.

[32] Literatur und Repression. Sowjetische Kulturpolitik seit 1965, München, 1970, S. 7.

[33] B. Küppers, Die Theorie vom Typischen in der Literatur, München, 1966, S. 2.

Крайно враждебна на комунизма е и книгата на Ханс Дитрих Зандер, който през последно време се е „специализирал“ по политиката на СЕПГ в областта на културата. В този си труд той проследява твърде своеобразния „генезис“ на социалистическия реализъм върху материала на съветската литература. При това Горки е лишен от всякакво значение за теорията и практиката на метода на социалистическия реализъм. него фактически го „отлъчват“ от съветската литература; нещо подобно става и с Ленин, който се оказва, че по същество нямал въобще нищо общо със социалистическата литература. Основната теза на Зандер се заключава в това, че социалистическият реализъм представлявал „репресивно-фетишистка тривиална литература“, която нямала нищо общо с реализма, а била само „овеществена литература, призвана да служи като инструмент“[34]; „социалистическият реалист се развива като запрограмиран идеолог извън действителността и изкуството“. Оттук не е далеч и до определението на „най-важните“ елементи на социалистическия реализъм. Според Зандер подобни елементи в политически аспект представлявали оптимистическата нагласа, агитационното съдържание, византийският церемониал; а в човешки аспект — очевидността на образите, очевидността на конфликтите и очевидността на чувствата.[35] През булото на високомерните думи и педантичните поучения отново и отново прозира ненавистта към литературата, за разбирането на която, както става ясно, Зандер не е дорасъл нито идеологически, нито естетически. Това се вижда и от неговия анализ на книгата на Макаренко „Педагогическа поема“, която той в последна сметка сравнява с фашистския буламач „Пъргавите от хитлерюгенд“[36]. Към Зандер и авторите на някои други работи спокойно могат да се отнесат думите, казани от В. Озеров на пленума на Съюза на съветските писатели през 1972 г. относно това, че враговете на съветската литература „все по-често пренасят тежестта на полемиката върху въпросите за теорията и предимно върху ония от тях, които са свързани с основите и началата на социализма, с новата концепция за човека“[37].

---

[34] H. D. Sander, Marxistische Ideologie und allgemeine Kunsttheorie, Tübingen, 1970, S. 5, 40—44.
[35] Пак там, S. 37 — 38.
[36] Пак там, S. 46.
[37] Литературная газета, 2. II. 1972.

Друга решаваща теза у „специалистите по Истока“ представлява все по-често отстояваното мнение, че социализмът не можел да съдействува за истинската промяна на човека, че не можел да повлияе върху изменението на неговото нравствено поведение. Това твърдение „се обосновава“ главно от Клаус Менерт. Както вече споменахме, самият Менерт между впрочем предупреждаваше за последиците от подобно заблуждение. И сега у другите буржоазни изследователи възниква въпросът, как да приемат действителните успехи, постигнати във възпитанието на социалистическия човек, без да се откажат при това напълно от собствените си позиции. „Претворяваната в живота съветска етика налага не по-малки изменения в човечеството, отколкото на времето си християнската етика“ — пророчески отбелязва философът-богослов Антанас Мацейна.[38] Безусловно работата не е отишла чак дотам, че още отсега да признаят наличието на социалистическия човек. Обратно, те се надяват на бързото „израждане“ на социалистическата система. Все пак подобни гласове са показателни, макар и до известна степен да са наложени от реакцията срещу успехите на социалистическото общество.

Но едновременно с това и с толкова по-голяма разпаленост те насочват удара си срещу образа на положителния герой, срещу образа на социалистическия човек, който — според израза на някой си Ален Х. Касоф — се приближавал „към края на своята кариера“[39]. Ето защо сега в Съветския съюз усилено се търси — пише Александър Щайнигер в кореспонденцията си за XXIV конгрес на КПСС — „нов положителен герой, а ла Павка Корчагин“. Това обаче представлявало „описателна задача на литературата“ и водело според него „до бездейственост на литературата дори и в смисъла, който й придава партията“.[40] Като че ли у Щайнигер и неговите съмишленици би могло да става дума за някаква действена в духа на марксистко-ленинската партия литературата, като се вземат под внимание техните класови позиции.

Що се отнася до изучаването в ГФР на литературата от двадесетте години, то тук се ползуват с абсолютно предимство онния работи, които се занимават с „формалната школа“ и разработват широко резултатите от нейната дейност. Като се започне от средата на шестдесетте години, тук се издават трудовете на Б. Айхенбаум, В. Шкловски, Ю. Тинянов, Юир Щридтер

[38] A. Maceina, Sowjetische Ethik und Christentum. Witten, 1966, S. 40.
[39] Sowjetstudien, № 21, 1966, S. 19.
[40] Osteuropa, № 8(9), 1971, S. 691.

и други слависти биха искали преди всичко да внушат на читателите, че уж тази школа, която била на 20 години, била достигнала равнището на западноевропейското литературознание, докато в своето по-нататъшно развитие съветското литературознание по същество било обречено на застой[41]. Петер Деметц отбелязва, че формалистите издигнали руската история на литературата „за първи път до равнището на специфичните за историята форми, тоест до равнището на самостоятелната наука“[42]. И изведнъж отявленият враг на Съветския съюз Дмитрий Чижевски открива у себе си любов към съветската наука, която според него „би получила урок, ако не били продължени изследванията на формалната школа“[43].

Повишеният интерес на Щридтер и други към руските формалисти спада към голямата програма за „недогматична“ разработка на „най-новата“ литература на XX в. — една програма, за чието развитие съдействува преди всичко социалдемокрацията. Към подобна литература занапред се причисляват не само Кафка, Музил и други — както това беше в средата на шестдесетте години, — но също и Маяковски и други съветски писатели от двадесетте години. Както вече беше казано при разбора на труда на Холтхузен, подобен подход към изучаване литературата на близкото минало забулва своеобразния новаторски характер на съветската литература — тя се разтваря в общия поток на поетическото обновяване в буржоазната литература от XX в., която марксистката наука нямала уж сили да опознае и разбере.

При такава насока на изследванията става дума преди всичко за ограничаване на литературоведческия анализ чрез чисто структурен подход, без да се засяга идеологията. Това дава възможност да се направят редица сполучливи наблюдения над творчеството на отделни писатели и техните произведения, които могат да обогатят нашите представи за художественото майсторство както на съветската литература като цяло, така и на отделните нейни представители. Като пример може да посочим дисертацията на Лили Дец, посветена на повествователното изкуство на М. Зошченко, Ю. Олеша и К. Паустовски. Нейният анализ се отличава с обективност. В него липсва грубият антисъветизъм, макар че не трябва да се забравя, че авторката

[41] Вж. Texte der russischen Fermalisten, Bd. I—II, München, 1969—1970.
[42] Merkur, № 235(1967), H. 10, S. 981.
[43] Immanente Ästhetik, Ästhetische Reflexion, München, 1966, S. 304.

не запазва тези си позиции нито като член на редакционната колегия на вече споменатата енциклопедия „Съветската система и демократичното общество“, нито като главен редактор на „Зовиетщудиен“ — орган на ползуващия се с лоша слава и понастоящем разформирован „Институт по изучаването на СССР“ (Мюнхен). Умният и полезен в детайлите си анализ на прозата довежда Л. Дец до заключението: „Разказите служат или са служили за възпитанието на съветския човек.“ Все пак и в тази работа се срещат положения, които не бихме могли да оставим без възражения. Така например Л. Дец прави от социалистическата литература някаква си литература на „криптограми“, когато пише например следното: „Колкото по-силна е критиката на съществуващите социални условия, толкова художествено по-пълна е илюзията за действителността.“[44]

С историята по създаването на ранните романи на Леонид Леонов (до „Път към океана“) се занимава Кристов Брюмер. Той старателно проследява върху широк фон на развитието на съветската литература жизнения път на Леонов, съобщава ни тук-там нещо ново и подробно анализира романите „Борсуци“, „Крадец“, „Скутаревски“ и „Път към океана“. Много са интересни наблюденията на Брюмер върху повествователната структура на романите на Леонов, толкова повече, че той не се ограничава само с чисто структурни изследвания: „Без познаването на предмета, за който се разказва, едва ли дава нещо и анализът на формата.“[45] Научната полемика със съветските изследователи на творчеството на Леонов Брюмер води (за съжаление това все още трябва да се подчертава) без политически нападки.

Ярко изразен документален характер носи издаденият от Рихард Лоренц сборник „Пролетарската културна революция в Съветска Русия (1917—1921)“, който възниква въз основа на работата на семинара, воден от историка за Източна Европа Петер Шайберт. Тук са приведени различни проекти и манифести на пролеткулта, а също и произведения на пролетарски поети. В едно обширно встъпление се проследява историята на това движение, при което по същество правилно се осветлява отношението на партията към пролеткулта, а също и действи-

[44] L. Daetz, Studien zur sowjetischen Kurzgeschichte. Diss. Phil., München, 1969, S. 172.
[45] Chr. Brummer, Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der frühen Romane. L. M. Leonows, München, 1971, S. 57.

телните му постижения. Наистина не съвсем вярно е твърдението, че партията видяла в движението на пролеткулта „заплаха“ за своята ръководна роля“[46]. Решаващото в този въпрос — а на това авторите на сборника обръщат само мимоходом внимание — беше преди всичко принципното отношение на марксизма-ленинизма към културното наследство, въз основа на което беше необходимо да се отхвърли като неосъществимо и сектантско искането за създаване на чисто пролетарска култура.

От време на време се появяват също и биографии на съветски писатели, написани от буржоазни автори. Като положителен пример може да се посочи биографията на Горки, написана от Герхард Е. Хаберман[47], която е изпълнена с дълбоко уважение към писателя и човека Максим Горки. Макар Хаберман също да не разбира напълно цялата сложност в отношенията между Горки и Ленин след Октомврийската революция и предпочита да тълкува отделни факти в хода на изложението, тази книга заслужава да се приеме за положителен принос в запознаването на западногерманския читател със съветската литература.

Със симпатия към поета е проникната биографията на Маяковски, написана от Хелмут Улиг. Той отдава заслуженото на Маяковски като на „поетически представител на революционна Русия“ и като на „прототип на авангардист“. Но същевременно авторът на книгата лепва на Маяковски етикета „аутсайдер на новото общество“, тъй като, макар и да приел революцията, той бил разочарован от дейността на мнозина нейни инициатори и участници.[48] Така се образувала пропаст между Маяковски и партията и неочаквано — тук авторът следва стъпките на Рюле — пропаст между поета и реалния социализъм.

Най-после трябва да отбележим тук и дисертацията за техниката на драмата у Виктор Розов, написана от Ингетрауд Майстер, която разглежда ранното творчество на драматурга, като се основава на трите му пиеси „Нейните приятели“, „Страница от живота“ и „На добър час“[49]. Изследователката под-

[46] Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrussland (1917—1921), München, 1969, S. 14.
[47] G. E. Habermann, Maxim Gorki (West), Berlin, 1968.
[48] H. Uhlig, Wladimir Majakowski (West), Berlin, 1962, S. 5, 51.
[49] I. Meister, Die Entwicklung der dramatischen Technik von Viktor Rosov. Diss. Phil., Bonn, 1965.

чертава тясната връзка на Розов с педагогическата теория на Макаренко и макар че нейният подход към пиесите на Розов носи относителен характер, тя все пак отчита естетическата стойност, присъща на тези пиеси, при което отбелязва специално способността на Розов да създава пластични характери.

Ние вече обръщахме внимание върху отделни критици — представители на метода за изследване, който условно може да бъде наречен социологическо-политически или гносеологически. Тъй като тези критици имат на свое разположение масовите средства за информация, те явно притежават решаващото влияние като посредници между западногерманския читател и съветската литература и поради това накрая трябва да поговорим специално за тях.

Те използуват съветската литература — съзнателно злоупотребявайки при това с гносеологичния аспект, присъщ за всяка литература — като чист източник за информация. Духовните бащи на тази съмнителна школа се намират в САЩ, където ето вече няколко години цели изследователски групи са заети с това, обосновавайки се с художествената литература (наред с пресата и другите „легални“ или „открити“ източници), да събират сведения за политическите, социалните и идеологическите условия в Съветския съюз. Най-ярък израз този метод намери през последните години в съчиненията на Александър Щайнигер и преди всичко в неговата книга „Литературата и политиката в Съветския съюз след смъртта на Сталин“. Щайнигер се отказва съзнателно да осветли естетическите моменти. Той признава само „ценността на съветската литература като източник на информация и „барометър“ за вътрешните процеси в Съветския съюз“. Литературата служи за него само като средство за постигане на определена цел: „Литературата става изходна точка за анализ на вътрешните процеси, течения и промени в Съветския съюз.“[50]

Това, че Щайнигер не може да допусне изключения, може да се види лесно от множеството негови публикации в списание „Остойропа“. Но дори и извън този кръг „социалистическата концепция“ не остава без влияние. Така например в предисловието към книгата за руската литература, която беше предназначена отчасти и за обучението в училищата и която в началото дори разкри обективно отношение към руската и

[50] A. Steiniger, Literatur und Politik in der Sowjetunion nach Stalins Tod. S. 9, 12.

съветската литература, Херман Виснер още в 1967 г. написа следната фраза: „Макар че съветският роман може да бъде разглеждан твърде условно като чисто изкуство, доколкото в него намират израз преди всичко определени тенденции и утопични надежди, все пак той ни рисува вярна картина на външните процеси, извършващи се в Съветския съюз."[51]

При такъв подход, когато литературата се използува само за издирване на „слабите места" в обществения живот на Съветския съюз, едва ли остава нещо от „освободеното от идеологията" разглеждане на литературата, така настойчиво препоръчвано винаги от буржоазните идеолози на социалистическите писатели и литературоведи. Това се вижда може би най-красноречиво в монографията „Нова Източна Европа", написана от Джеймс Ф. Браун[52], ръководител на отдела за изследвания при радиостанция „Свободна Европа" в Мюнхен. В нея въз основа на анализа на развитието на културата (предимно художествената литература) се разработват рецепти и методи за идеологическа диверсия срещу Съветския съюз и останалите социалистически страни в Европа. Същата цел преследва и обявеният от същото това списание „Остойропа" през зимата на 1971 г. конкурс за най-добра работа върху новата съветска литература, която трябва да съдържа „по възможност литературно-социологически или литературно-политически аспекти"[53].

Сред тези социологични работи трябва да спомена още две: Олга М. Правосудович написа изследване на тема „Немците в съветските детски списания", в което тя прави следния съмнителен „извод": понятието „немски" се отъждествява в тези списания с понятието „фашистки" и следователно насаждането чувството на неприязън към немците продължава[54]. Гюнтер Шмидт в своята дисертация „Любовта и бракът в съветските романи" изследва отделни произведения на Гладков, Кримов, Симонов, Николаева, Гранин и Панова.[55] Макар и да се впуска в твърде разпространени разсъждения за това, че

---

[51] H. Wiessner, Russische Dichter und Dichtungen, Frankfurt am Main (West), Berlin — Bonn — München, 1967, S. 102.
[52] James F. Brown, Das neue Osteuropa, Köln, 1967.
[53] Osteuropa, 1971, № 2, S. 136.
[54] Olga M. Prawossudowitsch, Die Deutschen in sowjetischen Kinderzeitschriften, Bonn — Bad Godesberg, 1971.
[55] Günter Schmidt, Liebe und Ehe in Sowjetromanen. Diss. Phil., Bonn, 1964.

отдавна било уж време да се изостави използуването на литературата за изучаването на съветската действителност (допускайки при това изопачаване), на практика обаче Шмидт се интересува не от литературното произведение и неговия анализ, а от трактовката в тези произведения на проблемата за любовта и брака, които той подробно изучава с помощта на социологични средства.

Процесите на опознаването на съветската литература в ГФР протичат от втората половина на шестдесетте години много по-динамично и диференцирано, отколкото по-рано, благодарение до голяма степен на настойчивото въздействие на демократичните сили. Наред с тенденциите към една реалистична и дори съчувствена, благожелателна интерпретация на съветската литература в буржоазната критика доминират, както и преди, открито антисъветски и антикомунистически възгледи. Създава се обаче впечатление, че реалистичните и съчувствените тенденции все повече укрепват. От друга страна, в протичащата идеологическа борба реакционните сили все повече се приспособяват към нея и все по-често менят тактиката си. За марксистко-ленинското литературознание в социалистическите страни във всички случаи съществуват много причини и по-нататък да отделят голямо внимание върху процесите, извършващи се в областта на критиката и науката на ГФР, както и въобще в капиталистическия свят.

Вернер Митенцвай

БРЕХТ И ЕСТЕСТВОЗНАНИЕТО

Върху творчеството на Брехт са оказали въздействие най-разнообразни стимули — и художествени, и извънхудожествени. Така че няма нищо удивително в това, че сред тях заемат място и естествените науки. Наистина отношението на Брехт към естествознанието е доста по-различно от отношението на онзи поети, които са се посветили на изкуството и естествените науки с еднаква пристрастност и интензивност, или пък направо са обединявали в едно лице поета и естествоизпитателя.

Не трябва например да съпоставяме в това отношение Брехт и Волтер, който, макар и не постоянно, но все пак професионално се е занимавал с естествените науки, притежавал е прибори, лаборатория, тъмна камера и веднъж дори участвувал в решаването на една природонаучна конкурсна задача на академията.

Интересът на Брехт към естествените науки не го е отвеждал и в такива методологични дебри и не го е въвличал в такива спорове, както това е било, според свидетелството на Хелмхолц, с Гьоте.

Брехт е обичал да подчертава с известна суетност, че в литературата той е влязъл, бидейки вече познат с естествените науки, което му позволило да види нещата много по-трезво. Но ние не знаем Брехт да е изучавал сериозно природонаучните проблеми тъкмо в студентските си години и следователно този въпрос остава без съществено значение.

В домарксисткия период на младия Брехт естествените науки са служели като опора и надежда в търсенето на точни и обективни основи в литературата. Изобщо стремежът към точност, към доказателство, към формулата „аз трябва да зная това точно“ представляват много важна черта в характера на

Брехт и в неговите произведения. При това не трябва да се забравя, че по време на литературната младост на Брехт е господствувало естетическото направление, според което изкуството е представлявало нещо мистично и което е смятало, че художникът може да твори безсъзнателно. Полемизирайки с подобен възглед за изкуството, Брехт е търсил своя съюзник в науката. Брехт не се отказва от дружбата си с науката нито на един етап от своя жизнен път. Науката е била задължителен елемент в неговата творческа работа. Той е търсил помощта на науката, за което ясно е казал: „Трябва да си призная, както и да прозвучи това, че като художник аз не мога да мина без използуването на някои науки. Това може да породи у мнозина сериозни съмнения относно моите творчески способности. Те са свикнали да виждат в поета едно единствено по рода си, почти свръхестествено същество, което с действително божествена увереност постига нещата за разлика от другите, постигащи това с цената на огромен труд и усърдие. Обидно е да съзнаваш, че ти не принадлежиш към тези избраници. Но се налага. Трябва да се отхвърли също така отношението към научните занимания като към нещо второстепенно, но простително, предприемано в празничната вечер след праведен труд. Известно е, че Гьоте се е занимавал с естествознание, а Шилер — с история. От любов към тях ние разглеждаме това като каприз. Аз не искам да ги обвинявам в това, че те са се нуждаели от научни занимания за своето творчество, нито пък мисля да оправдавам себе си с техния пример. Но трябва да кажа, че аз се нуждая от науката. И дори съм длъжен да призная, че гледам лошо на хората, за които ми е известно, че не са на висотата на научните знания, че говорят така, както пеят птиците, или им се струва, че така пеят птиците“[1].

Най-усилено Брехт се е занимавал с естествознание в емиграция и след завръщането си в родината. За да определим с малко думи широтата и своеобразието в интереса на Брехт към естествените науки, ще бъде достатъчно да приведем два цитата, които най-добре хвърлят светлина върху този въпрос.

На 18 март 1942 г. Брехт записва в своя дневник или, както той го нарича, в работния си журнал: „На мене ми харесва светът на физиците. Хората го променят, но след това той все пак ги поразява. Ние получаваме възможност да встъпваме в

[1] Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Bd. III, Berlin und Weimar, S. 631.

него като играчи, каквито сме и в същност с нашите приблизителни сметки, с нашето въображаемо умение и нашата зависимост от другите хора, от неизвестното, от съществуващото независимо от нас. По такъв начин много неща могат да доведат до успех. Може по различни пътища да се придвижваме напред. Колкото и да е странно, в този особен свят аз се чувствувам по-свободно, отколкото в стария."[2]

А в своите философски работи Брехт отбелязва: „Много говорят за смелата мисъл на физиците. Смята се, че те са се отказали от старите навици на мислене. Но мене ме забавлява как тези хора обобщават своите резултати или по-точно как не ги обобщават. Весело е да се наблюдава как те, от една страна, изискват от философите да правят изводи от това, че в атомната физика причинността се прекъсва, и как, от друга страна, ни уверяват, че всичко това става само при тях, тоест само в атомната физика и в никакъв случай не засяга простия буржоа, когато той препича своя рамстекс."[3]

И двата текста, различни по темперамент и насока на удара, само на пръв поглед изглеждат несъвместими. В действителност те обхващат проблемите, които занимават Брехт и за които ще стане тук дума.

ОБРАЗЪТ НА ЕСТЕСТВОИЗПИТАТЕЛЯ В ТВОРЧЕСТВОТО НА БРЕХТ И ВЪЗМОЖНОСТИТЕ ЗА ДЕЙСТВЕНО МИСЛЕНЕ

Когато Брехт твърди, че се чувствува добре в света на физиците, от това съвсем не следва, че той се стреми да пише драми из живота на тази среда. Навярно той би се съгласил с Фридрих Дюренмат, който в поясненията към комедията си „Физици" отбелязва: „За физиците драмата би трябвало да бъде парадокс. Нейната цел трябва да бъде не съдържанието на физиката, а само формата на нейната проява."[4]

---

[2] Bertolt Brecht, Archiv, Berlin, Tagebuch, 18.3. 1942, Mappe 279, Blatt 19 (по-нататък съкратено: Archiv).
[3] Bertolt Brecht, Schriften zur Politik und Gesellschaft, Bd. II, Berlin und Weimar, 1968, S. 169—170.
[4] Friedrich Dürrenmatt, Theater-schriften und Reden, Zürich, 1966, S. 194.

Поради това не е случайно, че по времето, когато Брехт се обръща към въпросите на естествознанието, той работи над своите „Разкази на Туи", в които се подлага на критика насилието, упражнявано над интелекта в капиталистическото общество. Туи, когото Брехт въвежда в своето творчество като постоянен персонаж, е човек на умствения труд от времената на пазарите и стоките, предоставящ своя интелект на управляващите. Като „стар изследовател на туризма"[5] — Брехт охотно се назовава така — той отправя укор към интелигенцията по отношение на това, че в световното революционно противоборство на силите тя не е съумяла да вземе нужното решение и с прибързана готовност е подчинила своите таланти на законите на капиталистическото стоково стопанство... Брехт разглежда като грехопадение идеалистическия начин на мислене у представителите на интелигенцията, които предполагат, че чистотата на човешките нрави и културата възникват предимно чрез четене.

В своите произведения за Туи Брехт рисува остър сатиричен портрет на учения. Туи въплъщава у себе си немощния, безкръвен, неуравновесен тип на перчещия се и немного жизнеспособен човек.[6] Такава представа за позицията на интелигенцията и нейните възможности за въздействие над обществото може да се покаже едностранчива само в случай че общият комплекс от произведенията за Туи бъде разгледан откъснато от проблемите, поставени от Брехт в различни варианти в „Животът на Галилей" и в скиците му към „Животът на Айнщайн".

Откриването на разпадането на урана и още повече неговите последици — атомната бомба над Хирошима — подтикват Брехт да подчертае в темата за интелигенцията съвсем друго. Разпадането на ядрото навежда Брехт на мисълта за „изключителното положение", което човек може да придобие в обществото в резултат на големите открития. Положението на атомните физици към края на Втората световна война става за него в известен смисъл образец за възможностите да се въздейства на обществото, които се разкриват пред хората при определени исторически и политически обстоятелства.

В своя „Галилей" той превръща подобни действени възможности в решаващо мерило при оценката на главния герой.

[5] Archiv, 19.2.1939, M. 275, B. 14.
[6] Bertolt Brecht, Stücke, Bd. VIII, Berlin, 1957, S. 196.

Брехтовският Галилей провежда убедително това гледище в своя унищожаващ самоанализ. Той е принуден да признае пред себе си: „Като учен аз имах единствена по рода си възможност. По мое време астрономията достигна до пазарните площади. При тези съвършено особени обстоятелства издръжливостта на отделната личност би могла да предизвика големи сътресения. Ако аз бях се съпротивявал, на естествоизпитателите би се удало да изработят нещо от рода на Хипократовата клетва на лекарите и те биха дали обет да използуват своите знания само за благото на човечеството. А при днешното положение най-многото, на което може да се надяваме, са породата изобретателни джуджета, които могат да бъдат наети за каквото и да било.“[7]

В „Галилей“ и „Айнщайн Брехт създава противоположния образ на въобразяващия се силен, но немощен Туи. От безкръвния, безсилен и осмян от него образ Брехт стига вече до такъв тип на учен, който притежава „изключителни възможности“, но едновременно с това кара простите хора да следят с тревога и страх неговите открития. Тези образи показват диапазона на Брехтовата интелектуална тема и на неговите представи за действеното мислене, нахлуло в живота.

Проблемата за възможността от въздействие от страна на личността върху обществото, което Брехт се мъчи да осъзнае, размишлявайки над ситуацията, в която са се оказали атомните физици в края на Втората световна война, играе важна роля в цялото естетическо и философско мислене на писателя. За автора-марксист, който желае да мотивира поведението и конфликтите на действуващите си лица не само с характерите им, а предимно с обществените причини и връзки, диалектиката за възможностите на въздействието върху обществото и на историческия детерминизъм прераства неизбежно в първостепенна естетическа проблема.

Като прави съществени изводи от изучаването на действителността и марксистката теория, в края на двадесетте години Брехт се стреми преди всичко да подчертае разликата между своята и буржоазната драматургия. Той заявява: „Индивидът престана да заема централно положение. Отделната личност не може да служи за мерило.“[8] По време на емиграцията си обаче той поставя своя исторически Галилей в положението на

[7] Bertolt Brecht, Stücke, Bd. VIII, S. 181—182.
[8] Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Bd. I, S. 276.

личност, която пред вид „съвършено специалните обстоятелства“ на своето време има широки възможности за изменяне на обществото.

Не е удивително, че това съждение за възможностите от проникването на личността в историята среща решителни възражения от страна на марксистките критици и изтъкнати познавачи на Брехтовите произведения. Като изхожда от историческите изследвания на Антонио Грамши, Ернст Шумахер се позовава на материала от конкретната историческа ситуация, съгласно който за „великите сътресения“, предизвикани от отделната личност, не е имало обществени предпоставки, тъй като по това време е липсвала революционна ситуация. „И точно обратното, в решаващото десетилетие между 1610 и 1640 г., когато Галилей е развивал основната си дейност, италианската буржоазия се е движела в низходяща линия в икономическо отношение и е била безправна политически.“[9]

Още по-решително формулира своята гледна точка Петер Хакс: „И когато Брехт, прицелвайки се в сърцето на атомистите, приписва на Галилей ролята на персонаж, поставил пръста си върху копчето, той стига до абсурдния извод, че един вид моралното съзнание на господин Галилей определяло битието на света. И това той! Брехт! Нищо не мога да направя със себе си: тази научна абсурдност е достатъчна, за да отрови радостта ми от тази така блестящо направена творба.“[10]

Макар тези възражения да изхождат от различни предпоставки, те си съвпадат в критиката на възможностите за личността да въздейства на обществото.

Струва ми се, че трябва да се съгласим с Брехт, когато той оставя без внимание конкретната историческа ситуация през първата половина на XVII век в Италия. Той спокойно може да не се съобразява със ситуацията, доколкото в „Галилей“ става дума за случай-модел, за ситуация-модел. На него му е нужно да представи учения в решаващия момент, когато стои пред алтернативата — да използува ли своето откритие за възходящата класа, или да не го използува; когато е принуден да разреши вътрешния си конфликт — да направи ли своята наука знаме в борбата, или да стане „социален предател“. В пиесата за Галилей, ако разгледаме пиесата като цяло, бие в очи един

[9] Ernst Schumacher, Drama und Geschihte — Bertol Brecht, „Leben des Galilei“ und andere Stücke, Berlin, 1965, S. 191.
[10] Literatur im Zeitalter der Wissenschaft, Deutsches PEN - Zentrum, Ost und West, Berlin, S. 70.

друг акцент по въпроса за диалектиката на взаимоотношенията между личността и масите. Брехт не е престанал да се занимава с тези проблеми и въпроси на детерминизма. Те преминават като червена нишка не само в неговите теоретични работи, но в еднаква степен и в дневниковите му записки. Тук се крие и онзи повратен пункт, който определя пътя на Брехт от обществената роля на физиците направо към някои проблеми на съвременната физика и обяснява защо Брехт се връща постоянно към представите на Макс Планк за причинността и детерминизма и към „съотношението на неопределеностите" на Хайзенберг. Ситуацията в която се оказва атомният физик в края на Втората световна война, когато всичко зависело от неговото решение — ако такава ситуация изобщо е съществувала, — не е обстоятелство, което би заставило Брехт да промени своя възглед върху ролята на личността в историята. Просто самата историческа обстановка (Европа се намира под ботуша на хитлеристките дивизии) го принуждава да подходи към проблемата за взаимоотношенията между личността и масите от друга страна.

В противовес на своите изказвания през двадесетте години сега той подчертава: „Никога не трябва да се забравя, че личността е неоспорим факт." Със своите художествени модели на човешкото поведение Брехт се опитва да обхване по възможност едно широко поле на човешката дейност. Работейки над романа „Цезар", той настойчиво прокарва мисълта, че от неговото изобразяване на действуващите лица и от осветляването на обществените причинни връзки съвсем не следва, че всичко „е трябвало да стане именно така, както е станало"[11].

А при разбора върху работите на Макс Планк по въпросите на детерминизма и индетерминизма Брехт записва на 23 март 1942 г. в своя дневник: „Навсякъде в света господствува детерминизмът — тази пуста фраза, тъй като тя няма отношение към хората и в същност само потвърждава, че ние винаги бихме могли да намерим причини, стига да бихме могли да ги намерим."[12]

Само в светлината на тези теоретични проблеми, с които Брехт във връзка с природонаучните въпроси така интензивно се занимава в края на тридесетте години, и като разбираме опасенията на писателя, че неговите поетични модели (ако

[11] Archiv, 23.7.1938, M. 275.
[12] Archiv, 23.3.1942, M. 279, B. 21.

вземем да подчертаваме твърде много обективните обществени фактори) не ще могат достатъчно ярко да разкрият възможностите на индивида да проникне в живота, можем правилно да съдим за алтернативата на Галилей за „единствената възможност по рода си“ на италианския физик.

Партийната позиция — в борбата срещу фашизма да се избягва всичко, което може да ограничи активната обществена роля на индивида — довежда Брехт до това, че „единствената по рода си възможност“ на Галилей става решаващ повратен пункт в цялата пиеса. Той се е опасявал, че твърде „детерминираният“ модел не ще съответствува на истината. А истината за него е била по ленински винаги конкретна. При това Брехт си дава добре сметка, че ако вземе да вниква подробно в конкретните обществени условия, това също може да доведе до едностранчивост. Ето защо на 31 януари 1941 г., сякаш смирил се и все пак надяващ се, той записва в дневника си: „Кога ще настъпи времето на оня реализъм, който би станал възможен благодарение на диалектиката? Самото вече изобразяване на действителността като латентно равновесие между натрупващите се конфликти се натъква на огромни трудности. Устремеността на пишещия към определена цел го подбужда да отхвърля твърде много тенденции, присъщи на действителността и подлежащи на изобразяване. Ние трябва непрекъснато да идеализираме, тъй като непрекъснато ни се налага да заемаме някаква позиция и следователно да я пропагандираме.“[13]

Конфликтът на „Галилей“ има за цел да изтъкне обществената отговорност на учения-натуралист. След Хирошима за това се е говорило толкова много, че има опасност тази важна мисъл да се окаже пуста фраза, ако, както отбелязва в една от своите статии Макс Стайнбек, не се внесе яснота в това, „как ученият-натуралист или изследовател трябва да реализира тази своя отговорност“[14].

Брехт вижда главната задача на своята пиеса „Животът на Галилей“ именно в показването на тази реализация, като покаже още по-остро този въпрос в пиесата „Животът на Айнщайн“, но поради ранната му смърт работата не е отишла по-далече от нахвърлянето на първите скици.

За Брехт въпросът за отговорността на учения-натуралист не е чисто морална проблема. Това е преди всичко въпрос за

[13] Archiv, 31.1. 1941, M. 277, B. 65.
[14] Die Weltbühne, Berlin, von 12.1.1971, H. 2, S. 53.

действеното мислене. Подобно мислене означава за него умение да се ориентира в големите икономически процеси и противоречия. Познанието трябва да позволи така да се овладее изследваната област, че изследователят да може свободно да действува, като изхожда от факта на детерминираността.[15]

Възражението, че при цялата си поразителна логичност в своето мислене Брехт все пак се е оставил да слезе до твърде „праволинейното просветителско мислене", не попада в целта си. Брехт отлично е съзнавал всички трудности, стоящи пред дейността на човека, познавал е неговата склонност към самозаблуда в условията на обществените противоречия. В своите произведения той показва, че като се каним да действуваме, ние съвсем не можем да обхванем всичко, което се изяснява за нас впоследствие. В повечето случай ние не преценяваме, а гадаем.

Брехт не си е правил никакви илюзии: за такива изследователи като Айнщайн и други е било трудно да осъзнаят своята отговорност пред обществото, доколкото те са живели в един труден свят, с трудно достъпни за обхващане противоречия. Брехт показва цялата сложност на необходимостта от решаващ избор за цяло едно поколение от изследователи в основния конфликт на Айнщайн. В първия си вариант този конфликт е формулиран по следния начин: „А (йнщайн) въоръжава врага на фашизма със смъртоносно оръжие и врагът на фашизма се превръща във фашист."[16]

Брехт е имал намерението да разгърне действието на пиесата, като се започне от двадесетте години, когато Айнщайн е водел дискусии с работниците от МАШ (марксистка работническа школа) и до последните години от живота на учения, когато хората (Брехт записва това в бележките за своята пиеса) се взират със страх във великия учен — поборник на делото на мира. И вече от тези няколко нахвърляни бележки към пиесата се вижда, че Брехт е предполагал да установи отговорността на учения-естествоизпитател не като нравствено призвание а, напротив — стремил се е да развива тази отговорност от социалните противоречия и възможността за тяхното познаване. При това Брехт полемизира преди всичко с двете основни позиции на учените-естествоизпитатели. Едната от тях

---

[15] Bertolt Brecht, Schriften zur Politik und Gesellschaft, Bd. I, S. 273.

[16] Archiv „Leben des Einstein", M. 206, B. 3.

той характеризира по следния начин: „Буржоазията изолира науката в съзнанието на учения, като я превръща в обособен остров, за да има фактически възможност да я съгласува със *своята* политика, със *своето* стопанство, със *своята* идеология. Целта на изследователя е „чистото“ изследване. Но плодовете от изследването не са вече така чисти. Формулата $E = c^2$ се подразбира като вечна, независеща от нищо. Когато обаче някои съумяха да я овладеят, град Хирошима внезапно престана да бъде твърде дълговечен. Учените претендират за същата безотговорност, за каквато и машината.“[17]

Къде по-сложна е позицията, която Брехт демонстрира чрез едно от изказванията на Айнщайн. По повод капсулата, която трябвало да бъде затворена по време на световната изложба в Ню Йорк заради уж отчета пред бъдещите поколения, Айнщайн писа, че хората на нашето столетие достигнали до великолепни постижения, но производството и разпределението на стоките било още толкова неорганизирано, че хората живеели в постоянен страх.

„Това се дължи на факта — забелязва Айнщайн, — че интелектът и характерът на масите е на сравнително по-ниско равнище от това на малцината, които създават ценностите за обществото.“[18]

На това Брехт реагира незабавно, тъй като в подобни формулировки той вижда не действеното мислене, а безплодни разсъждения.

„По този начин — пише Брехт — факта, че господството над природата, в което ние сме отишли вече толкова далеч, е спомогнало толкова малко за щастливия живот на хората, Айнщайн обяснява с това, че в масата си хората не знаели как да използуват откритията и изобретенията. Хората познават твърде малко собствената си природа. Именно защото знаят толкова малко за себе си, техните знания за природата им помагат така малко.“[19]

За Брехт знанието, което не прониква в икономическите причини на социалните явления, остава безрезултатно и при това криещо в себе си опасност от това да бъде използувано срещу интересите на неговите творци и цялото човечество.

---

[17] Materialien zu Brecht, Leben des Galilei. Zusammengestellt von Werner, Hecht, Frankfurt am Main, 1963, S. 16.
[18] Пак там, S. 25.
[19] Пак там, S. 26.

Поради това в своята пиеса за Айнщайн той е искал да покаже, че прогресът в опознаването на природата при застоя в опознаването на обществото става смъртоносен. От познанието за общественото развитие, което в някои периоди е така трудно да се придобие, Брехт след това стига до моралното искане за революционната неумолимост. Който знае същността на нещата и въпреки това предава позициите си, той според него се изключва сам от редиците на борещото се човечество.

Брехт дава израз на тази си мисъл в една сцена от „Галилей", когато Галилей се обръща към физика Муциус, на когото е известно новото учение, но който е встъпил в съглашение с противната страна: „Който не знае истината, е само глупак. Но който, след като я знае, я нарича лъжа, е престъпник! Махайте се от къщата ми!"[20]

Това е същата позиция, която Брехт излага в дневника си по отношение на своя съвременник — писателя Ернст Глезер, върнал се от емиграция при фашистите. Брехт го заклеймява като предател на родината, обосновавайки се с това, че „на него са му известни добре марксистките принципи, отнасящи се до буржоазията"[21].

Познаването действителните причини на обществените явления не представлява за Брехт обаче просто оня източник, който може да разкрие докрай въпроса за отговорността. Състоянието, при което на човек се струва, че може да мине без знание, е според Брехт само едно ниско равнище на човешките беди. Основният проблем за него се заключава в това, че най-тежко е да се постигнат знания именно тогава, когато има най-много нужда от тях. Тази мисъл е определила и образа на Айнщайн. Придобитите в тежките времена знания се превръщат тук обаче във фактор на всеобща борба на прогресивното човечество за своите непосредствени жизнени права. А когато Брехт описва едно такова състояние, когато вече нищо не може да се изчисли, когато мащабите, както той казва, са също унищожени и най-близките цели закриват отдалечените — той почти смутено произнася необичайните за него думи: „Тук всичко се решава от шанса."[22]

---

[20] Bertolt Brecht, Stücke, Bd. VIII, S. 116—117.
[21] Archiv, 1.3.1948, M. 283, B. 10.
[22] Materialien zu Brechts Leben des Galilei, S. 20.

ВЛИЯНИЕТО НА ПРИРОДОНАУЧНОТО МИСЛЕНЕ ВЪРХУ ТВОРЧЕСКИЯ МЕТОД НА БРЕХТ

Донякъде подобна формулировка за влиянието на природонаучното мислене върху творческия метод на Брехт може да прозвучи малко гръмко. Трябва да си представяме като много по-проста тази негова връзка с естествознанието в сравнение с това, което въобще може да се очаква от такъв художник като Брехт, с неговото особено пристрастие към теоретизиране.

Брехт винаги се е интересувал от естествените науки, но съвсем не е бил техен познавач. Той е притежавал обаче необикновена възприемчивост и усет към това, което се отнася до общественото знание на някои резултати от природонаучните изследвания. Брехт, който се е стремял да има множество различни теории и който така свободно се е чувствувал сред тях, сам не е разработил никакви теории за отношението между изкуството и естествените науки. Брехт никога не е чувствувал оная пропаст между изкуството и естествознанието, която констатира в съвременното буржоазно общество и за която дълбоко скърби английският учен-натуралист и писател Сноу. Брехт изхожда от това, че изкуството и науката са различни форми на усвояване действителността, всяка една от която представлява самобитна, извечна способност на човечеството. Изкуството за него е самостоятелен отрасъл, а съвсем не скрит морал или приукрасено знание. Но той реагира твърде раздразнено на ония, които вечно подчертават, че изкуството и науката били две съвършено отделни области на човешката дейност. Брехт иронически отбелязва, че по отношение на подобни общи места е по-добре „веднага да се съгласим, че това съждение е правилно, както и повечето от общите места“[23].

Именно отличието от изкуството и принципно различните методологични похвати в естествознанието са предизвикали интереса у Брехт към него... Брехт винаги е умеел да извлече полза за себе си. Как да определи нещо, да направи нещо в областта на естетиката — това той сам е знаел, без да се нуждае от указания и подсказвания. Но как се справя в дру-

[23] Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Bd. III, S. 64.

гите области с трудностите по усвояването на предмета, по усвояване на действителността, това живо го е интересувало. Тук той се е надявал да получи указания и стимули за собствения си художествен метод. Това е същата оная любознателност към всичко странично, която е присъща на всички гиганти на мисълта, на всички, които в съвършенство са овладели предмета в своята област. Това е същият проблем, който Айнщайн засяга от другата му страна, когато говори за литературата: „Достоевски ми дава повече от всеки учен, повече от Гаус."[24]

По наше време интересът на писателите е насочен често към интелектуалния облик на естествоизпитателя, към неговия специфичен начин на мислене, към неговата психология. Брехт — напротив, никога не е придавал прекалено значение на анкетите сред учените. Него са го интересували проблемите и трудностите, стоящи пред хората, а не техните психически реакции. И най-малко го е привличало към обществените науки това, че му е било нужно да покаже в своите пиеси определени физически експерименти. При създаването образа на Галилей той се е съветвал с асистентите на Нилс Бор. Но това за него е било по-скоро въпрос за техниката. И действително литературното и театралното въплъщение на неговите физически експерименти е направено на високо художествено ниво. Неговите „преводи" на природонаучните явления на езика на изкуството вече сами по себе си са достойни за изучаване, тъй като историята на изкуството ни дава твърде малко подобни удачни примери, макар и за това, че изкуството се противи на подобна материя. Достоен за изучение и удивление е обаче майсторският начин, по който Брехт се справя с тази крехка материя.

Често Брехт е бил упрекван, че за означаването на естетическите явления и процеси на писателската работа той е заимствувал някои понятия от естествените науки. Когато например е работел над построяване сюжета на своите пиеси, когато е проверявал връзката и относителната самостоятелност на отделните части и своеобразието на композиционната структура, той охотно е прилагал термина „прематематизиране". Да се „математизира" за него значи да се построи логическа система. Неговите фабули имат за цел не просто да увлекат зри-

[24] Вж. Alfred Beck, Über die Beziehung zwischen Naturwissenschaft, Moral und Kunst (Diss), Leipzig, Bd. I, S. 17.

теля. Зрителят трябва да има възможност да съди за това, което става, по хода на действието. Същевременно тези фабули е трябвало да бъдат логично убедителни и неоспорими. Това е предполагало наличието на разнообразни текстове, контролни механизми и съображения. Заимствуваното понятие е трябвало просто да пояснява, че тук е необходима точна, напрегната работа, че с помощта само на художествената интуиция и мистика нищо не може да се направи. Означенията от подобен род, направени от любов към точните науки, нямат нищо общо с оная диференциация на понятията, от която се ползува Фридрих Дюренмат, когато определя драматургията си като „математическа" за разлика от „естествоведческата" драматургия на Брехт, както той я определя. Това не говори абсолютно нищо, то е празна игра на думи.

Бележките в дневника на Брехт за прочетените книги по естествознание, за споровете по тези въпроси се съпровождат често от полемически нападки срещу философите. Така например той пише, че някои тези на физиците „дразнят" философите.

На друго място, в записките си от 1942 г., той отбелязва „Неспособността на философите да си представят НИЩОТО естествено повече не може да задържа физиците да разглеждат нищото като нищо. Така или иначе със своята привичка да възприемат нулата като „величина", те са поели вече много нещо върху себе си. В системата на величините нулата може да се разглежда и като величина или, по-точно казано, това е трудно да се определи иначе, но без „чувство" за диалектика е невъзможно да се извърши логичен скок от другите величини към тази невеличина. Така например философите не могат да си представят пространството като свойство на материята. Че пространството е само това, което е заето от материята — такава мисъл ги ужасява."[25]

Може да се стори, че Брехт търси опора за своите естетически представи повече у физиците, отколкото у философите, ако не беше известно, че Брехт рязко се нахвърля върху физиците именно заради тяхната недостатъчна последователност при обобщаването на някои природонаучни умозаключения и при разпространяването им сред обществото. При това е необходимо да се има пред вид конкретната обстановка в американската емиграция. Именно там най-често са се волели бе-

[25] Archiv, 17.3.1942, M. 279, B. 20.

седи и дискусии върху проблемите на съвременната физика. Философите, които Брехт е имал пред вид в записките на своя дневник, са били Адорно, Маркузе (Херберт и Лудвиг), Хоркхаймер. С тях Брехт се е срещал в емиграция, с тях предимно е и полемизирал. В лицето на тези емигранти — представители на Франкфуртския институт за социални изследвания, Брехт вижда въплъщението на Туи. На Брехт е било противно тяхното лицемерно опериране с някои основни положения на марксизма при пълната незаинтересованост от истинските промени и при поразителното отсъствие на истински материалистични възгледи. В тяхното поведение, в тяхното измъкване от борбата срещу буржоазния обществен строй Брехт намира неизчерпаем материал за своя роман за Туи.

Към постоянните събеседници на Брехт сред американската емиграция принадлежи и физикът Херман Райхенбах. Възпитаник на виенската школа, за Брехт той е бил по това време основен източник на сведения за най-новите изисквания в областта на естествените науки. На него Брехт доверява оценката върху правилността на трактуване икономическите и физическите проблеми в „Живота на Галилей". Неговите доклади за проблемите на новата физика в университета на Лос Анджелос са били любима тема за беседи сред кръговете на емигрантите.

Брехт проявява голям интерес към сведенията на Райхенбах из областта на физиката и охотно използува тези данни в полемиката си с Андорно и други „франкфуртци", като същевременно се отнася скептично към философските тълкувания на Райхенбах, които, както отбелязва Ханс Айслер, са се отличавали с „удивителен позитивизъм"[26].

Четенето на природонаучна литература, беседите с приятелите-изследователи и техните обяснения са подтиквали Брехт да съпостави тяхната методология със своята собствена, да проверява своите изводи и съображения. Той съвсем няма намерение да въвежда природонаучни категории в изкуството, пък и не е виждал никаква необходимост да „приспособява" изкуството към прогреса на естествените науки. Той е използувал това нарастване от знания из областта на други дисциплини за подобряване на собствения си метод. Защото ако изкуството би черпило подбудите си само в себе си, би се прекратил всякакъв прогрес в изкуството,

[26] Joachim Bunge, Gespräche mit Hanns Eisler. Zweites Gespräch (Manuskript), S. 38.

Като се ръководи от марксисткия мироглед, Брехт се стреми да използува плодотворно за своята работа най-различни стимули от най-различни отрасли на знанието. И той не само не е изключвал естествените науки, но им е отдавал дори предпочитание. Оттук и една така характерна за Брехт записка в дневника му: „Отново прелиствах някои работи за света на съвременната физика“[27]. Физиците, към произведенията на които Брехт се връща нееднократно, са преди всичко Макс Планк и Вернер Хайзенберг. Той препрочита неведнаж академичните доклади и статии на Макс Планк. Той пренася в дневника си цели пасажи от доклада на Планк „Детерминизъм или индетерминизъм?“ По всяка вероятност, макар да няма явни доказателства за това, при изучаване произведенията на Планк е изиграла роля и изразителната сила на неговия език, която е допадала на Брехт. Та нали и Айнщайн е казвал, че Планк притежава „прост, наистина художествен стил“[28].

Брехт търси в природонаучната литература стимули, модели за усвояване на материята, на действителността, търси опори за своите собствени размишления и теории. При това обаче, като изхожда от позицията на диалектическия материализъм, в някои случаи той не може да не открие и противоречията. Със своята неприязън към всякакъв вид метафизика Брехт вижда в някои природонаучни съчинения „примитивна вяра в душата“. „С известен страх наблюдавам как новият позитивизъм стига до примитивна вяра в душата. Та нали ако разглеждаме нашето тяло като неделимо от останалата материя, то оная точка, която приема сигналите на чувствата, ще се окаже същата добра стара кожа — душата. Това не означава, че външният свят се отрича, както мислят някои от нас. Заличава се само границата между външния и „вътрешен“ мир и следователно самото ни тяло също се превръща във външен мир. Вследствие математизацията материята като че ли изчезва в очите на тези добри хора, за които формулата означава дематериализация, а не абстракция. Светлината не може да бъде едновременно и корпускула, и вълна, казват те, виждайки, че тъкмо това е едновременно и корпускула, и вълна. И през ума им дори не минава да преразгледат своята логика, те изискват от-

[27] Archiv, 2.I.1941, M. 277, B. 60.
[28] Цитат от книгата: Friedrich Herneck, Bahnbucher des Atomzeitalter, Berlin, 1966, S. 181.

казване от логиката. Монополите растат, а индивидът се дематериализира. Полицията констатира, че наблюдението пречи на хода на нещата и следователно е погрешно, и тя въвежда понятието за неопределеност на полето на безчестието.“[29]

По-голямата част от проблемите, които интересуват Брехт, в работите на физиците, се отнася до определянето на диалектическия детерминизъм. Не трябва да ни удивлява изглеждащият почти маниакален опит за търсене на все по-дълбоко, значително и преди всичко направлявано обяснение на причинността. По-горе вече беше казано, че условията за политическа борба през 30-те и 40-те години — толкова различни от десетилетието след световната война, са довели Брехт до нови размишления и до повторно изменение на метод. Новите условия са се заключавали в това да се направи за читателя по-очевиден изводът за действените възможности на индивида въз основа на обективните обществени връзки. Произведенията на Брехт е трябвало да съдействуват на борбата срещу фашизма, а не само да показват, че всичко е трябвало да стане така, както е станало.

Независимо от всичко обаче обществената причинна връзка си е оставала винаги централна естетическа категория. Естетическите принципи, върху които са се строели произведенията на Брехт, от една страна, са се нуждаели все повече и повече от по-точно, от по-достоверно установяване на причинността, а, от друга страна, са подчертавали принципа за неопределеност по отношение на индивида. Вече самият въпрос за причинните връзки като съществен пункт в неговия метод, възникнал в резултат от изучаване на историческия материализъм, е навеждал Брехт на проблемите на диалектическия детерминизъм. Брехт е нахвърлил например в пиесата за Айнщайн една сцена, в която работник в МАШ се съгласява да продължи да слуша доклада на Айнщайн за причинността само в случай, че съществуват в края на краищата достатъчно закономерности, за да станат възможни предсказанията и планирането. Във фрагмента на драмата за Айнщайн набелязаните диалози не са още отработени. Прави изключение само една единствена фраза, която Брехт влага в устата на работника, дискутиращ с Айнщайн. Той казва следното: „Вашата теория е въстание, а за въстанията се изисква добра причинност.“[30]

---

[29] Archiv, 2.1.1941, M. 277, B. 60.
[30] Archiv «Leben des Einstein», M, 1206, B. 4.

Това място характеризира отлично и природата на творческия метод на Брехт, особено неговата сърцевина — обществените причинни връзки. От гледна точка на брехтовския творчески метод стават съвсем обясними неговите пътища към Планк и Хайзенберг. Нужно е обаче да се има пред вид, че Брехт не винаги е бил всестранно информиран по отношение представите на Планк и Айнщайн за причинността. Подобен извод се налага най-малко въз основа на някои дневникови записки. По всяка вероятност едва в процеса на работата на Брехт е станало напълно ясно, че Планк и Айнщайн са се придържали към стария, в основата си механичен детерминизъм, макар и да са признавали възможността за друга, неекласическа форма на причинността. И оттогава в ръкописите и дневниковите записки на Брехт се натъкваме на все по-енергична полемика срещу твърде фиксираните представи за причинността. Така например той записва в своя дневник: „Постановката на въпроса — детерминизъм или индетерминизъм — е съвършено безперспективна. Ако всичко, което става, е предопределено, то веригата на предопределенията е безкрайна, а безкрайната верига не може да бъде обхваната. Следователно пълното раздетерминиране е невъзможно. Вероятната причинност на физиците позволява да направим поне някои изводи дори при незакономерните сложни събития..."

Брехт веднага пренася постановката на въпроса у физиците върху обществените явления: „В човешките работи нещата стоят така: с натрупването и проявата на определено количество възниква ново качество, последвано от решение или действие. Но пред вид на това, че качеството се е изменило, вече не може да се установи причината."[31]

Опълчването на Хайзенберг срещу механично-материалистичното разбиране на детерминизма и Копенхагенското тълкуване на Квантовата теория са повлияли на Брехт също така разкрепостяващо, както и на самите физици, например на Макс Борн, който пише: „От гледна точка на механиката светът представлява от памтивека един детерминиран автомат без всякаква свобода и аз съм щастлив, че съвременната физика се избави от него. Но не всички споделят това мнение."[32]

---

[31] Archiv, 23.3.1942, M. 279, B. 21.
[32] Max Born, Physik im Wandel unserer zeit, Braunschweig, 1958, S. 47.

Брехт е споделял това мнение, но не е правил изводи, че заради това ново познание е необходимо да се пожертвува идеята за детерминизма. Брехт се е интересувал от новите постижения на научната мисъл, но не ги е приемал без предварителен философски анализ, без да си изясни какво означават те за мирогледа и в какво се състои тяхното методологично своеобразие. Вече самото обстоятелство, че той е търсел в естествените науки методологични указания за литературно въплъщение на трудните проблеми на класовата борба е изключвало всякакво формално и позитивистично отношение към естествознанието.

Все пак теорията на Хайзенберг за съотношението на неопределеностите, доказваща, че между дейността на субекта и противодействието на обекта няма точно определена граница, е направила дълбоко, неотслабващо впечатление на Брехт. На него му е импонирало преди всичко това, че физиците са продължавали да работят с предположения за вероятности „там, където предишните представи за причинността не са могли да бъдат доказани. Ония постулати, които са се оказали несъстоятелни — отбелязва иронично Брехт, — са били просто предоставени на метафизиката и при това подадени с маша."[33] Той неколкократно споменава за това откритие на теоретичната физика.

В „Закупуване на мед" философът заявява: „Физиците ни уверяват, че при изследването на най-дребните частици на материята у тях внезапно възниквало подозрение, че изследваното се е изменило в резултат на изследванията. Към движенията, които те наблюдават под микроскопа, се присъединяват движения, предизвикани от самия микроскоп. От друга страна, се изменят и приборите, вероятно под влиянието на обектите, към които те са насочени. Това става, когато наблюдението се води с прибори. А какво става, когато наблюдават хората?"[34]

За тази зависимост от човека Брехт говори в една от дневниковите си записки: „Историческият материализъм също разкрива тези „неопределености" по отношение на индивида."[35]

Това е донякъде негов собствен опит в областта на изкуството, в областта на неговите изследвания върху социалната причинна връзка, опит, който Брехт осмисля, ползувайки се от теорията на Хайзенберг за съотношението на неопределености-

[33] Archiv, 18.3.1942, M. 279, B. 20.
[34] Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Bd. V, S. 116.
[35] Archiv, 26.3.1942, M. 279, B. 23.

те. Когато Брехт пише, че историческият материализъм също познава тази „неопределеност“ и именно във връзка с индивида, става ясно, че той вижда своя опит на художническо усвояване на действителността потвърден в друга област.

Тази забележка показва също, че Брехт е разглеждал постиженията на съвременната физика без съмнение като обогатяване и по-нататъшно развитие на историческия материализъм и в никакъв случай не като нещо, което му противоречи. Той е гледал на своите занимания върху проблемите на съвременното естествознание като на продължение на своята работа, насочена към прилагането на историческия материализъм в литературата и в театъра. Започната през 30-те години, тази работа е довела до ново равнище в развитието на неговото творчество.

Наред с тези сложни методологични и философски въпроси Брехт е обичал да сравнява чрез непринудено и широко обобщение някои процеси и особености в своето творчество с развитието и теориите в областта на естествознанието. И това често се оказва поучителен пример за използуването на сравнителния метод чрез привличането на различни научни дисциплини. Брехт се е интересувал повече от съответствието между отделните дисциплини, отколкото от пренасянето на методите и понятията от една дисциплина в друга. Така например, преглеждайки своята пиеса „Майка Кураж“, той не без гордост констатира в дневника си: „Препрочитайки „Майка Кураж“, аз с известно удовлетворение се убеждавам, че войната напомня огромно поле, приличащо на полетата на новата физика, в които телата претърпяват поразителни отклонения. Всички видове съображения на индивида, извлечени от опита на мирното време, се оказват несъстоятелни: нито смелостта, нито предпазливостта, нито честността, нито измамата, нито жестокостта нито състраданието означават нещо, всичко води до гибел. Но остават сили, неизясними сили, превърнали мира във война.“[36]

Брехт е смятал, че само хора, които нищо не разбират от науката и изкуството, могат да мислят, че това са уж две съвършено различни области.[37] Той, създал едно неповторимо своеобразно изкуство, е обичал родствената близост и взаимодействие на тези две велики прояви на силата на човечеството и човечността. Колкото и различни да са те, в основата си все

[36] Archiv, 5.I.1941, M. 277, B. 60.
[37] Bertolt Brecht, Schriften zum Theater, Bd. V, S. 107.

пак те се съприкосновяват, същината на което, ако щете, може да се изрази с мисълта от едно Брехтово стихотворение: „Нито изкуството, нито науката не трябва да разпиляват своите усилия по това, което не може да се изменя. Тяхната обща задача е да измъкнат цялото страдащо човечество от ямата с помощта на намиращите се в изобилие въжета."

Я. Е. Елсберг

ОТНОСНО НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ЛИТЕРАТУРАТА В РАЗВИТОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО

I

Задачата на настоящата статия е да определи някои съществени черти, характерни за литературата на развитото социалистическо общество, във връзка с нейната роля в идеологическата борба на съвременността. Става дума за литературата в онзи неин вид, в който тя се оформи през последните десетилетия в най-зрялото социалистическо общество на нашето време — в съветската страна.

Опитът обаче да се реши тази задача не може в никакъв случай да изхожда от опростеното противопоставяне между съвременния период на литературното развитие и предшествуващите.

Ленин предвиди, че в нашата страна ще бъде построено социалистическо общество и посочи силите, които служат като основа за това.

У редица най-изтъкнати представители на социалистическия реализъм от миналите десетилетия стремежът към развитието на човешката личност и култура, които са възможни само на висшите етапи на социализма, се свързва с поразяващия и досега талант да се види „зарята на бъдещите дни“ (Чернишевски), със способността, без да се изпада в рационалистичен утопизъм, да се обрисуват някои съществени черти на това още твърде далечно за даденото време бъдеще. Да напомним как Горки в редица произведения и особено в „Моите университети“, в „Разказ за необикновеното“ и в очерка-портрет, посветен на Ленин, противопоставяше на различните нихилистични, уравнителски и опростенчески настроения стремежа към висока и богата култура и към човека, способен да я твори. В поемите и пиесите на Маяковски — макар и в далечна перспектива — се чертаеше обликът на бъдещето и на ония хора, които ще го

построят. Фадеев и неговите герои прокарваха пътя към новия човек, а Федин и Олеша търсеха неговите черти в поетичните образи на младите.

У най-значителните и прогресивни писатели от ония години тези стремежи и мотиви (въпреки едни или други временни отклонения, исторически обективно под влиянието на идеите на марксизма-ленинизма и самата действителност, проникната от тези идеи) с течение на времето все по-последователно се насочваха по пътя на „положителното комунистическо строителство“[1].

Разрешаването на тези задачи наложи търсенето на нови художествени пътища в тяхната сложна и пълна с противоречия, но несъмнена връзка с дълбоките революционни изменения в самата действителност и човека в нея. В този смисъл може би е особено изразително и характерно писмото на Л. Леонов до Горки (октомври, 1930 г.).

Леонов пише, че „се извършва такова преустройство, каквото не е имало от времето на Йеремия... Всичко наоколо трещи, ушите бучат...“ В тази обстановка литературата трябва да търси истината на „утрешния“ ден, свързана с „новия човек“ — „ето за какво трябва да се пише — за онова, което още го няма“.[2]

В редица литературни руски и чуждестранни манифести и програми в началото на века техните автори все още се ограничаваха с новото, което се надяваха да внесат в духовно-естетическите търсения на съвременността, без много да се интересуват от промените в самата действителност, които им се струваха „външни“.

След революцията от 1905 г. и особено след Октомври безплодността на подобен подход стана особено очевидна. Литературата на социалистическия реализъм изнесе на преден план, ако използуваме израза на Ленин, „живото творчество на масите като фактор на новата общественост“[3], онова творчество, в процесите на което се променя светът и се възправя и расте масовият човек. И това историческо творчество има една цел — социализма. „Живият, творчески социализъм е създание на самите народни маси.“[4]

---

[1] В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 29, стр. 413.
[2] Литературное наследство, т. 70. стр. 256—257.
[3] В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 26, стр. 283.
[4] В. И. Ленин, пак там.

Строителството на новото идваше да замени разрушенията на старото и решаващото му значение за съдбините на социализма беше подчертавано неднократно от Ленин. И все по-нарастващо значение придобиваше строителството на социалистическата култура, като под последната се разбира всичко творческо, най-хубаво, най-здраво, приемствено и новаторско, постигнато в различните области от живота на народа, в науката, техниката и изкуството, в отношенията между хората, във възпитанието и самовъзпитанието на човека. Ненапразно Ленин смяташе, че като постигнато и завоювано в областта на социалистическото устройство може да се приеме само това, което е „влязло в културата, в бита, в навиците“[5] — културата поставя властно своя отпечатък върху бита и навиците. Културата е устойчива до такава степен, че „каквито и да бъдат разрушенията на културата — тя не може да бъде зачеркната от историческия живот“[6].

По различни пътища и с различни средства литературата се включва все по-пълно в борбата за това, което предполага всичко ново и хубаво, появяващо се в живота и криещо корените си в революционните традиции, в търсенията на народа, във високите постижения на миналото, в развитието и укрепването на новата, изграждаща се социалистическа култура, в превръщането ѝ във всеобщо достояние и творена от самите народни маси. У художниците, които бяха споменати по-горе, стремежът към такова бъдеще прониква през безпощадно трезвото изображение и през всички трудности и противоречия на настоящето.

Но дори през 1928 г. А. В. Луначарски трябваше да каже, че „ние завоювахме съвсем не „хубав живот“, а правото да го организираме“[7]. Друг е въпросът, че самата героична борба от онния години, изискваща напрягането на всички сили, придаваше на нейните бойци усещането, което беше изразено от Маяковски с такава сила и искреност в „Хубаво!“ или от Николай Островски в неговата знаменита книга.

Да си спомним думите на Ленин за децата, запазени от Горки за потомството: „Ето тези ще живеят вече по-добре от нас; много от това, което ние преживяхме, те няма да изпитат. Техният живот няма да бъде толкова жесток.“ Но Ленин до-

---

[5] В. И. Ленин, Полное собрр. соч., т. 33, стр. 489.
[6] В. И. Ленин, Полное соч., т. 27, стр. 114.
[7] Юность, 1965, бр. 11, стр. 79.

бавил: „И все пак не им завиждам. На нашето поколение се удаде да осъществи работа, изумителна по своята историческа значителност. Предизвиканата от условията на нашия живот жестокост ще бъде разбрана и оправдана. Всичко ще бъде разбрано, всичко!“[8]

Тези думи, във висша степен значителни и убедителни и от гледището на общата идейно-художествена насока в знаменития очерк на Горки,осветляват перспективата на онова бъдеще на съветското общество, което ще донесе на човечеството нова духовна организация, нова култура и добър живот за всички.

От 20-те години обстановката, в която действуваше нашата литература, се измени решително. В самата страна няма антагонистични класи и класова борба. Духовният живот на съветското общество става все по-единен и цялостен независимо от цялата му многостранност и многообразие на индивидуалните му прояви.

Формира се качествено нова единна и всестранна социалистическа култура. Тя расте, задълбочава се и се разширява, насочвана и обединявана от идеологията на марксизма-ленинизма. Тя усвоява все нови и нови области, като обхваща в сферата на своето влияние и обикновеното съзнание, и всекидневната битова практика.

Но като приема нови форми, идеологическата борба около тази култура се оказва и днес крайно остра. Колкото по-богато се развива социалистическата култура, толкова по-настойчиви, макар често и замаскирани, се оказват нападките на буржоазните идеолози върху нея.

Враждебността на тези идеолози по отношение на света на социализма и неговата култура се корени именно в това, че в капиталистическия строй няма такива твърди духовни ценности, които биха били способни да обогатят духовния мир на човечеството, да внесат в идейния и нравствения бит на своята нация, на своя народ нещо стимулиращо неговите най-добри и висши търсения и надежди, няма оная съзидателна енергия, насочена към подем на творческата активност на масите, към постигане на щастие за всички. Нещо повече, буржоазията се опасява от всякаква проява на народната инициатива и отрича самата възможност и плодотворност при сътворяване историята от народа.

Буржоазните идеолози се стараят да увековечат настоящето в капиталистическия свят, като използуват най-различни до-

[8] В. И. Ленин, А. М. Горкий, изд. 3-е, изд. „Наука“, М., 1969.

води в подкрепа на това, че били невъзможни коренни промени, че в най-добрия случай можело да се осъществят само частични поправки и подобрения. Пороците на това общество те приписват и на социализма. Но последният носи със себе си социален прогрес — изграждане и творчество на новото общество, на новата култура. Той увлича след себе си масите. И буржоазната идеология не е в състояние да избегне това съперничество.

Естествено буржоазните идеолози не могат да отричат промените, които се извършват в света, но се стараят при тяхното обяснение да се отклонят от въпросите на идеологията, да приравнят социалистическото общество към буржоазното, да отричат възможностите за творческо участие на масите в построяването на културата, да преградят пътищата на човека към бъдещето, тоест към социализма, да деидеологизират културата и изкуството.

Ето защо е толкова голяма ролята на идеологическите спорове, които се водят понастоящем около въпросите на културата. Защото именно в националните култури се проверява критически стойността и се изпробва в светлината на опита на цялото човечество трайността на материалния и духовния опит на даден народ и различните му класи. Този опит определя обществените, семейните, личните отношения между хората. Чрез него се проверяват техните идейни и емоционални обичаи и съзидателната сила на нацията, навиците и бита, стремежите и идеалите. По същия начин се поставя и въпросът за пътищата на развитие на културата, за нейното бъдеще и за новия човек.

А в същност именно това са въпросите и явленията на действителността и духовния живот, които осветляват предимно в утвърждаващ или критичен план литературата, мобилизирайки оценките, чувствата, настроенията и симпатиите на хората.

Народните маси, строящи социализма, както и борещите се за социализъм в капиталистическите страни са обхванати от естествения стремеж да овладеят цялата култура. По този начин те се стремят към постигане на единство в сферите на обществения живот, труда, ученето, самообразованието, личния бит и свободното време, стремят се към единство и всестранност на културата. И тъкмо литературата на социалистическия реализъм изразява този стремеж.

Елитарните концепции за културата и литературата, характерни за съвременната буржоазна идеология, се опитват безогледно да разединят висшите постижения в изкуството и науката от бита на масите, обществения живот, политиката. Лансират се дори концепции, поставящи изкуството извън пределите на културата, чиято функция се заключавала един вид в количественото обхващане на масите. Буржоазната идеология е органически чужда на представата за това, че висшите постижения в изкуството и науката са в състояние да навлязат в бита на масите. Но съвременното развитие на демократичната и социалистическата култура, че дори не само в социалистическите страни, свидетелствува тъкмо за това, че тя се стреми към всестранно единство и цялостност и отговаря на потребностите на масите.

Такива са например тенденциите в развитието на демократичната и социалистическата култура във Франция. „Нувел критик" писа в 1969 г.: „Сериозното движение на нашата епоха, характеризиращо се с бързото развитие на науката и техниката, води до нарастване единството на културата, базиращо се върху нарастващата специфичност на нейните съставни части. Тази реалност си пробива път през различни канали... Най-малкото тя се изразява под формата на културните претенции на масите."[9] Такова единство е възможно само върху основата на обединяващите различните страни на прогресивната култура идеи на научния социализъм.

Още в приветствената си реч на I всеруски конгрес по въпросите на извънучилищното образование през май 1919 г. Ленин изтъкваше „огромната потребност от знания, от свободно образование, от свободно развитие, която най-много се прояви сред работническите и селските маси."[10]

Ленин набеляза пътищата за развитието на социалистическата култура, които включват и всестранното възпитание и образованието на подрастващите поколения, и културата на организация и управление, и културата на икономическото и граждане и труда, кооперирането и търговията, и политическата култура, и художествената култура, и общите въпроси на културния възход и културната революция, обхващала милионите. При решаването на задачите за културното строителство Ленин подхождаше от изключително високи критерии. Ленин

[9] «Nouvelle critique», 1969, 22-e novembre.

[10] В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 29, стр. 327.

съвсем не искаше да ограничи рамките на културата, когато подчертаваше важността на това, че науката трябва да навлиза в културата и бита. Той нееднократно изтъкваше, че е необходимо пролетариатът, масите да усвояват именно „цялата култура". Той смяташе за нужно „да се дадат на народа... всички необходими учебници и всички необходими класици на световната литература, съвременната наука и съвременната техника."[1]

За Ленин класическата литература представляваше неделим елемент от културата наред с науката и техниката. Известно е също колко високо ценеше Владимир Илич едно такова произведение на съвременната тогава литература като „Майка" на Горки от гледна точка на нейното влияние върху работниците, върху повишаването на тяхната съзнателност.

По-късно в своята автобиографична трилогия Горки отрази жизнената борба и духовните търсения на човека от народа, който си прокарва път към върховете на културата с цената на изключително мъчителни трудности.

Литературата на развитото социалистическо общество е ново доказателство за това, че художественото развитие на човечеството се опира все по-здраво върху живота на народните маси, живее с техните интереси, помага им да строят всестранно развиваща се и многонационална социалистическа култура и въвлича в такова „положително комунистическо строителство" народните маси.

В неразделна връзка с разрешаването на тези големи задачи съветската литература в наши дни извършва забележителни художествени открития, произтичащи както от коренните особености на социалистическата действителност, така и от стремежа към поетично утвърждаване на новия живот и новата култура в цялата им сложност и противоречивост, към утвърждаване на тяхното всемирноисторическо позитивно значение.

II

В стремежа си да определим някои отличителни черти в литературата на развитото социалистическо общество ние ще съсредоточим нашето внимание само върху избрани произведения на съветската проза, индивидуалната оригиналност на които се съчетава с тяхното типологично значение.

[1] В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 32, стр. 125.

Една от най-типичните черти на съветската проза през последните години се заключава в това, че във фокуса на нейното внимание се намира всекидневният, „масов“ духовен живот на редовите съветски хора в днешни дни, изобразяван с всичките му противоречия, но по такъв начин, че посредством делничното и битовото проличават революционните процеси с всемирноисторическо значение. На първо място на вниманието на литературата понастоящем се оказва развитието на социалистическата култура в ширкия смисъл на думата, тоест културата в отношенията между хората и културата на мисленето и чувствата. Това развитие се разбира и изобразява от литературата като култура, създавана от масите.

В своите последни трудове, в материалите към XI конгрес на РКП (б) и в други документи от това време Ленин за сетен път подчертаваше цялото огромно и дори решаващо значение, което има за по-нататъшния разцвет на социализма културната работа, културността и равнището на културата.

В статията „За кооперацията“ Ленин говореше за необходимостта от „цял преврат“, „цял период на културно развитие на цялата народна маса“. Ленин посочваше необходимостта да се премине „за едно-две десетилетия“ „особена историческа епоха“, равносметката от която ще бъде „поголовна грамотност“, „достатъчна степен на разумност“, „достатъчна степен на приучване на населението да се ползува от книжките“, а също и завоюването на „материалните основи“ за постигането на тези цели.[12]

В края на статията си, като говори за новия „център на тежестта“, на който трябва да се набляга сега в работата, Ленин заявява: „Аз съм готов да кажа, че центърът на тежестта за нас се пренася върху културничеството, ако не бяха международните оношения, ако не беше задължението да се борим за нашата позиция в международен мащаб.“[13]

Това ленинско изявление е толкова по-многозначително, като се има пред вид, че понятието културничество до революцията се е употребявало най-често за означаване на „малките дейности“ на твърде ограничената по своите цели и възможности легална работа под властта на царизма. В този смисъл говори и самият Ленин „за културничеството“ до Октомври. Но както и в редица други случаи, при новите обстоятелства

[12] В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 33, стр. 470.
[13] Пак там, стр. 474.

Ленин внася в старото понятие ново съдържание, като подчертава по този начин значението на последното. В дадения случай Ленин иска да придаде нюанс на това, че изграждането на социалистическата култура изисква непрекъснат, търпелив, продължителен, повседневен и самоотвержен труд, който не дава бърз ефект, но решава задача от огромна важност.

Днес материално-техническата база на комунизма расте, разширява се и се задълбочава научно-техническият прогрес, развитието на социалистическата култура върви напред в най-различни области, обединени от марксистко-ленинската идеология. И особено знаменателно е, както казва Л. И. Брежнев в Отчетния доклад пред XXIV конгрес на КПСС, че: „Социализмът не само откри пред трудещите се маси широк достъп до духовните ценности, но ги направи непосредствени творци на културата."[14]

В съвременната обстановка „културничеството", ако употребим ленинския израз, представлява център на тежестта в литературата на развитото социалистическо общество.

Може да се каже дори, че приносът на всяко литературно произведение в творчеството на социалистическата култура е нещо като мярка за неговото актуално действено значение и влияние. И колкото по-значителен е този принос, толкова по-внушително и трайно се оказва това произведение. И това не се отнася само до произведенията, които съсредоточават вниманието си върху изобразяването на настоящето за съветската страна.

За литературата на развитото социалистическо общество е характерно известно преразглеждане от ново гледище, въз основа на новия опит на това общество, на много явления, получили вече неведнъж художествено отражение, но изискващи задълбочаване, разкриване на едни или други недостатъчно осветлени свои страни.

Още в средата на 50-те години втората част на „Разораната целина" започна това преразглеждане въз основа на материала от бурните промени, станали в селото на границата между 20-те и 30-те години. Там в образите на Аржанов, Шалий, Устин и други се подчертава именно ролята на всеки човек в общонародното дело и личната отговорност, която всеки носи за него. През последните години редица писатели и

[14] Материалы XXIV съезда КПСС, М., Изд. политической литературы, 1971, стр. 89.

по-специално Васил Биков и Виктор Астафиев подходиха под аналогична гледна точка към опита на Великата отечествена война, а Фьодор Абрамов се обърна към селото през военните години и непосредствено след войната.

Може да изброим много такива примери. Те са съществени от интересуващата ни сега гледна точка особено с това, че литературата на развитото социалистическо общество се стреми да въплъти преди всичко ония най-устойчиви елементи и сили, които остават в духовната култура, в отношенията между хората и ще продължат в бъдещето.

В това отношение може би са особено показателни „Дневни звезди" на Олга Берголц, където културата на съветския патриотизъм и ненавистта към фашизма се съчетават с интернационализма, любовта към ленинските идеи с любовта към руската класическа литература, светлите преживявания на детството с високото, преминало през мъчителни изпитания гражданско чувство.

Авторката на „Дневни звезди" говори за своята „потребност да свърже живота ведно", в цялата му сложност и многостранност, така че тази книга може да се разглежда като израз на единството на социалистическата култура в нейното богатство.

Само процесът на непрекъснатото обогатяване, задълбочаване и разширяване на социалистическата култура съвместно с всестранното възпитание и самовъзпитание на личността може да ни обясни защо в литературата придоби толкова голямо значение възпроизвеждането на чувства и мисли, свързани с „обикновените норми за нравственост и справедливост"[15]. Именно спазването им в комунистическото общество ще се превърне, както беше предвидил Ленин, в навик и няма да наложи прилагане на насилие или подчинение[16], а в развитото социалистическо общество тези норми играят вече все по-нарастваща роля и естествено, че културата отразява това нарастване и спомага за внедряването и укрепването на тези норми.

Нашата литература прониква все по-дълбоко и тънко в съзнанието на народа и личността. Проследяването на мислите, чувствата и усещанията, които са свързани със звучащите скрити струни на човешката душа, придобива все по-голямо относително тегло, без да прикрива при това определеността на социалните характеристики.

[15] Программа КПСС, Политиздат, 1971, стр. 119.
[16] Вж. В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 25, стр. 484.

Нашата литература се избавя от ония недостатъци, които на времето си посочваха Горки, Ромен Ролан и Ралф Фокс и които се заключаваха преди всичко и главно в това, че изобразяването на социалните събития и обстановката отместваше образа на човека на втори план. В най-добите произведения на съвременната литература човекът е обрисуван в цялата сложност на ония обществени отношения, които го обкръжават и върху които той въздействува. Поетичното утвърждение на нашата действителност в нейното революционно развитие и във всичките й противоречия се определя от ленинския принцип за партийността в литературата; от стремежа за активно участие в строителството на социализма и в идеологическата борба.

По думите на Чингиз Айтматов задачата на литературата се състои в необходимостта „от намесване в сложността на живота, за да може човек да знае, обича и се тревожи за всичко добро, хубаво, достойно в себе си, в хората и в обществото... На изкуството предстои да разказва вечно на човека за сложността и красотата на живота."[17]

Едно такова разбиране на задачите на литературата крие оптимистичното убеждение в творческата сила на всеки човек, на всички, тоест именно онова убеждение, което, както вече отбелязахме, е съвършено неприемливо за буржоазната идеология.

Последната или предопределя човека да бъде подчинен на стихийните сили на капиталистическото развитие и преди всичко на техниката, като го отдалечава от възможностите за свободно развитие, или се опитва да го „освободи" чрез усамотяване, откъсване от света най-често сред лоното на природата, която е противопоставена на града, културата и прогресивното обществено развитие.

На нашата литература е присъщо острото и тънко усещане на промените, извършващи се в света и преди всичко непрекъснатото развитие на съветското общество, развитие, което води до бързото преобразуване не само на обстоятелствата, но и до напредък в психологията на хората, а следователно и до промяната на литературните герои.

Да вземем един такъв пример. В началото на 60-те години повестта на Вадим Кожевников „Запознайте се, Балуев" прив-

[17] Советские писатели. Автобиографии, т. 4. М., „Художественная литература", 1972, стр. 16.

лече вниманието на широките читателски кръгове и на критиката с изобразяването на творческия труд. За самия Балуев се спореше като за човек, но като производственик, като ръководител на голям колектив той получи доста единодушна положителна оценка.

Приблизително десет години по-късно обаче Кожевников напечата в „Литературная газета" разказа „Северно сияние" (1971, бр. 13). Героят в този разказ Колесов е „началник на механизирана колона на строежа на магистралния нефтопровод в района на Крайния Север". По начин на говорене и по цялото си държане той така прилича на Балуев — строителя на газопровода, че неволно възниква въпросът, не е ли Колесов само един псевдоним. Но ето какво е забележителното. Поддържайки, както и Балуев, младежта, вярвайки в нея и умеейки да й постави големи цели, по отношение на нея Колесов се оказва в значително по-друго положение в сравнение със своя предшественик. Кръгозорът на тази младеж, която влага героично силите си в строителството на нефтопровода, се определя сега до такава степен от научните интереси, при това в много отношения свързани с производството, както това не е могло да бъде десет години по-рано. Колесов е познавач на високата техника, но тези възможности за внедряване на съвременни нови научни методи в производството, за които говори и мисли младежта, му се струват фантазия, пък и за самото им съществуване той научава за първи път от младите строители и от новопристигналия учен. И като резултат на това, независимо от всички добри думи за Колесов, съдържащи се в разказа, върху неговия образ пада сянката на изостаналостта му. Тази сянка ни заставя да осъзнаем ясно колко далеч е отишъл научно-техническият прогрес за едно десетилетие, колко се е променила младежта и колко настойчиво и успешно навлиза науката в нейния бит и култура, както и в бита и културата на цялата страна.

Естествено в сравнение с повестта този разказ е само една нахвърлена скица, но той говори за много и преди всичко за бързото развитие на нашето общество и за последиците от този процес и за литературата, с които е съумял да се съобрази създателят на Балуев.

В дадения случай обаче точно избраният признак на непрекъснатото движение е относително прост и не носи специфичен естетически характер. Решаващо се оказва самото споменаване на новия научен метод, което хвърля веднага светлина вър-

ху духовния облик на действуващите лица, които се проявяват обаче от тази гледна точка извън психологическата аналитична детайлизация на човешките характери.

Много по-трудно се поддава на художествено описание психологическият напредък, който се извършва у нас, когато той се проявява в самото ежедневие, външно малко различно и засягащо редовите хора или дори изостаналите.

В разказа на Василий Шукшин „Разговори при ясна луна" („Наш современник", 1972, бр. 10) е предаден разговорът между нощната пазачка на селмага Маря и стареца Баев, измъчван от безсъница и поради това навикнал да се отбива в канторката, където дежури Маря, и да води с нея дълги разговори.

Целия си живот Баев е прекарал по разни кантори — „ситничък, закръгленичък, целенасочен", той се стреми да „изсмуче" всичко от живота, във всичко и винаги да живее „по сметка", всичко да предвиди и да не изразходва напразно силите си. Той признава само властта на грижите, внушавани от „коремолюбието", ако използуваме шчедринския израз. Целия си живот той е преминал със „средна крачка", като е избягвал острите завои, не е взел участие във войната. „Жизнено" той умее само да се озлобява. И той злобствува и срещу младежта, която се весели в колхозния клуб — „да вземеш един кол, че да ги захванеш всички подред", — и срещу лекарите, а при случай и срещу Маря, и в същност срещу всички.

Писателят показва до какво са способни да доведат жестокостта на себелюбието и бюрократично-канцеларското тесногръдие. Баев съветва Маря да стреля по неизвестния, който, както му се е стрило, се кани да разбие вратата на селмага. Маря се съпротивява с цялото си същество на самата мисъл за необходимостта да стреля в „жив човек". Тя е дълбоко възмутена: „Стреляй! Как така? Ти с ума ли си? И за разлика от Баев тя искрено се радва, когато подозрението се оказва съвсем безпочвено.

Готов да обясни собствената си „премъдрост" с това, че не бил „от селско... тесто" и че „покойната му майка го е правила с друг", Баев в същност презира своите съселяни за това, че за разлика от самия него те нямали уж „глави", Маря му възразява: „Че защо, нямаше ли големи хора измежду нашите? Вземи войната... Например Иван Козлов... Беше прост войник, а стана командир. Само колко ордени..."

Баев и не скрива, че „полуграмотната Маря не може да се мери с него“, но в същност и тя, и Петка Сибиряков — местен момък, който му отпуснал края на сватбата на сестра си и надзърнал в канторката на пазачката, се оказват по своето духовно равнище несравнимо по-високо от озлобения на целия свят Баев.

Баев разказва как внучката му чела книжка за Александър Невски: „Хубаво написана, само че аз не вярвам нито на една дума в нея. Измислил я и получил добри пари.“ За Баев героизмът и патриотичната самоотверженост са нещо нереално, невъзможно и просто измислени. У Маря тези думи на Баев предизвикват недоумение, а Петка, който отначало възразява и се позовава на „историческия факт“, го съветва по-късно иронично: „Пиши във вестника... Опровергай го“. Превъзходството на Маря и Петка по отношение на Баев е очевидно. Но най-съществено е, че това превъзходство се корени не в някакви особени лични качества, присъщи на тях, а в това, че в техните възгледи и мнения проличават ония черти от мирогледа на съветския народ, които са навлезли в бита и са станали обичайни. Естествено тези черти не се проявяват автоматически у всеки съветски човек. Във всеки отделен случай е необходима индивидуална реакция на мислите и чувствата, убеденост, готовност да се противостои на гледището, което е невъзможно да бъде прието. Това виждаме и от примера с Маря и Петка.

В реакцията на Маря спрямо подтикването на Баев да стреля по „живия човек“ се чувствува влиянието на простите норми на нравствеността и справедливостта, съществуващи отдавна в съзнанието и бита на народа, и наред с това в други нейни възражения към Баев проличава опитът именно на съветския човек, влиянието на духовното повседневие на съветското общество колкото ограничен и да е кръгозорът на самата Маря.

И писателят съумява да предаде дълбоко и тънко това сложно и, разбира се, нелишено от противоречия единство на мислите и чувствата у възрастната (скоро тя трябва да излезе в пенсия) полуграмотна жена с духовния мир на съветския народ.

В началото на разказа, когато говори за канторката, в която протичат „разговорите при ясна луна“, Шукшин пише: “... Така хубаво беше да седиш и да приказваш..., така славно е да чувствуваш, че животът зад прозорците е толкова голям и

че ти също се намираш в него. И току виж настъпил утре ден, в който също ще има, пък може и на теб да се случи, нещо хубаво.“ В същност тук писателят говори от себе си и от името на Маря — за Баев подобно усещане за „големия живот“ е съзършено чуждо. По-нататък обаче продължава мисълта, която като че ли продължава предишната, но наред с това не се преплита с нея: „Ако живееш умно, може да се надяваш и на хубавото.“ Отначало възниква неясното чувство за някакво противоречие. Тази мисъл и по съдържание, и по форма не се връзва с онова силно и голямо чувство („така славно е да чувствуваш“), което беше изразено в предишните редове. Какво значи тогава „умно да живееш“?

Но след това започваш да разбираш, че зад тази фраза се долавя вече гласът на Баев, макар и да е изказана все още в безлична форма. А след това вече започват да се нижат неговите философии, жалки и подлички, напомнящи пустословието и пустоутробието на Юдушка Головльов. Баев иска именно „умно да живее“, като влага в това понятие подло съдържание.

В това пустоутробие се чувствува оная нечистоплътност на предразсъдъците, претенциите и нихилистично-еснафското напразно губене на време, която е останала от дребнобуржоазната собственическа стихия с нейния отвратителен и жалък егоизъм. Всичко това се разкрива в лицето на Баев в някаква особено груба и дива форма. Но макар и способен, естествено, да напакости (навярно той и на внучката си е казал за това, което мисли за Александър Невски), все пак — и в това писателят остава верен на правдата за нашата действителност. Баев и Баевци са безсилни да повлияят действително с нещо върху общия характер и устройство на нашия живот. Но самият факт — съществуването на подобни хора — не може да се заобиколи. Нека си спомним думите на Л. И. Брежнев от доклада му „За петдесетгодишнината на Съюза на съветските социалистически републики“: „... Психологията на човека се променя много по-бавно от материалните основи на неговия живот“[18]. Образът на Баев ни помага да разберем цялата изключителна важност на задачата за „възпитанието на

[18] Коммунист, 1972, бр. 12, стр. 39.

общественото съзнание на всички граждани“[19]. За разбирането на художествения характер и „общата атмосфера“ на шукшинския разказ е много съществено, че сатиричните щрихи, с които е обрисуван Баев, не определят тоналността на разказа като цяло. Разказът завършва с лиричен акорд, който ни възвръща с нещо към настроението, определящо неговото начало, и наред с това внасящ и нови тонове и оттенъци. Пред нас е образът на „тихата и ясната нощ“ и както преди „луната виси на въже“, но едновременно с това е „някак си неспокойно“. „В гърдите се чувствува нещо особено.“ По този начин, ако използуваме израза на Чингиз Айтматов, Шукшин изразява чувството на красотата и сложността на нашия живот и неспокойството за тази красота.

В разказа на Шукшин за нас е важна една особеност, която под различни форми се проявява в редица произведения на съвременната съветска литература.

Тази особеност се заключава в намирането на такива преходи, връзки, съпоставки, тонове, които придават оттенък и усилват обобщаващо-смисловото значение на един или друг епизод, изглеждащ на пръв поглед само битов, частен.

Естествено всеки истински художествен образ притежава обобщаващо съдържание. Но размахът и целеустремеността на един такъв образ могат да бъдат твърде различни. Така например гениалната смелост в развитието на художествената мисъл в чеховския „Студент“ се определя от поразяващото ума и въображението съпоставяне и взаимодействие на два плана — съвременния и легендарния, което именно води до извода за дълбоката вътрешна връзка между миналото и настоящето и за това, че „правдата и красотата на живота продължават непрекъснато до ден днешен“. Необходимо е било особено напрежение, предизвикано от съпоставянето на легендата и съвременния живот, за да се осъществи художествено такъв един непосредствен и широк извод, твърде рядко срещащ се у Чехов.

Сложният преход от бита към духовния живот, който срещаме у Шукшин, съответствува на извършващия се в развитото социалистическо общество процес на духовно обогатяване на бита. Тази обективна основа обаче не ни позволява да игнорираме това, по какви пътища се постига художественото въплъщение на този процес.

---

[19] Пак там, стр. 38

В разказа на Шукшин битовите рамки на повествованието се разтварят сякаш пред очите ни. Прониква „необикновеното“, историята, големите идейни проблеми. Това проникване е предизвикано от думите на Баев, когото авторът сякаш подтиква, „заставя“ да се изкаже с груба откровеност, със саморазобличаваща се сатирична заостреност. Но, разбира се, „необикновеното“ е не у самия Баев, а в отпора, който той получава. На уродливостта на неговите възгледи е противопоставено народното мнение, нека дори изразено в дадения случай в най-елементарни форми, но толкова по-убедително, като се има пред вид неговата връзка с прогресивните идеи на съвременността, приложението му в бита. Народното мнение, на което е присъщо дълбокото и тънко чувство за „големия живот“, е предадено с лирически отстъпления от автора.

Както вече казахме, в различните произведения на съвременната съветска литература аналогичните преходи от битовото и единичното към обобщенията, обхващащи живота на народа и големите въпроси на културата, се осъществяват с различни средства. Така например в „Белият параход“ и „Прощавай, Гулсари!“ на Чингиз Айтматов образите от народния епос и митологията осветляват и поетически утвърждават централните действуващи лица. У Т. Пулатов („Стражеви кули“) и А. Ткаченко („Приказка за малката жена“) играе повече или по-малко роля притчата с нейните символични образи и рязка смислова насоченост.

Постепенното превключване на битовия разказ по силата на своето вътрешно развитие в много по-широк социално-обобщаващ план се среща и у Шукшин, и у един такъв писател като азербайджанеца Рустам Ибрагимбеков.

Съчетанието между мек хумор и лиричен тон, преплитането на бит и образи, съдържащи отзвуци от фолклора, а по този начин и своеобразното поетично възвисяване на най-положителните страни от бита са характерни и за „Обикновена работа“ на Белов и „Дядо“ на Фазил Искандер.

Чингиз Айтматов в „Прощавай, Гулсари!“ и Грант Матевосян в „Биволица“ осветляват бита и живота на хората, като пресъздават наред с тях образите на такива могъщи животни като славния кон Гулсари и жадуващата да продължи своя род биволица. В тях са въплътени различни страни от оная инстинктивна природна сила, която притежава животинският свят, сила, която привлича хората и наред с това напомня за

това, че човек се нуждае от всестранно богато развитие, в което трябва да изиграят своята голяма роля и здравите инстинкти, все по-целенасочени и служещи на високите цели. Така се задълбочава вътрешният смисъл на тези произведения, тяхното битово съдържание.

По такъв начин в редица съветски литератури ние откриваме сходни общопроблемни и стилови тенденции, които обаче се разкриват в истинско национално и индивидуално своеобразие, като обогатяват едновременно с това съветската многонационална литература въобще и нейното интернационално съдържание.

В тези произведения по различни пътища се създава многозначителна двуплановост в повествованието, която не винаги е отчетлива по форма. Вероятно по-точно би било да се каже, че възниква обикновено не толкова втори план, колкото отдалечен фон на повествованието, който посочва връзката на последния с корените на историята и живота на народа. Коя е обаче причината, поради която писателите търсят такива преходи, връзки, втори план и отдалечен фон, способствуващи за усилването на обобщаващия смисъл на повествованието, свързано в една или друга степен с бита?

Изглежда, причината се корени в стремежа да се покаже сложността, многостъпаловидността и дори „пунктировката" на тези връзки, които в развитото социалистическо общество съединяват и най-обикновените хора с прогресивния мироглед и културата на това общество.

Тези връзки биват разкривани в най-различни области. Докато в разгледания от нас разказ на Шукшин тези връзки хвърлят светлина върху съвременното „обикновено съзнание", изправено непосредствено пред лицето на сериозните обществени проблеми, то в повестта на Валентин Распутин „Последният срок", на която ще се спрем сега, на преден план се оказват личните, семейните отношения, но представени в дълбоката перспектива на промените в духовния живот на нашето общество.

Да преминем сега към това произведение, в което въпросът за простите норми на нравствеността и справедливостта и за тяхното място в духовния живот в наши дни е поставен и осветлен особено дълбоко и внимателно.

Действието на повестта обхваща последните дни от живота

на осемдесетгодишната селянка Ана. Тя очаква смъртта, готви се за нея, прави равносметка на своя живот, мисли за своите деца, които са пристигнали да се простят с нея.

Това произведение е построено по такъв начин, че повествованието постепенно все по-дълбоко води читателя от битовите сцени към вътрешния мир на умиращата старица. Младият писател предава с голяма смелост на психологическото си проникновение мислите и състоянието на стария човек, който се намира пред прага на смъртта.

В повестта на В. Распутин всичко, което е от битово естество, потъва в духовното напрежение на предсмъртните дни и часове на Ана, която по-ясно от всякога съзнава, че умира. Нещо повече, тя като че ли сама тръгва срещу смъртта и си представя как напуска този свят. Тя дори учи голямата си дъщеря на песента, която трябва да пеят, когато ще я поменуват. Това душевно напрежение се чувствува особено силно в последните глави на повестта, където преживяванията на Ана се оказват на преден план.

По този начин Распутин намира свой особен път, по който той се издига над битовото, единичното и всекидневното. Този път е в разкриването на психологичните дълбини в личността на Ана, разкриване, което определя главния, най-мощния пласт на повестта; към него е насочено и вътрешното движение на последната.

Психологическото и художественото напрежение на тези страници се обясняват с това, че Ана е твърд и горд човек. Тя е умеела да защити себе си и своите, не е търпяла обида — „никому не е прощавала". Своеобразни са нейният начин на мислене, въображението, езикът. Тя умее да чувствува красотата на света и е запазила представата за тази красота, която, както тя съзнава, ще я преживее. Умът ѝ, по думите на Распутин, е останал „непримирим" до края. Тя проявява мъдрост, приемайки смъртта. Тя знае, че трябва да умре, защото „стига толкова, наживях се, нагледах се. Нищо не е останало вече за хабене, всичко изхабих — пусто е", всичко е отдала на децата си. „На нея не ѝ е страшно да умре, всичко с времето си" Тя е имала отруден, изпълнен с грижи живот на многодетна селска жена, но не се оплаква. „Всеки живот си е хубав по своему."

Именно образът на Ана ни заставя да отговорим на следния въпрос: защо тази повест, която трактува вечните теми за ма-

теринството, продължаването на рода, за живота и смъртта, и това, което „е, било е и ще бъде во веки веков и до свършека на света", защо е нужна такава повест именно на развитото социалистическо общество и как е възникнала в него?

Да се отговори на този въпрос е необходимо и поради това, че такива произведения като „Последният срок" се използуват често от „съветолозите" за доказателство на това, че редица разкази и повести, появили се у нас през последно време и поставящи големи етични проблеми, били уж аполитични и далечни от идеологията на марксизма-ленинизма, чужди на принципите на социалистическия реализъм и никак не се връзвали с целите, които си поставяла Комунистическата партия.

Младостта на Ана е преминала още преди Октомври. Целия си живот тя е преминала в затънтеното село и е останала неграмотна и по своему религиозна. Но правдивостта и народността в повестта на Распутин се заключават тъкмо в това, че като фиксира точно и достоверно всичко, което е останало в бита и психологията на хората от старото село, наред с това той отделя проницателно онова ново, което прониква в обичайния начин на живот у народа и при това съумява да различи в последния всичко хубаво, което трябва да бъде възприето и се възприема като ново.

Наивно би било да се мисли, че не само такава силна и умна жена като Ана, но и въобще който и да било от нейните съвременници би останал глух и сляп към всичко онова, което е внесъл в живота и бита опитът на следоктомврийските години. Дори ако не непосредствено на себе си, то от съдбата на своите деца Ана е трябвало да почувствува и осъзнае как животът се е усложнил и разширил.

Ана е живяла „...там, където се е родила, никъде не се е отлъчвала, подобно на дървото в гората, и вършела всички онзи необходими човешки неща, както и майка й. Други са пътували, гледали, учили са се на новото — затова пък тя ги е слушала, удивлявала се е на разказите им и сама е родила деца, които пътуват не по-зле от другите..."

И може би Ана прави най-ясно и осъзнато извод от всичко това ново, което е могла да опознае за тези дълги години, в последния си разговор с Мирониха, „със своята единствена през целия й живот приятелка": „Останахме си с теб двете последни престари старици на този свят. Няма други. След нас и старите

ще бъдат други — грамотни, мъдри, с разбиране кое как става на света. А ние с теб се заблудихме. Сега вече е друг век, не нашият."

И така промените в обкръжаващия свят не са отминали покрай Ана. Дълги години тя се е прислушвала в тях, обмисляла е и вярно е схванала тяхната насока, като ги е определила с понятията и думите, които е свикнала да употребява.

А до каква степен въобще се е променила представата на село за женската участ, за „бабата"[20], показва беседата, в която участвува синът на Ана — Михаил. Той заявява: „...в нашата страна бабата, освен че е баба, е все пак жена. Че и баба не може почти да я назовеш вече. За нея това е неуважително, все едно да я напсуваш."

Би било обаче съвършено неправилно да се подходи към характера на Ана само от гледна точка на новото, което обкръжаващият я живот е внесъл в нейния опит и мироглед. Защото у нея живеят и такива „стари" качества, които в никакъв случай не могат да бъдат отнесени към селската ограниченост и които се оказват във висша степен ценни за съвременното съветско общество. При цялата ѝ скромност у нея живее естествената майчина гордост, съзнанието за изпълнен дълг пред света. „И изведнъж собственият ѝ живот ѝ се стори добър, послушен и сполучлив. Сполучлив, както у никого другиго. Трябва ли да съжалява, че цялата се е била отдала на децата? Та човек и за това се появява на света, за да не остане светът никога без хора и да не старее без деца." Светът, който непосредствено обкръжава Ана, е много тесен, но хората живеят в него един до друг и ето че за Ана „никой нищо лошо няма да каже".

В характера и живота на Ана са въплътени простите норми на нравствеността и справедливостта, както са се оформили в селския сибирски бит и съзнание. Както вече отбелязахме, самата Ана чувствува, че новите поколения ще се приобщят към много по-богат духовен живот от този, който е трябвало да води тя; но същевременно става съвършено очевидно и това, до каква степен е важно тези поколения да запазят най-ценното от онова, което им е оставила Ана.

Но въпреки че тя е дала всичко за децата си, почти никой от тях не е запазил у себе си живо отношение към нея като

[20] Баба — жена, но в случая с оттенък на презрение — бел. пр.

към личност. Те чувствуват силата ѝ, наричат я „юнак", но нито в момента, нито по-рано са съумели да почувствуват нейното духовно своеобразие. Те нямат съзнание за това, до каква степен на всеки един от тях е била необходима индивидуалната, неповторима връзка с нея. А най-малката ѝ любима дъщеря Татяна — „Танчора", в думите и писмата на която се чувствувала именно тази толкова скъпа за майката неповторима гальовност, по причини, оставащи неизвестни в повестта, съвсем не се отзовава на телеграмата на брата за необходимостта да пристигне.

Би било естествено крайно наивно да се тълкува повестта на В. Распутин като дидактично произведение. Децата на Ана не са отрицателни персонажи, но те напомнят на всеки за наложителността да възпита у себе си такива качества и черти от духовен характер, които още не са усвоени от него и от още много други, макар и да са необходими в нашето общество.

През последното десетилетие редица области от духовния живот придобиха такова значение в рамките на единната и многостранна социалистическа култура, което по-рано те нямаха, макар и да се разработват отдавна. Към тези области се отнася и самовъзпитанието на личността, проблемите за нейния морал, отношението ѝ с „близките" и „далечните" и т. н. В разработването на проблемата за самовъзпитанието взема активно участие естествено и художествената литература. И ето че повестта на Распутин поставя тъкмо на време въпроса за онния духовни морални ценности, които развитото социалистическо общество има право и е длъжно да усвои от всичко хубаво, запазило се в духовния бит на селото и преди всичко в трудовия и майчиния ежедневен героизъм на руската селянка, възпят от Некрасов, и за който дори Шчедрин — безпощадният сатирик на XIX век, намери думи, пълни с възхищение и преклонение („Сън в лятна нощ").

Образът на Ана като въплъщение на простите норми на нравственост и справедливост получава с развитието в повестта на Распутин — няма да се поколебаем да кажем — все по-величав израз. Разбира се, писателят съвсем не призовава към наставническо и механично пренасяне на тези духовни стойности в една съвършено друга обстановка, в един друг живот. Но той е съумял да покаже — и в това се заключава истинският смисъл на неговото произведение — пълното значение на тези духовни ценности и това, че те могат и трябва да вля-

зат в културата, която е направлявана и обединяваща от комунистическия мироглед. Необходимо е да се осъзнае, че тези ценности са живи, актуални и нужни, за да намерят отзвук, разбиране и съчувствие. И тук именно се корени упрекът на Распутин по отношение на децата на Ана, както и на нашите съвременници.

Допустимо е обаче и такова възражение: та нали образът на Пелагия Власова у Горки въплъти високото единство от прости норми на справедливостта и нравствеността и прогресивния революционен мироглед; не отразява ли образът на Ана далеч по-ниско равнище на обществено съзнание и може ли да прибави нещо съществено към класическата форма на социалистическия реализъм?

Очевидно е обаче, че този образ на Горки отразява типичните процеси в подема на класовото съзнание, извършващ се в самата работническа класа — тази ръководна сила на руското общество по време на революцията от 1905 година. Образът на Ана (ние естествено не сравняваме и не сближаваме „Майка“ и „Последният срок“ по тяхното значение и популярност) говори за това, че дори най-откъснатите от обществена активност представители на селските маси в наши дни са въвлечени в общия процес на всенародно възпитание на обществеността съзнание.

Нещо повече. Със своя жизнен опит хората, подобни на Ана, са в състояние да съдействуват на този процес. Защото простите норми на нравственост и справедливост, подложени преди на потискане и изопачаване и запазващи се предимно в личния, частен живот, получиха днес широко обществено поле за изява и стават в развитото социалистическо общество органичен елемент в съзнанието на всички съветски хора и важно мерило за личната отговорност на всеки.

Разказът на Шукшин и повестта на Распутин са произведения, характерни за литературата на развитото социалистическо общество, които ние разглеждаме във връзка с културата и особеностите на духовния му живот. Но естествено и този живот, и тази култура са много по-широки и многообразни от тяхното отражение в тези, пък и в много други произведения.

Необходимо е да отбележим и следното. И Шукшин, и Распутин — всеки по своему, участвуват със своето творчество в създаването на социалистическа духовна култура. Идейното значение на техния принос е неоспоримо, но у тях остава в

всяка историческият път към тази култура и оная класова и политическа борба на партията и работническата класа през миналите десетилетия, с победата на която стана единствено възможно действеното участие на народните маси в сътворяването на ново духовно устройство, на нова култура и тяхното приближаване и приобщаване към социалистическия мироглед, както и тяхното нарастване. Наистина не може да се каже, че тази тема е избягната в творчеството на тези талантливи писатели. Така например в разказа наШукшин „Дъжд на разсъмване" и в разказа на Распутин „Забравих да попитам Льошка" пряко или чрез опосредяване е отразен несъмнено патосът на тази борба. И все пак в тяхното творчество тя играе несъмнено по-малка роля в сравнение със заложените в нея възможности.

Много по-богато в това отношение е творчеството на Чингиз Айтматов. В повестта „Прощавай, Гулсари!" писателят разкрива с истински драматизъм класовия и политическия опит на стария човек, в живота на който са намерили отзвук и великите победи на Октомври, и острите противоречия на революционното развитие, могъществото на социалистическите идеи и драматичният крах на илюзиите, свързани с недооценяване трудностите в положителното комунистическо строителство. В същност Танабай Бакасов постига, ако се изразим с думите на Ленин, политическа култура,[21] учи се да намира верни пътища към изграждането на новото. Жизненият път на Бакасов е плод на единството на народ и политика, толкова характерно за нашето общество[22].

Политическата култура е неделим елемент от всестранно развиващата се пред очите ни социалистическа култура, който определя едно от най-важните качества, необходими за всеки член на социалистическото общество.

III

В социалистическата култура, възглавявана, обединяваща и направлявана от марксистко-ленинската идеология, се съчетават в едно: политическата култура, обхващаща теорията и практиката; научността, навлязла в мирогледа и бита; художествената култура и новите отношения между хората, спаз-

[21] Вж. В. И. Ленин, Полное собр. соч., т. 31, стр. 374.
[22] Вж. Коммунист, 1973, бр. 10, стр. 60.

ващи простите норми на нравствеността и справедливостта наред с етичните изисквания, поставени от строителството на социализма; културата на мисълта и чувствата; високото равнище на науката и техниката, научно-техническият прогрес; проучването и внимателното охраняване на природната среда и нейната красота; и т. н.

Естествено би било наивно да се иска от един или друг положителен герой в литературата да въплъщава у себе си всички качества, съответстващи на изброените по-горе страни и елементи на социалистическата култура.

От друга страна обаче, широката и вярна картина на нашата действителност и образите на съвременния съветски човек трябва да позволяват да се почувстват тези качества, тези страни на културата, макар и изобразени не на преден план, но като възможности, открити пред хората, като такива черти на живота и културата, които не могат да не бъдат засегнати.

И естествено в творчеството на всеки истински оригинален художник съотношенията между различните страни на живота и културата, а следователно и общата картина на изобразяваната действителност възникват всеки път в един индивидуално своеобразен вид.

Многообразието, присъщо на литературното отразяване на различните страни от живота и социалистическата култура, не трябва обаче да заслонява от нас и характерното за това отразяване сложно единство. Ще приведем следния пример.

Вероятно трудно е да се посочат по-различаващи се един от друг талантливи писатели, появили се през 60-те години, от Белов и Битов. Художественият свят на първия е изпълнен с епични картини на селото и природата и с образи на хора, които чувствуват дълбоко връзката си с тях. Творчеството на втория представлява един вътрешен свят, напрежение, смяна на чувствата, мислите и настроенията у градския интелигент.

От гледна точка на формата Белов има слабост към жанрове и стил, така или иначе свързани с фолклорната традиция. Към неговите учители се отнасят Лесков и Пришвин. През последните години Битов разработва все по-настойчиво очерково-есеистичните форми. В психологическия му анализ се чувствува влиянието на Достоевски.

Но и двамата обхващат все по-широки и разнообразни жизнени кръгове и в нещо се доближават помежду си.

В „Уроците на Армения“ — произведение, посветено на многообразната духовна култура, език, архитектура и изкуство,

като говори за „великата хармония и изкуство на природата и времето", Битов пише: „Автомобилът в никакъв случай не струва повече от поляната, на която сме се спрели, за да отдъхнем... И с никакви усилия не ще сътворим ранното утро или изгрева на слънцето, росата, тревните стъбълца..." Подобно изявление в устата на писател, който увлечено предава напрежението на мотоциклетните състезания, „мечтата по мотора", е твърде съществено.

У Белов за далечен фон на редица създадени от него картини, тълкувани понякога като нещо противопоставено на всичко градско индустриално, служат образи и звуци, нека дори чрез едно сложно опосредяване, но свързани с техническия прогрес.

В разказа „Бобришенският бряг" („Бобришный угор") Белов пише, че „не би узнал прелестта от ходенето по горските пътеки, докато до насита не се налетиш на бучащите ТУ с техните идиотски бонбони и пристягащи колани... На хората е нужно и едното, и другото."

Именно поради това майорът-летец от повестта „В дън гори" („За тремя волоками") е така поразен от „първородната тишина" на родните места, след като е свикнал към никога нестихващото бръмчене на двигателите.

Пък и на Иван Африканович от „Обикновена работа" („Привычное дело") е добре познато „бръмченето на трактора", което — също както и набелязаната от Дринов красавица-трепетлика — му помага след дълго блуждаене из гората да намери спасителния път за родното село.

Редица действуващи лица в „Обикновена работа" или в „Дюлгерски разкази" („Плотницкие рассказы") са обаятелни не по силата на своята патриархалност сама по себе си, а благодарение на характерната за тях култура в отношението към природата, благодарение културата на майсторството и свежестта на техните чувства; върху всичко това оказва влияние и много по-сложният жизнен и трудов опит.

Подобна свежест, чистота, дори наивност на чувствата, подобно усещане за своята неразделност от природата са в състояние да влязат като важни елементи в процеса на всестранното развитие на нашата култура. Писателят е могъл да намери тези елементи на село и е трябвало да го направи, но неговият мироглед, както и този на неговите герои е къде по-сложен и съвсем не случайно той ни заставя да се замислим над въпроса

за съотношенията на подобен емоционален мир с техниката, с музиката на Шуберт и Шопен, с образите на Рубенс.

От тази гледна точка представлява голям интерес и появата на първата част от романа на Васили Белов „Предвечерия“ („Кануны“) („Север“, 1972, бр. 4 и 5).

Преждевременно е, разбира се, да се прави оценка на едва що започнало да се печата произведение, но може би още отсега трябва да се отбележи стремежът на писателя, който дава картина на вологодското село и на Москва в навечерието на колективизацията през 1928 г., да потърси опора в различните страни на тогавашната съветска действителност, в които са били заложени корените на едни или други явления на нашата съвременна култура.

Пред нас се разкриват и селските обичаи и обреди, и очарованието на северната природа, и ясната мисъл на работника-болшевик, изпратен на работа в село и въодушевен от стремежа към преустройство на света, и трудът в леярния цех на московския завод, който увлича младия бригадир.

Селският бит от ония години е изобразен от Белов сочно, колоритно и без идеализиращо любуване. В този бит вече личат пропукванията, които предвещават близките потресения от жестоката класова борба.

Като показва как мечтата за собствена мелница завладява младия момък, писателят дава да се почувствува непримиримостта на бъдещите му стълкновения с живота. В този смисъл гибелта на „горското чудо“ — огромния бор, под ударите на неговата брадва е без съмнение символична и не напразно тази гибел плаши едновременно и този, който е посегнал на подобна красота и мощ.

Наред с това у Белов се долавя горещата любов към всичко хубаво в селския бит, към онова, което под една или друга форма може да бъде запазено за съвременността.

Независимо от всичките си коренни различия Белов и Битов се покриват един с друг в дълбокото си уважение към всичко творческо, към създаденото от човека, към труда, майсторството, голямото чувство, високата мисъл. Техните произведения говорят с езика на изкуството именно за това, че на новия човек в социалистическото общество са достъпни и необходими и „мечтата по мотора“, и „природната тишина“, защото и в едното, и в другото са въплътени важни черти от културата на съвременното съветско общество.

С всичко казано дотук ние съвсем не искаме да твърдим, че всестранното развитие на социалистическата култура във връзка с научно-техническия прогрес, както и отражението на това развитие в литературата са лишени от противоречия.

Може да се каже, че както в самия живот на нашето общество културата по охраната на природата все още не се дооценява, а понякога дори се погазва от някои стопански ръководители и инженери, които изхождат от тясно местнически интереси, пък и от всички ония, които по еснафски и грубо консуматорски се отнасят към природата, така и в литературата темата за развитието на човека в процесите на научно-техническия прогрес все още не е заела принадлежащото ѝ по право място. Изглежда, пречка за това е ограничеността на опита и знанията, необходими за произведенията, в които научно-техническата революция би била показана посредством човешките преживявания — също представляващи фактори за тази революция.

Преди известно време един от видните учени на ГДР — известният физик Макс Стеенбек, излезе в „Нойе дойче литератур" с много интересна статия за общите за литературата и естествознанието задачи от гледна точка на прогнозиране на бъдещето и намирането на най-целесъобразните пътища към него. По-конкретно М. Стеенбек посочва, че за в бъдеще животът „естествено ще съдържа много повече техника от днес. Но тук не трябва да има повод за страх, тъй като техниката не се появява внезапно пред човека. Ние самите растем заедно с нея, а тя расте чрез нас и съвсем не представлява някаква фатална участ."[23]

Лаконично, но дълбоко охарактеризираният в тези думи социално-психологически процес има много голямо значение за изясняване на някои съществени задачи на съвременната литература. Възприемането и преживяването на новата техника от човека, отражението на нейното развитие като проява на творчеството и прогреса на човека не може да не привлече към себе си вниманието на изкуството.

Естествено в много произведения на нашата литература се съдържат епизоди, характеризиращи отношението на човека към техниката и неговата роля в производството. Но подобни описания дават в много редки случаи художествена убедителна

[23] Neue deutsche Literatur, 1971, S. 25.

представа за това, как именно техниката става потребност за хората и влиза трайно в техния живот, в тяхната култура и се развива чрез тях.

Все още твърде често реалното съотношение между новата техника и човека се подменя в литературата с условно и отвлечено предаване на такова емоционално отношение към нея, което заменя социалните и психологичните явления с надути сравнения и метафори, с измислена романтизация.

Забравя се, че ние се намираме пред един гигантски социално-психологически процес, който по един или друг начин засяга всеки човек. Това е процес на овладяване културата на техниката, културата на научната организация като важен предел на цялата съвременна социалистическа култура.

В социалистическото общество научно-техническият прогрес и неговото ускорение представляват могъщ фактор за онова „положително комунистическо строителство", за което беше писал Ленин.

На мирогледа на съветското общество е органически чуждо онова изтъкано от злобни агресивни инстинкти отношение към техниката, което на времето си застави лидера на френската монархична реакция Леон Доде да заяви на една автомобилна изложба, че автомобилът — това било война.

Именно по силата на всестранното си развитие, достъпно само за социалистическата култура, научно-техническият прогрес в нашето общество се свързва органически с тази култура в най-различни области на човешкия живот. С научно-техническия прогрес в неговата социалистическа насоченост са свързани обективно по един или друг начин не само културата на организацията и проучването, възприятието и вниманието, инициативата и съревнованието, но и културата на грижата за човека и неговия духовен растеж, културата на отношението към природната среда и нейното управление.

И не само от приведения пример с такива писатели като Белов и Битов, но и въз основа на характерните черти на нашата литература като цяло ние се убеждаваме, че на нея е чуждо всякакво противопоставяне между богатството и свежестта на чувствата, живота сред природата и на село, от една страна, и прогресивната мисъл, научното творчество, прогреса на техниката и живота в града, от друга. Ако все пак подобно противопоставяне се среща, то само в някои критически статии, стихот-

ворни декларации и в съвсем малко напълно незначителни белетристични произведения.

Именно поради това положителните герои в нашата съвременна литература дори и тогава, когато живеят и действуват в селска обстановка, все още изпълнени с патриархална атмосфера, се проявяват като хора, способни да се приобщят към живота, в който науката и техниката играят определяща роля, като всестранно развиващи се хора.

Така например момченцето в „Белият параход", което живее под властта на приказката, е обхванато същевременно от „неудържимо влечение към училището". То мечтае да преследва на реактивен изтребител чудовището, въплъщаващо в себе си злото. Стремежът към знания, древният мит и приказката, която то само си е съчинило, вървят ръка за ръка в светоусещането на този герой на Чингиз Айтматов.

В повестта „Ние и нашите планини" („Мы и наши горы") писателят Грант Матевосян пише не без ирония за така близките му и родни пастири от село Антарамеч, когато, за да стилизират сякаш себе си и своя бит, те се опитват да се покажат в очите на вестникарските кореспонденти в ролята на такива едни традиционни, архаични пастири. „И гледаш как някой млад пастир, получил нормално средно образование, младеж, който утре може да бъде повикан в армията, да стане летец-изпитател, да постъпи във вуз, да бъде погълнат от някаква наука, открита едва в XX век, който довчера още е употребявал думата „пешкеш" (подарък) като архаизъм, изведнъж взел да си приписва „мъдри" поговорки от времето на дедите, подобни на: „Легна ли на сянка през лятото в полето, умряло го пиши през зимата телето."

Сред народните маси в съветската страна все повече се развива оная жажда за знания, която Ленин посочваше като един от най-важните фактори в развитието на социалистическата култура. Още от 20-те години нашата литература даваше израз на тази потребност на народа и не случайно в един от първите „Донски разкази" на Шолохов — „Бенка" („Родинка") (1924) — героят — осемнадесетгодишният червен командир, на когото е съдено да загине от шашката на родния си баща — атаман и главатар на банда, си мисли: „Да ида да се уча някъде, а не да стоя сред тази банда..."

В наше време съветската литература все по-пълно разкрива вътрешния живот и обществената роля на човека, който е обзет, ако употребим израза на Горки, от „инстинкта към поз-

нанието“ и който преобразува света; именно поради това мястото на този всестранно развиващ се човек като деятел на научно-техническия прогрес ще се оказва с течение на времето все повече във фокуса на вниманието: или по-точно казано, литературата и нейните герои ще трябва да се готвят още много, за да изпълнят тази първостепенно важна задача.

Във всичко това се заключава една от коренните отличителни черти на литературата на развитото социалистическо общество, докато капиталистическият строй и отчуждението на човека в него принуждават редица прогресивни писатели към опростено противопоставяне на човека на техниката и града. Тези писатели изобразяват човека, в който чувството на протест е лишено от ясна мисъл. Те се оказват неспособни да доведат до трезвото опознаване на действителността, до действената борба за освобождението на човека, а дори обратно — тласкат го към индивидуалистичен бунт и отчаяние.

Като показателен пример в това отношение може да послужи повестта на френския писател Жан Пелегри „Кон в града“, появила се в оригинал през 1972 г. и отпечатана у нас през 1973 г. в „Иностранная литература“. Проклятието на съвременното градско съществуване води неумолимо и неотвратимо към крах коренния селски жител, който е способен да противопостави на града само своя безсилен и безсмислен протест. Такова е съдържанието на тази повест, самото заглавие на която говори за концепцията на автора.

Литературата на развитото социалистическо общество се стреми да обогати социалистическата култура с най-високи и трайни ценности, необходими за нейното последователно развитие. Това обогатяване се базира на такова проникване във вътрешния мир на човека, което разкрива в обстоятелствата и противоречията на неговия личен и обществен живот, в духовния мир и практиката на съветския народ съществените изменения, извършващи се в наше време във всички тези области.

Едно такова проникване дава на литературата на социалистическия реализъм възможността да насажда и възпитава убеждения, възгледи, чувства и навици, които са така необходими на всестранно развиващия се съветски човек. Едно такова проникване утвърждава исторически революционното развитие на нашата действителност.

Ефрем Каранфилов

ТВОРЧЕСКОТО НАЧАЛО В СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ ТРУД И СЪВРЕМЕННАТА НИ БЕЛЕТРИСТИКА

Когато говорим за нашия труд, свързан с построяването на социализма и комунизма, често не вземаме под внимание най-съществената му страна — творческата. У нас трудът не е само въпрос на дълг и чест, но и нещо по-дълбоко — израз на съкровената същност на личността. Проблемата за творческото начало в живота, за изявата на личността в съвременната механизирана действителност, за протичане на творческия процес, за творческата индивидуалност въобще е все още недостатъчно изследвана. Тя има много аспекти и е във връзка с редица важни въпроси не само от областта на литературата, но и от областта на психологията и социологията. Нас в случая не ще ни интересува конкретно психологията на творческия процес, нито природата на артистичната дейност, нито дори многообразието и сложността на творческата индивидуалност, а възможността на социалистическия човек да се изяви в онова, което създава, творческото в характера на социалистическия труд и духовния паралелизъм, който съществува в някои отношения между героическото и творческото начало.

Но и тази страна на проблемата също е многообразна и сложна: ние се сблъскваме с взаимоотношенията между творческата индивидуалност и колектива, между своеобразието на личните задачи и социалистическите идеали, както и с още редица други въпроси, съществени и важни за нашия живот.

Когато говорим за творческия труд, по навик и инерция много често се ограничаваме в рамките само на литературата и изкуството. Действително от векове творецът най-пълно се е изявявал във и с помощта на изкуството. Но творец може да бъде всеки, който знае да влага сърце в своята дейност,

който умее да гори в работата си и по този начин да съзижда частица от себе си в онова, което създава, за да го одухотвори и преобрази в творбата. Ето в същност едно от класическите разбирания на понятието творец. При такова широко тълкуване на творческия процес ние ще видим, че творци могат да бъдат както инженерът, създател на нова машина, така и геологът, откривател на подземни богатства, както архитектът, строител на нова сграда, така и зидарят, който с любов и вдъхновение превръща в дело неговите чертежи. С разширяване границите на творческия процес не изтриваме контурите му, нито го принизяваме — напротив, изпълваме го с жизнеността на социалистическата действителност.

Ние много често пишем за душевността на съвременния човек, за неговия морален облик, за неговия героизъм, но на една от съществените му особености — възможността да бъде творец — почти не се спираме. Основната цел и задача на литературата несъмнено е правдиво да изобрази съвременника. Нашите писатели повече или по-малко сполучливо са показвали разноликата му и сложна душевност. И ние ще видим този съвременник в поемите, повестите и романите ту като герой, готов за саможертва, ту като обикновен труженик, добросъвестно изпълняващ ежедневния си дълг. Но малцина автори са се решавали да разкрият тъкмо творческата страна на социалистическия труд. Когато е нужно да изобразят творческия процес, те предпочитат да вземат за герой композитора, поета, художника. Това, разбира се, не е лошо. Тук проблемите са сложни и многообразни. Но защо да не може да се изобразява и обикновеният работник като творец? Ромен Ролан създаде задълбочен образ на твореца посредством героя си, композитора Жан Кристоф. Но неговият дърводелец Кола Брюньон също е творец. И тук изобразяването на творческия процес с особена сгъстеност и яркост се е удало на художника.

Много и значителни писатели в съвременната западна литература — от Ерих-Мария Ремарк до Томас Ман — са създавали образи на творци — литератори, художници или музиканти. Но колко малко автори са подирили да покажат съдбата на творческото начало в съвременния, механизирания труд на обикновените работници и селяни!

В миналото в творбите си на трудова тематика някои наши писатели като че се интересуваха повече от трудовия процес. Но под влияние на обстановката те спираха своето внимание

предимно на техническото в този процес, а не на човека и неговите изживявания. По този начин механично-производствената страна на труда заместваше творческо-търсещото начало, характерно за нашите строители. Ако хвърлим поглед върху ранните романи със строителна тематика на Иван Мартинов, Никола Маринов, Емил Коралов и др., ще се срещнем с големите ни строежи, с всеотдайните усилия на работниците, с мъдростта на ръководителите, с мъжественото изпълнение на директивите, но мъчно ще зърнем вдъхновения поглед на човека-творец. Това в известна степен важи дори и за романите със строителна и селска тематика на такива писатели като Андрей Гуляшки, Камен Калчев, Павел Вежинов.

Впоследствие като реакция на схематизма и догматизма, които тежаха върху литературата ни, започна да се забелязва един друг процес — стремеж изобщо да не се пише или да се пише по-малко за труда на съвременника. Редица автори се вълнуват главно от моралните проблеми, които естествено са много важни и съществени за духовния облик на нашия съвременник. Но докато за тези проблеми в миналото не се пишеше, сега, обратно, те започнаха да стават централни и заедно с това да се откъсват от трудовата дейност на човека.

И още нещо: онези автори, които все пак решават да се занимават с нашия съвременник като строител, предпочитат да се спират на неговите героични дела, но именно от героичната им страна, а не от трудово-творческата, като че в нея не може да има красота. За писателя е винаги по-важна, но и по-трудна за изобразяване подготовката на подвига, отколкото самият подвиг. И затова, ако се спрем на романа на Тодор Монов „Смърт няма“, на някои от разказите и новелите на Дончо Цончев, Коста Странджев и др., ще видим необикновени дела, подвизи на саможертва, извършени от наши работници, но героичното в творческия трудов процес се е изплъзвало от погледа на младите белетристи. Авторите предпочитат да дирят моралната красота в трудовите подвизи като външна изява на героизма, а не във вътрешно протичащия творчески процес, когато строителят желае да вложи късче от себе си, своята напрегната и творческа мисъл в делото, което създава.

Но към това творческо начало може да се приближим и по обратен път. Мнозина от нашите талантливи сатирици воюват срещу бюрократизма и еснафщината. Те се стремят да осмиват бездушието, неконкретния подход, консервативността

на тези обществени злини. По такъв начин косвено те разкриват и някои съществени страни на творческото начало в социалистическия човек. Защото творецът в широкия смисъл на думата е не само чужд, но и враждебен както на бюрократа, така и на еснафа. По същия начин, пак косвено, като се воюва срещу схематизма и догматизма, фактически се утвърждава както конкретният подход, така и живата, търсеща мисъл, неизбежни спътници на всяко истинско творчество. Защото схемите и догмите умеят да задушават под своите похлупаци вдъхновението и да го изпепеляват. Нещо повече, тъкмо нетворците знаят да превръщат тези схеми и догми в камшици, с които шибат по истинските творци, за да ги укротяват в конвейера на безличните изпълнители.

Тези, които са воювали по един или по друг начин срещу схематизма и догматизма (става дума за различните видове), фактически са утвърждавали творческото начало в живота и литературата ни.

Така или иначе, обаче за творческото начало в социалистическия труд все още малко е говорено у нас, а с начина на изобразяването му в литературата критиката ни почти не се е занимавала.

*

Въпросът има и друга страна, на която е необходимо да се спрем. В западните буржоазни държави редица литератори, философи, социолози и пр. твърде често се интересуват от състоянието на свободата в нашия живот и обичат да подчертават „невъзможността за творческа изява като висш израз на тази свобода".

Без да навлизаме в сложността на проблематиката за взаимоотношенията между свободата и обществената организация на труда, ще трябва да се спрем на един особено важен процес, който е характерен тъкмо за живота в големите капиталистически държави. Това е постепенното замиране на творческото начало у човека във връзка с прогресивно нарастващата дезиндивидуализация.

Кои са причините за този процес? Несъмнено те са много и не бихме имали възможност да разгледаме всички. Най-напред самата механизация на труда и живота не може да не оказва своето въздействие. Все повече човек се превръща в обикновен винт от огромната производствена машина. Той извършва

и е принуден да извършва едни и същи, постоянно повтарящи се ритмични движения, които се канализират в навици. Това продължава и вън от предприятието, завода, работната площадка. Колата например, която съвременният човек е принуден да шофира в безкрайно усложненото движение, го принуждава непрекъснато да съсредоточава вниманието си по един и същи начин. Програмността на ежедневието го лишава от разнообразие. Преките цели в това ежедневие — няколкото десетки вещи — убиват или окастрят идеалите. Тези вещи са винаги еднообразни. Сега не сме в състояние да си представим съвременника, както във викторианската епоха, седнал пред камината с книга в ръце. Ние предпочитаме да го виждаме пред телевизора.

Литературата разкрива възможности за откроряване на творческата индивидуалност. Човек чете това, което му харесва. Той е принуден да мисли, да мечтае. Четенето е творчески процес. Докато радиото, телевизорът, магнитофонът и пр. по начало внушават чужди мисли. Програмността пък ограничава възможността за избор. Никога не са съществували по-рационални средства за натиск върху личността, както днес благодарение на развитието на техниката.

Но това, разбира се, е само една от причините за пословутата дезиндивидуализация и вървящото ведно с нея отчуждение. Тук не говорим за нарастващата зависимост на личността от властта на големите предприятия, за разочарованието от комерсиализираното благоденствие, за опустошаващата роля и значение на вещите в живота на човека, за превръщането успехите на точните науки в еснафски практицизъм.

Съзнателно или стихийно, в съвременните капиталистически държави се води настъпление тъкмо срещу човека като личност и преди всичко срещу творческата индивидуалност. Целите на това настъпление, колкото и добре да са маскирани с научни формули, по същество в най-дълбокия си план са политически.

Да вземем за пример голямата борба срещу чувствителността и способността на човека за вълнения. Известно е, че чувствата откроряват личността като неповторима индивидуалност. Обертоновете на вълненията очертават контурите на онова, което се нарича вътрешен облик на човека. Вълненията обгарят мислите с пламък и ги насищат със сила. Те подхранват въображението и всички творчески импулси. С една

дума, човешката чувствителност в своята сложност и неповторимост ще остане завинаги гъвкавата, но непроницаема стена между човека и робота.

Ето защо онези, които биха желали по редица съображения да автоматизират личността, да убият у нея безпокойството и трепета, да угасят стремежа към непрекъснато обновление и развитие, най-напред атакуват човешките вълнения в тяхната естествена крепост — литературата и изкуствата.

Това е един важен въпрос, свързан с творческото начало в съвременния живот, който сам по себе си е сложен и многообразен. Тук наред с другото би могло да се говори и за ролята на мирогледа при създаването на обобщен поглед, и за мястото и ролята на тесния специалист в обществения живот. Хитлеристите, както е известно, се стремяха по научен път да създадат държава от тесни специалисти. Техен е лозунгът: „Всеки да си гледа работата и от нищо друго да не се интересува". А това „нищо друго" често е свързано не само с истинското творчество, но и с мястото на човека в обществото. Нали лекарите, които правеха експерименти в крематориумите на концентрационните лагери, си гледаха работата и от нищо друго не се интересуваха. Нали тези, които изпълняваха заповедите за масови убийства, си гледаха работата — те бяха отлични тесни специалисти. А другите, онези, които ставаха партизани, които не изпълняваха такива заповеди — „не си гледаха работата". Ето и от какъв ъгъл може да се хвърли поглед върху проблемата за тясната специализация в науката. Не винаги живият интерес към общите проблеми е дилетантство, както искат да ни убедят някои „научно мислещи" тесни специалисти. Не трябва да забравяме, че обобщаващият поглед и творческото начало у човека се намират във взаимно обусловена връзка.

И ако искаме да се върнем пак към литературата и изкуството, ще видим, че една от ясно забележимите форми на нетворческа тясна специализация е затварянето в килията на така нареченото професионално майсторство, което тук придобива самоцелно значение. Никога не се е говорело толкова много за майсторство в литературата с добросъвестността и и пипливостта на „тесния специалист" и никога това майсторство не е било така откъснато от живата същност на литературата: човека, атмосферата на действителността. Обърнете внимание на повечето от „новаторските школи": те най-

напред дирят обновлението във формата, в начина на изява, в някои от детайлите на майсторството, а като че ли не се интересуват от новото в самото съдържание. Модернистичното обобщение по начало се отличава с монотонност при възприемане на света и с опити за формалистично разнообразие.

Същото важи за живописта, музиката. Съвременните „авангардисти" се гордеят с изработените всевъзможни рационалистични схеми, съставени чрез математически изчисления. Ето какво казва западногерманският музикален теоретик Х. Шукеншмид: „Всичко естествено се изгонва от музиката. Вокалните и инструменталните форми се изключват, тоналността, функционалната хармония, простата полифония и симетричните ритми се премахват. Музиката все повече се отдалечава от своето хуманистично начало. Именно това днес определяме като трети стадий в развитието на музиката. Тази дехуманизирана музика се създава само от интелекта (по Г. Шпеерсон, „О музыке, живой и мертвой", второ издание, 1964, стр. 319).

Все по-често ние се срещаме с познатата картина на опити за дехуманизация чрез заобикаляне на творческата личност. И затова тези произведения на изкуството, построени с помощта на математически изчисления и кибернетични методи, удивително много си приличат. Те идват в името на модерната сетивност, на новотата, но тъкмо тя липсва, защото винаги е свързана с изявата на творческата личност — нова и неповторима.

С една дума, „майсторството" става убежище от творческите усилия и се отъждествява с някаква абстрактна „научност", която по същество е дилетантизъм. Като че математическите формули са в състояние да заместят цялата сложност, многообразие и вътрешна противоречивост на истинската творческа личност.

Но съзнателното изгонване на емоционалността от литературата и изкуството често поражда неочаквани и противоположни процеси, които също са характерни като явление в живота на големите западни буржоазни държави. Такова явление е например буйното разцъфтяване на шлагерната сантименталност, от една страна, и на еротизъм, от друга.

Никога естрадните певци не са били повече чествувани и не са имали по-голям успех от днес. Нещо повече: славата в миналото на Юго, Ламартин, Мюсе, тези стари жреци на човешкото вълнение, не може да се сравни със съвременната сла-

ва на Клод Франсоа, Адамо, Холидей и др. Лорд Байрон, този креслив романтик", не съумя да получи кралски орден, но битълсите го получиха. Във века на точните науки, на математическите абстракции, на предметната поезия и електронната музика наблюдаваме тържеството на нов вид сантиментализъм, който прелива в кича. Явно е, че това е един от парадоксите на антиемоционалността. Творческата жажда по романтика в новешката душа се замества от нетворческите вълнения на кичовия сантиментализъм. (И сред естрадните певци разбира се, се срещат истински творци. Тогава имаме и истинско изкуство.) Природата на този вид сантиментализъм в своята основа е еснафска. Когато еснафът се разчувствува, той става сантиментален. Нали по този начин се е явила „креватната живопис".

Все във връзка с развитието на антиемоционалността е и друго явление, характерно за живота и изкуството в големите буржоазни държави: еротизмът. Той нахлува навсякъде — от шумната „Лолита" до романите на Алберто Моравия и от света на хайлайфа до булевардите. Явно е, че изгонването на чувствителността опразва мястото за чувствеността. Отживялата любов днес е заменена с еднообразен до втръсване флирт, завършващ винаги по един и същи начин. Не бих желал да се лутам из тъмните лабиринти на фройдизма, но еротизмът несъмнено не може да замести прастарата любов, един от вечните творчески извори, подхранил значителна част от новешката поезия.

Голото тяло на еротизма, тук-там все още прикрито с остарелите дрипели на нравствеността, днес се ражда не от сините вълни на морето, а от пустинята на засъхващата човешка чувствителност. Защото най-грозна е нечувствителността на чувствените.

Ние виждаме с колко много проблеми се срещаме, когато говорим само за връзката между антиемоционалността и постепенното замиране на творческото начало у някои хора в съвременните буржоазни държави.

*

Сред безбройните въпроси, свързани със съвременните атаки срещу творческата индивидуалност, бих желал само да се спра и на проблемата за езиковия шаблон в един по-широк

негов аспект. Той не е така модерен като въпросите за кибернетиката, роботите, взаимоотношенията между човека и машината и пр. И все пак в онзи процес, където човек губи усещане за собствената си личност, между другото и понеже всички мисли идват отвън, ролята на шаблона се очертава особено ярко. В същност това е една от предпочитаните постановки и на Хайдегер. Навиците и думите са изтъкали пашкули около нас, които ни пречат да влезем в непосредствен досег с нещата и явленията. Ние вече не можем да ги възприемаме естествено и свободно, а през гъстата мрежа от непрекъснато нахлуващите обичаи, подражания в реагирането на другите около нас, навици и пр.

Действително в един живот, който се дезиндивидуализира и уеднаквява, шаблонът започва да играе все по-голяма роля. Шаблонните изрази например изпълват не само говоримия език, вестниците, професионалните отношения, но като че започват да проникват и в интимните преживявания на човека. Влюбеният шепне любовните си чувства с шаблонни изрази, възхищава се от хубавата вечер с шаблонни изрази. Тези изрази нахлуват в съзнанието още от най-ранно детство посредством радиото, телевизията и пр. Днес детето все по-рядко слуша народни приказки от своята баба или дядо край огнището. Радиото и телевизията изпълняват тази задача по един и същ за хиляди деца начин. Същото вършат грамофонните плочи, магнитофонът. Въображението на детето не лети вече свободно над гори тилилейски — то е направляваното от ловката ръка на режисьора. И по-нататък този процес продължава с ковбойските и гангстерските филми, с комиксите — убийствени за въображението. Стандартът на гангстерските истории замени старите легенди за мускетарите. По-нататък стандартните доларови еротомани трябва да заместят очарователните принцове, бленувани от девойките, а дългобедрените филмови звезди — златокосите принцеси, които юношите някога виждаха в сънищата си. Ето така шаблоните се вместват не само в мечтите, но и в цялостното младежко съзнание. И потокът на свободните асоциации се превръща в система от скачени шаблонни изрази като в кибернетична машина. Да не говорим за професионалния език, по необходимост еднообразен и рационалистичен. Формулите на учените са международен шаблон. Те са сигли в съвременния бързоговор. И заедно с това — опростено есперанто.

Ето още един от изворите на прочутото „отчуждаване". Нека си припомним героя от „Спасителят в ръжта" на Селинджър — той си служи с 500—600 жаргонни израза, с които прикрива дълбоките си вълнения. Те са вътрешна броня, необходима за духовната изолация. В редки моменти на силни изживявания тази броня на отчуждението може да се разчупи. Но в честите случаи тя съумява да прекъсне връзката между човешките вълнения и външния свят. Затова те постепенно умират. Човекът остава затворен между вещите и машините. Все по-малка става кутийката на онова, което е негово лично, съкровено.

Ако трябва да се направи бегла схема на пътищата за шаблонизирането на езика в западното буржоазно общество, ще видим, че те се очертават в комерсиализирането му, в оведомостяването му, в опартианизирането му и изобщо в специализирането му. Но най-страшното е, че все повече и повече предметите започват да говорят вместо хората: магнитофонът, телевизорът, грамофонът, радиото. Колкото повече човек се затваря сред предметите, толкова повече думите му губят емоционалните си обертонове, неговият език губи своя индивидуален аромат, обеднява и става все по-удобен за формулите на структуралистите.

Съществена особеност в психологията на шаблонните изрази е тяхната консервативност. Отначало те може да притежават известна гъвкавост, но тя постепенно се губи. От друга страна, бидейки солидни като бункери, те дават чувство за вътрешната стабилност на едно общество, съставено от отчуждени хора. Лесни за произвеждане и поглъщане, шаблонните изрази носят илюзията за нараснало общуване. Но това е маска, защото хората се разбират и разговарят така, както разговарят чужденци, слабо познаващи един език — служат си само с онези изречения, които знаят, и говорят не това, което желаят да кажат, а това, което им диктуват готовите изрази. Те не се мъчат да изразят мислите си, защото нямат мисли, способни да пробият навика и шаблона. По този начин всеки в собствената си страна се чувствува като чужденец.

Ето и в тази нагледа странична област се вижда каква роля играе шаблонът за обезличаване на съвременния човек, в големите западни държави и за освобождаването му от своето „аз".

Тук, разбира се, не говорим за силата на бюрократизма, този страшен бюрократизъм, който „възпя" Кафка, нито за прословутата абсурдност, свързана с дехуманизацията. Спирам се на отчуждението и дехуманизацията, защото е ясно видимо,

че те са открити или прикрити врагове на творческата индивидуалност и на творческото начало в съвременния буржоазен човек.

Нямам възможност и задача да разглеждам цялостно всички фактори, които по един или друг начин влияят върху деформацията на личността в капиталистическото общество. Тук въпросите възникват един след друг. Интересна е например ролята на въображението в механизираната действителност и заедно с това обезкрилящата роля на липсата на идеали. Убиването на вярата в бъдещето неизменно ражда или бягство в миналото, или затъване в настоящето. При първия случай могат да се явят поетичните форми на дирене детството, но това нерядко е една възвишена романтика на песимизма. При втория случай могат да се появят бесните пориви за забавления. Това е най-пошлата форма на песимизма. Непрекъснато дири да се забавлява този, който не вярва в нищо и се бои от бъдещето. И тук отново се срещаме със сантименталничението или с изкуствената стихийност на „забавляващата" се хулиганщина. Празният ден е без вчера и без утре, без спомени и без мечти.

Какво е заключението от всичко: че в западното буржоазно общество поради редица причини съществува процес на дезиндивидуализация и отмиране творческото начало у човека.

В своята статия за психологията на военната дисциплина покойният наш социолог Иван Хаджийски беше видял нещо съществено: в стремежа си да обезличи човека, за да го превърне в послушен изпълнител, военната дисциплина от пруски тип си служеше с едно наглед просто, но дълбоко замислено средство — всяка работа в казармата да започва с пет минути преди завършването на старата. Това значи човек цял ден да тича и да няма възможност да мисли, да мечтае. Вечер той спи дълбоко и не може да сънува. През цялото време непрекъснато му се внушават едни и същи идеи, които се превръщат в шаблон, понеже се лесно изговарят и лесно възприемат. Командите са ярка форма на шаблона, особено що се отнася до рефлекса на подчинение, който те предизвикват. Войниците четат едни и същи книги, пеят едни и същи песни, боравят с едни и същи вещи. И постепенно се превръщат в механизирани автомати, но в замяна на това творческото начало у тях постепенно се убива.

Мисля, че в съвременните буржоазни общества на големите капиталистически държави може да се забележи аналогичен

процес: огромна заетост, дето всяка работа почва пет минути преди края на другата, натиск на шаблона в различните негови форми, натиск на командите, давани чрез радиото, телевизията, зависимостта отвън, четене на едни и същи книги, култ към вещите, разпокъсаност на личното „аз". И заедно с това въпреки кипящата енергия — спокойна празнота, невъзмутимо рутинерство.

Трагизма на тези явления го почувствувахме в тържествуващия фашизъм, където всички духовни проблеми, дори любовта и смъртта, бяха механизирани — от изкуственото осеменяване до газовите камери.

И когато на някои младежи от време на време им омръзват „войнишките добродетели" и решат да вдигнат глава, бунтовете им се изразяват не в социални и морални вълнения, а в хулиганската нихилистичност на чувствеността. Такива явления твърде често се срещат в армията на САЩ.

Накрая отново трябва да подчертая, че сред всички средства за дезиндивидуализация най-предпочитаните са тези, които се употребяват в името на научността, техниката. Ето ни пак пред математическите формули и кибернетичните методи, с които се въоръжават различните видове формалисти, забулени или не с мантела на някакъв авангардизъм, които искат да убият един път завинаги творческото у човека, било като емоция, било като мечта, било като обществен идеал.

Вагнер трябва вече да замести остарелия, демодиран доктор Фауст. Сякаш е преминало времето на фаустовците, за да дойде времето на вагнеровците. Сякаш Салиери вече няма нужда да слага отрова в чашата на Моцарт. Сега неговата глуха слава успешно ще преграждa „пеещите потоци". Настъпила е ерата на „алгебрическата хармония", за която мечтаеше композиторът с отрова в ръката си. Ето един от характерните облици на съвременното новаторство: Вагнер вместо Фауст, Салиери вместо Моцарт.

Някога, преди години, Карел Чапек написа своята пророческа книга за войната със саламандрите, които той видя в образа на хитлеристите. Но саламандрите разкриха други свои превъплъщения.

Човешкият творчески дух намери пътища към космоса. Но нетворческата амбиция на саламандрите пожела да възстанови космическите закони тук, на нашата планета, в отношенията между хората. Ние настъпихме към космоса и космосът

настъпи към нас: въртене в собствена, винаги една и съща орбита, подчиняване на закони, които стоят извън човека, емоционален мраз и морално космическо мълчание.

*

Съвременността може да се възприема абстрактно или опростено, като мускулно усещане или като математически формули. Но за писателя съвременността е от духовно естество. Когато говори за съвременника, за нашия труд, за строителството, писателят не може да заобиколи твореца у съвременника и творческото начало в строителството, които са характерни белези за духовната ни атмосфера.

Ние видяхме, че творецът днес има много врагове, и то в онези обществено-икономически формации, които се намират в стадий на упадък. И у нас враговете на твореца в широкия смисъл на думата несъмнено съумяват да проникват по едни или други пътища, и то главно в сферата на литературата и изкуството. Причините за това са разнообразни, а и самите пътища са разнообразни — от брутално целенасочените до лукаво замаскираните. Но съществено е, че като цяло тези опити завършват с неуспех.

Нашето общество е все още младо и жизнено. „Единственият нов голям човешки опит на нашия век това е социализмът" — казва Сартр. Индивидуалността на човека не е биологично, а обществено явление. Едва в социалистическото общество личността може да се разкрие в цялото си богатство и разностранност. „Едва в общността с другите индивидът получава средствата, които му дават възможност да развива всестранно своите заложби" (Маркс и Енгелс, Съч., т. III, стр. 75). А какво предполага общността с другите: най-напред общи цели на труда, а след това изявяване на личността в труда.

И ето ние идваме до нещо съществено: обществения идеал. Той е, който не само обединява усилията на трудещите се, но им дава перспективата, от която се ражда творческото вдъхновение. Защото за нас е по-важен не смисълът или безсмислието на живота, а как този живот ще стане по-хубав. Когато една еснафска цел стои на края на труда, той се превръща в безкрил и скучен, еднообразен и сив. Но когато един идеал стои на края на труда, той става не само вдъхновено усилие, но и радостно творчество. Докато имаме идеали, механизацията на кибернетическата сухота не ще успее да премаже крилете

на творческите пориви. Когато влагаш цялата си същност в това, което работиш, когато твоята мисъл бди, когато вътрешно вълнение направлява всяко движение, тогава твориш. А за това е необходимо да вярваш в бъдещето. В социалистическото общество идеалите са в непрекъснато конкретно динамично осъществяване. И затова бъдещето не е някаква абстракция, а конкретна реалност. Нашият идеал е нещо повече от доктрина или предразсъдък. Той става вътрешна същност на характера, оцветява го отвътре, организира го, без да го прави непременно еднообразен, монолитен. Именно идеалът кара обикновения човек да върши подвизи и тези подвизи могат да варират от полет в космоса до трудов рекорд.

Чистотата на идеала се омърсява от несъвършенството на човешките души, но идеалът притежава „романтичното" свойство да възвисява човека и да го кара да се труди и твори. Бъдещето за нас не е безгрешно математическо царство, а жива същност — една хубава мечтана реалност. И постепенно радостта да твориш за колектива, за постигането на идеала ще става по-висша от еснафската сладост да консумираш. Постепенно в борбата с отживелиците от миналото ще се изгражда онази „героическа нравственост", за която говори Константин Федин.

От този идеал нахлува в нашия живот творческото начало, могъща антидогматична сила, която превръща и зидаря, и комбайнера, и шлосера в творци, в поети на своето дело. Дейност без идеал е мъртва. В добросъвестния труд на еснафа винаги има нещо безкрило. И обратно — нашите бригади за комунистически труд са творчески бригади.

Истинският творец не може без бъдеще и идеали. Те са атмосферата, в която той е в състояние да диша и живее. И затова по начало е оптимист. Щом създава, той вярва. Дори когато създава мрачна творба, ако тя е силна, дълбоко в същината ѝ ще открием вярата. В този смисъл и творецът на „Мъртви души" не е песимист. Песимистични са безкрилите, затънали в настоящето, бездарно описателните творби.

Един народ, едно общество, което твори, още повече не може да бъде песимистично. То е бодро, жизнено. Както героизмът, така и творчеството е устрем на настоящето към бъдещето. Както героите, така и творците са мечтатели, реалисти на бъдещето. Отначало те винаги изглеждат фантасти, понеже има нещо ново, непознато в това, което съграждат. Но ето че делото им се превръща във факт, в творба. Мечтата

при твореца съществува. Тя се огъва като лиана около стоманения ствол на волята, разхубавява го, покрива го с цъфтящи пъпки. В този смисъл всяко творчество, дори когато то е математика, е пропито с известна доза романтика. Истинските творци, както истинските герои, са романтични личности. Айнщайн е един от най-големите романтици на нашия век. Колко романтика има в изказванията на академик Ландау! Онзи, който твори необикновеното, голямото, което надхвърля рамките на познатото, на известното, е с широк поглед и в известен смисъл мечтател.

И още нещо: истинското творчество е храброст. То е излизане извън рамките на провереното, сигурното, навичното. То е пътуване из непозната земя, откривателство. То е стъпване в бъдещето, там, където не е минавано. Всяко творчество носи риск и готовност за неговото поемане. И, обратно, истинската храброст е творчество. Храбър можеш да бъдеш всеки път различно и винаги отначало. Храбростта не е занаят. И творчеството не е занаят. Не можеш да свикнеш да бъдеш творец. Творчеството не е сръчност. Една сръчна ударничка не винаги е творец в своята работа. Там, където се застоява навикът, творчеството изчезва. По-лесно е да навикнеш, отколкото да търсиш. Тук интелектът не е достатъчен. Нека си спомним за двата вида писане, за които говори Лев Толстой — с ума и със сърцето. Вторият вид е истински трудният, подчертава великият реалист. И в този смисъл творческото дело не е геометрията на един школуван ум, а есенцията на едно битие. То е огрято от постоянно възобновяващата се романтика на началото.

И още нещо се изисква тук: талант. Не всеки може да бъде творец. След това — дълбока и искрена обич към хората, тези, за които създаваш. По начало любовта превръща хората в творци. Още Сент Екзюпери го е забелязал: „Любовта не е взаимно съзерцание, а общо гледане напред към бъдещето.“ Любовта винаги задължава и обвързва.

Ето защо творчеството е израз на деен и истински хуманизъм. Най-висшият израз на съвременния хуманизъм е стремежът да бъдеш творец. Обичта към делото в дълбоката си същност е и обич към хората. Никой истински творец не създава нещо само за себе си. Действително намирали са се и се намират авангардисти, които твърдят, че търсят от любов към търсенето, че творят единствено от любов към изкуството. Силна, голяма творба обаче не може да бъде създадена, ако

тя не е предназначена за хората, ако не е родена от обич към хората.

Най-добрите творци, създателите на най-значителните постижения в социалистическия труд, са антииндивидуалисти. Несъмнено творчеството по своето същество е индивидуално дело, изява на личността. Но широтата на обществения идеал и колективният характер на труда обогатяват личността, предпазват я от духовна изолираност, от отчуждаването, което е характерно за западния буржоазен човек. Творчеството е индивидуално дело, но самотността е пречка за изява на личността. Не е тайна, че индивидуалистичният естетизъм на отчуждения човек на изкуството в буржоазния Запад често се намира във връзка с варваризма в обществения живот — една проблема, която особено силно интересува например доктор Фаустус на Томас Ман.

Привидната противоречивост между индивида и колектива у нас се разрешава посредством творческия труд. Колективната амбиция най-добре се справя с индивидуализма, като постепенно претопява в себе си егоистичните цели и стремежи. Несъмнено ежедневната навичност на обикновеното в труда и у нас притъпява новотата на вълненията, обезличава ентусиазма. Но търсещият, мислещ, вълнуващ се човек неуморно се бори с това, което е вече установено, с неговите застиващи форми. Упорито владеещата се инерция на навика и постоянно възраждащият се творчески стремеж се намират в конфликт. Творчеството само по себе си е една нестихваща битка за по-съвършени и цялостни дела, за по-хубав и радостен живот. Истинският творчески труд е способен да превръща обикновеното в необикновено. А за да се дойде до това необикновено, като в атомен реактор трябва да се сгъсти обикновеното, ежедневното. Необикновеното, героичното в труда е само една сгъстена обикновеност. Творецът е способен да премества в бъдещето разликата между възможното и невъзможното. Творецът и героят непрекъснато обновяват и се обновяват.

Ето къде е трудността на творчеството: за да се дойде до необикновените резултати, трябва да се премине през една дълга и упорита работа. Творчеството в никакъв случай не е низ от случайни хрумвания. И в този смисъл, когато говорим че нашият труд е дълг пред себе си и пред другите, трябва да разбираме готовност за преодоляване на трудности, безкрайни усилия, неизбежни при раждането на истинска творба.

Като размишляваме за творчеството, ние се срещаме още с редица от най-важните въпроси, които винаги са ни вълнували. Например у нас много се говори за традиции и новаторство — често самоцелно и във връзка с различните модернистични школи и учения. А това е неправилно. Творецът, истинският строител по начало е новатор. Творчеството е жизненост, постоянно обновяваща се младост. Истинският творец не е в състояние да остарее. Неговият живот прелива от ведро любопитство и неугасваща надежда. Човек е млад, когато умее да изпитва трепетните радости на очакването. А творчеството между другото е и непрекъснато очакване.

И още нещо: ние говорим за догматичната специализация и скритото в нея постепенно замиране на творческата сила. Защото, колкото повече затваряш живота в тесни канцларии, толкова повече той отслабва. Широкият поглед на твореца у нас произтича от неизменната му връзка с живота, с мирогледа, който не му позволяват да се затваря само в килийката на професионалните интереси и да спуща щори пред духовния си хоризонт. Любовта към литературата, характерна за нашия народ, е израз на този стремеж към широкия поглед, към съмнение и вяра, родена от съмнението. Защото литературата е преди всичко осмислен живот. Литературата е способна да разгаря онзи вътрешен огън, който носи различни имена, но найчесто вдъхновение, и който стопля и най-трайните усилия. Ето защо истинските строители в нашето общество са не само приятели на литературата, но я обичат. И са способни да се вдъхновяват от нея.

Прието е да се говори за творчеството и героизма като за два вида човешка дейност, които са различни и противоположни. В исторически аспект героизмът на съпротивителните борби се разглежда като по-романтична и по-висша категория от героизма на строителството.

Аз мисля, че това е неправилно. Има много общо между героизма и творчеството в нашия живот. Те са две страни на този живот, най-хубавото в него, диаметрално противоположни на еснафщината. В творчеството съществуват елементи на героизъм, както и в героизма — елементи на творчество. Но без ярко очертана индивидуалност не е възможен нито героизъм, нито творчество. Чрез сливането на личността с делото тя се свързва с колектива и неговото бъдеще. Да се изявиш значи да се откъснеш от себе си в името на творбата. Творчеството е колективизъм.

Ето защо творчеството по начало е саможертва и готовност за саможертва в името на бъдещето. Това не значи непременно готовност да умреш, но това значи да забравиш себе си заради творбата. Посредственикът умее да бъде тесен специалист, но не умее да се съсредоточава. Творецът, обратно, знае да се съсредоточава. но не е способен да се ограничава в тесните рамки само на своята пряка задача. Такова съсредоточаване предполага отказване от безброй дребни радости на ежедневието. Но тук има още един момент: творецът трябва да оживи делото си, да го изпълни със себе си, със своята същност, безразлично дали това дело е литературен герой или чертеж на нова машина. Творецът трябва да има сили да откъсне сърцето си и да го сложи в творбата, за да заживее. Творчеството е преливане на кръв от себе си в творбата заради другите. То е висше кръводарителство.

У нас много хора добросъвестно се трудят. И еснафът, когато очаква облаги, е добър производственик. Подвигът обаче е нещо извън рамките на познатото, както и творческото дело. Ето защо най-добрите производственици обявяваме за герои на труда. Трудовият героизъм, това е боен героизъм както в социологичен, така и в психологичен смисъл. Общественото ни развитие се осъществява от творците в нашия труд.

Когато говорим за образа на твореца в живота, не можем да заобиколим въпроса за отношението между индивида и колектива, за амбицията на делото и амбицията на личността. Творецът се интересува преди всичко от онова, което твори, което значи — интересува се за другите и после за себе си. Той е антиконюнктурен. Проникнат е от голямата цел на делото. Той е чужд на хитруването. Истинското творчество е кристална честност. Тук никаква лъжа и никакви творчески заместители не помагат. Същото важи и за подвига. Съществува хитра храброст, която пресмята риска и големината на резултатите. Съществуват и творчески заместители, които варират от консервативния шаблон до лукавото модернистично оригиналничене. Но те са безсилни пред общовалидността на делото. Фалшивите герои и фалшивите творци времето неминуемо ги разкрива.

Истинският творец не може да не бъде амбициозен. Но личната амбиция понякога му пречи, особено когато е самоцелна, и го кара да се интересува повече от това, какво впечатление прави на другите, отколкото какво и за кого твори. Суетният като скъперник е алчен за успехи и болезнен при

неуспехи. Докато пътят на твореца е праволинеен, на суетния индивидуалист — криволичещ съобразно с осветените от слънцето места. В такива случаи успехът за твореца може да се превърне в същото, каквото е властта за героя — самодоволство и шаблон. У истинския творец чувството за човешко достойнство превъзмогва тръпките на суетното самочувствие и се слива с хуманизма по пътя на колективизма, който постепенно разширява своите граници.

Чрез творчеството човек запазва себе си, своята същност и едновременно не се откъсва от колектива, от идеалите на обществото. По този начин творчеството се превръща в колективизъм, което значи и хуманизъм. Социалистическият хуманизъм днес се осъществява пълно и цялостно посредством творбите на нашите строители, най-добрите хора във всички области на материалния и духовния живот. В този смисъл творецът е най-съвременната фигура в живота ни, изпълнена с най-много бъдеще. В личността на твореца се събират в хармонично единство мечтателят и героят, за да се осъществят в трезвата реалност на делото.

*

Всички тези въпроси са свързани не само със строителството като производствен процес, но и с морала, с етиката на нашия живот, с проблемите за героизма. Ето къде трябва да съсредоточи вниманието си съвременната ни литература.

Сред многото герои на съвременната съветска литература, чрез които авторите разкриват една или друга страна в творческото начало на социалистическия труд, особено интересен е епизодичният герой на Кожевников от романа му „Запознайте се, Балуев!“ — заварчикът Шпаковски. Той е нагледен студен, непатетичен, дори надменен човек. Но е всецяло отдаден на своето дело, артист и творец-заварчик. И авторът ни е нарисувал една твърде характерна картина: Шпаковски заварява някакъв метален шев над голяма река. Унесен в работата, той дори не забелязва страшната буря и прииждащата вода. Но неговият героизъм не е в това, че остава на поста си и едва не загива. Неговият героизъм е в това, че е така влюбен в своята работа, че дори не забелязва прииждащите води. Той в този момент прилича на героя на Данило Гранин от „Срещу бурята“, когато в самолета сред бурята не забелязва

светкавиците, не чува гръмовете, унесен в своите изчисления, без да обръща внимание на бездната, зинала под него.

Има поетическа красота във всеотдайността на човека, обикновения човек, към делото, към това, което работи. И тази красота е изкована от същия благодарен метал, както красотата на подвига.

В нашата литература характерен в това отношение е романът на Атанас Наковски „Мария против Пиралков". Аз ще се спра на основния му проблем и на някои от героите с оглед на въпросите, които ни интересуват.

Известно е, че срещата на човека със смъртта се смята за проблема, която по право принадлежи на екзистенциалистите. Но тази проблема беше в центъра на вниманието и на такива велики писатели като Толстой и Достоевски. Тя е свързана с философията и литературата на всички времена. Техницизацията на съвременната епоха не успя да убие сложността на проблемата. Въпреки индустриалния начин за убиване на човека — газовите камери, напалма, атомните бомби и прочие — смъртта не изгуби своя индивидуален облик. Та нали най-страшното в нея е, че именно човекът изчезва. Този човек, този индивид, който никога вече няма да се появи и за когото всичко ще се изгуби.

Когато се говори за героизъм, не може да не се говори и за смъртта. Но екзистенциалистите я виждат в светлината на своята песимистична безпомощност. Не е така в творбата на нашия автор. Неговата главна героиня Мария е болна от рак — тя трябва да умре. И знае това. Но писателят не е създал такава вътрешна обстановка, за да човърка психологически една прастара, макар и велика проблема, нито пък да покаже как се ражда ненадейна храброст у героинята. Такава ситуация е често използувана дори от комедийни автори: героят знае, че ще умре, и затова смело казва истината и критикува. Оказва се обаче, че не е болен и няма да умре. И изпада в тежко положение.

В нашия случай предопределеността разкрива гъкмо героичното и творческото начало в образа на Мария. Ужасът от предстоящата смърт може да я парализира, да я размекне, да я превърне в жив труп подобно на Толстоевия Иван Илич. Този ужас е в състояние да разкрие пошлостта на характера или на социалната действителност. Нали тъкмо Лев Толстой мереше човешките характери по това, как умеят да се срещат със смъртта?

Но героинята на Наковски не само че не се разпада, но израства като характер. И тук трябва да подчертаем, че това не става ненадейно, не е някаква романтична смелост, която обвива с очарование образа. Напротив, героизмът е обикновен, сраснал се с нашия живот. Той се излъчва както от цялото минало, от цялостната личност на Мария, така и от най-хубавото в нашата съвременност. Нещо повече, героизмът на Мария е насочен към бъдещето, той е отправен тъкмо към бъдещето.

Авторът е показал съществено за нашата действителност: онова начало, което идва от миналото, от нашите борби, от нашата революционна романтика и което е отправено към идеала, за който се бореха и умираха най-добрите синове на народа ни. В добре замислена композиция авторът насочва бащата, заминал в антифашистката борба чрез майката срещу сина — станал зет и попаднал под влиянието на Пиралков.

Иван-бащата е безплътен образ. Авторът се е опитал да му даде някаква характеристика, която не е особено сполучлива. Той по начало е нравствената доминанта, гласът на съвестта, на здравото и силното в революционното ни минало, което продължава да живее в най-добрите днешни хора. Иван играе същата роля, както Железничарят в повестта „Тенекиеното петле" на Йордан Радичков. Ето защо авторът би трябвало да остави Иван по-скоро като жив спомен, отколкото да се стреми да го превръща в реален образ.

Синът на Мария — Георги, също е бледо обрисуван, но не е нужно да се изважда от творбата, както препоръчва един млад критик. Той е логически свързан с основния замисъл на автора. Той е вграден и в същината на основния характер — Мария.

Но това между другото. Образът на професор Пиралков е сред най-задълбочените, сложни и интересни научни работници, които се явиха в такава голяма група в нашата литература. Той е чувствителен, деликатен и едновременно самолюбив. Той е сантиментален и едновременно груб. Той може лесно да се просълзява и едновременно с блага усмивка да нанася жестоки удари. Той е изтънчен, а дълбоко зад чувствителната му природа се крие зла еснафщина. Интересен е и когато е в близка на своята сполука, и когато цялата система от сигурност се разклаща благодарение един не добре пресметнат ход. Криминалните истории, свързани с неговото минало, ги намирам за излишни. Те са твърде външни, за да обогатят образа.

Движещата сила в романа и носителката на героичното и

едновременно творческо начало е Мария — нейната борба със себе си, с вътрешните си противоречия, с майчината си обич, със смъртта. Каква тежка борба води тази жена? Без излишен патос, без гръмки фрази и ярки ситуации авторът е разкрил красотата на образа. Мария е обикновен човек. Героизмът ѝ не се изразява в себежертва, а в нещо друго — тя жертвува научното бъдеще на своя син, на семейното му щастие, на кариерата му. Мария трябва да умре. Но нали синът остава? В такива мигове майчината любов е най-силна. Ето какво трябва да преодолее тази жена.

Оттук се излъчва патосът на книгата. Жената не се бори с някаква любов, с някаква суета, с някакъв предразсъдък, а именно с майчиното чувство, което е най-силното и най-благородното. И то тогава, когато трябва да се разделя със своя син и с живота. В същност целият този свят на префинена пошлост — светът на академик Кривошиев, на доцент Каракостов и най-вече на тържествуващия професор Пиралков с неговата любезна усмивка и свита от ученици, не ни потиска, защото знаем, че има Мария, която ще воюва и трябва да победи. И въпреки надвисналата като дамоклев меч смърт — една негероична и напълно обикновена смърт — творбата звучи оптимистично. Тя е изпълнена с бъдеще. Защото богатата интересна личност няма да изчезне. Тя ще се пресътвори в своето дело. И това дело — обикновена честност, обикновено изпълнение на гражданския дълг — заблестява с героичната красота под сянката на близката раздяла с единствения син. Така ли трябва да се раздели майката със своята рожба?

Вижте колко обикновено и все пак колко необикновено е всичко това. Творбата е разкрита във вътрешна психологическа плоскост. Авторът е подирил най-трудния начин за разплитане на конфликта. Той се стреми да улови душевните движения, а не да ги дава общо или да ги замества с техните външни проявления, както предпочитат да правят редица белетристи. И най-важното — героизмът тук не е обикновена изява на храброст, а съзнание и чувство за дълг, което е творческата страна на човешката индивидуалност.

•

В своята повест „Гневно пътуване“ Дико Фучеджиев е създал образа на млад човек, геолога Чавдар Техов, у когото също откриваме някои черти на неспокойния и търсещ дух, присъщ на нашия съвременник.

Този млад човек е интересно замислен, като характер. На пръв поглед той е твърде скептичен, самомнителен, дори заядлив. Неговата заядливост преминава в дързост. Тя струи не само от вътрешната му честност, но и от съзнанието за заслугите на бащата. Най-дръзко критични към другите често могат да бъдат онези, които дълбоко у себе си се опират на някого или на нещо. Това е форма на самолюбието.

Не случайно авторът показва как постепенно неговият герой се освобождава от скептичната си злост и колкото повече навлиза в атмосферата на „иманярството", толкова повече разкрива истинската същност на своя характер. Тук белетристът не винаги успява да преодолее вътрешната схема на новелата — младият човек тръгва със злобно недоволство към работата в Странджа, но се връща победител от работата в Странджа. И точно тези страници, където са описани етапите в постепенността на победата, са най-хубавите.

Ние познаваме любовта на Фучеджиев към легендарната планина от „Небето на Велека". И новата повест е изпълнена със странджански дух, с аромата на древните гори, с ромона на родната река. Докосне ли се до планината, разказът сякаш оживява, става ритмичен и гъвкав, изплетен от тънки и точно намерени детайли. В този смисъл двете големи новели на Дико Фучеджиев вътрешно са свързани.

В „Гневно пътуване" няма много герои. Белетристът пестеливо си служи с тях с оглед на основната идея. Интересни като образи са бащата и Юлия — любимката на софийския хайлайф, която говори български с чужд акцент. Бащата в известна степен играе същата роля, както бащата в „Мария против Пиралков", както Железничарят в „Тенекиеното пет-ле" на И. Радичков — той е нравствената доминанта, героизмът от миналото, от съпротивителната борба, който освежава съвременността и я изпълва със своята романтика.

Но нас повече ни интересува младият геолог и неговото „израстване". Изостреното нравствено чувство, което така лесно се превръща в подозрителност и несправедливост, постепенно се заменя със съществения в този характер — неговата вътрешна мекост, юношеска вяра, изтънчена чувствителност. И още нещо: любов към работата, към геологията, която е истинска страст у младежа. Не случайно той така добре се разбира още при първата среща със стария иманяр Дихана. Авторът и тук е подирил символичната връзка между миналото и бъдещето заедно с настоящето — безкомпромисното и доверчиво

трудолюбие на техноложката. Те тримата във взаимно сътрудничество намират рудата, голямото и важно откритие. Но по-важни са несъмнено процесът на търсенето, който е своеобразна изява на творчеството, и как у младия скептичен и разглезен човек се събуждат творческите сили, които го покоряват и преобразяват. Той намира не само рудата, но и себе си. В това отношение влияят както духът на Странджа и песента на Велека, така и меката грижовност на Дихана и всичко това, примесено с младежката амбиция, с непреодолимата воля на човека да се осъществи.

Авторът е замислил характера на своя Чавдар не едноплаково: младежът обича магнитофона и веселите компании, момичетата, които говорят със западен акцент, и атмосферата на софийските кафенета. Но той е способен да жертвува едно „смесено" увеселително събиране, „за да виси" в лабораторията над смесени на прах проби. Той си има своя „прозорец на мечтите", нещо, което удивлява Юлия и несъмнено би удивило всички нейни приятели. Не случайно Юлия го запитва: „Чавдаре, ти с всичкия ли си?" Ето го иманяра, новия, съвременния, с чук в ръката, който умее да танцува модерните танци и едновременно да се вслушва в шепота на Велека.

Реката, планината, народът и изобщо трудовата обстановка не раждат, нито създават нов характер, а дават възможност на човека да разкрие най-хубавото от своята същност: „Винаги съм имал страст към изследването на тези студени и безсмислени камъни, но истинската страст се роди незабелязано тук. Защото един камък, който ти е даден от други, за да си поблъскаш главата над него, е нещо съвсем различно от камъка, който си намерил сам и си го изчоплил със собствения си чук..."

Ето още някои съществени черти на съвременните творци: способност за всеотдайност в труда, страстна влюбеност в своята работа, която става смисъл и цел на живота: „Моята страст към пробите се разрасна до невероятни размери, превърна се в своеобразна пробомания." В такива моменти младият човек е способен да не последва Юлия, да си остане в планината, да забрави приятелите, веселия глас на магнитофона, удобствата на градския живот, защото: „Човек не се чувствува самотен, когато разговаря с камъните..."

Писателят вътрешно логично подготвя героя си да дойде до откритието на халкопирита: след упорита работа, след много мъки и разочарования — това е една от характерните осо-

бености на истинското творчество. То не е само вдъхновение, а преди всичко изпепеляващ труд. И способност за излизане извън нормите на служебните задължения, дори извън нормите на узаконения дълг. С чувството за дълг понякога може да се спекулира. Творчеството е изява на най-хубавото в една личност, а тя никога не е в състояние да се побере в рамките на служебните изисквания. „Вие направихте нещо, което не бяхте задължени да правите“ — казва началникът на станцията Превалски на младия инженер, този същият Превалски, който раздразва в началото младежа с апелите си тъкмо към чувството за дълг.

Бих желал да се спра на още един образ на своеобразен творец в тази малка повест: Райко Арука. Той създава гората и от сърце я обича. Защото най-много се обича онова, което самичък си създал. Арука милее над всяко дръвче като над живо същество. Този човек с черно, грубо, ръбато, но с меки сиви очи лице си е спечелил омразата на селяните само заради това, че воюва за живота на дърветата. Не случайно геологът и горският, които имат различни, противоположни интереси, така добре се разбират. Тях ги свързва нещо дълбоко: любовта към работата.

Авторът на повестта не си е поставил за задача да изобрази цялостния творчески процес у съвременния геолог, но той се е домогнал до някои интересни и верни психологически наблюдения. Особено сполучливо е предадена психологията на търсенето, на „иманярството“, което само по себе си е истинско имане за един човешки характер, защото е обусловено от постоянна творческа младост. „Даже нищо да не намери, човек трябва да търси нещо“ — това е стара истина, способна да придобива конкретно съдържание съобразно с конкретната обстановка.

Повестта на Дико Фучеджиев има и слабости, известна тезисност на композицията при противопоставянето на двата вида живот, но нас ни интересува добре замисленият характер на младия човек, у когото се пробужда творецът и самочувствието на твореца, по-благородно от всяко друго самочувствие: „Не ме интересуваше как се отнася към мен която и да било от тях. Интересуваше ме геологията, а в такива случаи на човек най-малко му е нужна снизходителност...“

*

Психологията на творческия процес в нашето строителство вълнува повече или по-малко и някои други млади белетристи.

В своята интересна книга „По съобщения на печата“ младият автор Коста Странджев е показал плътно, с познаване живота на съвременните строители, как и зад грубата импулсивност, граничеща с хулиганщина, може да се крие висока нравственост, дори готовност за саможертва. Авторът познава живота на големите строителни обекти, проучил го е добросъвестно и е успял да извлече интересни и живи образи. Но увлечен от моралните проблеми на любовта, отношенията с жените, вътрешната честност, той се е побоял да покаже как и защо младежът Бодрата и другарите му са отлични производственици. Дали само заради високите заплати и възможността да гуляят, да поддържат момичета, да си купуват златни копчета, или пък парите идват естествено, често непужно, като резултат на творческия труд на любовта към работата?

Писателят си е поставил за цел обаче да покаже не героизма на труда, а героизма на саможертвата при подвига, един по-ефектен и лесен за изобразяване героизъм, кристализирал се в спасяването на „Забой номер 3 на обект Водната кула“. Явно е, че четиримата младежи, на които спира вниманието си Коста Странджев, го интересуват не толкова като строители и не толкова като готови да влагат частица от себе си в това, което създават, колкото с вътрешната си честност.

Авторът е нарисувал правдиво гигантските строежи, живота на трудовите обекти и е показал как обикновените хора са в състояние винаги да се превърнат в герои. Всичко това е хубаво, но нас ни интересува и творческият процес, любовта към работата, разкриването на Бодрата не само като героична, но и като трудова личност, което е едно и също нещо.

Напоследък нашите млади белетристи като че ли все още по инерцията на страха от строителната тематика предпочитат да заобикалят рисуването на производствените процеси, и то дори когато те са превърнати от технология в психология.

Сред множеството герои на Ст. Ц. Даскалов има един твърде своеобразен и като че в известна степен чужд на обичайния персонаж на автора — това е Братан от малката новела „Русалски сънища“. Този герой още при първия поглед се разкрива като чудак, някаква необикновена фигура не само в творчеството на Ст. Ц. Даскалов, но и в съвременната ни

селетристика. Основното при него е мечтателността. Той е мечтател, и то странен, приличен на съвременен Дон Кихот. Това е духовен наследник на Елин Пелиновия Дъбак и в известна степен на Йовковия Люцкан, защото този мечтател е същевременно и своеобразен творец, един необикновен човек, който е принуден да разпръсква своята непрекъсната нужда от създаване в различни малки обекти на селската действителност.

Авторът не е успял достатъчно плътно да изгради образа, нито достатъчно убедително да мотивира психологически тази постоянна бликаща нужда от творчеството у бедния селски момък. Наред с реалистичните и правдиви описания на живота в съвременното село писателят не винаги успява да надникне дълбоко в душевността на своя герой и да покаже откъде се ражда неговата мечтателност и как тя се свързва с нуждата за творчество. Великолепно е например описанието на русалийския танц около заспалата майка на малкия Братан, мъката на момчето и плахите му опити да помогне на майка си.

По-късно писателят ще проследи процеса на постепенното врамчване на своеобразната индивидуалност и нуждите на селския живот и разумното оползотворяване на неговите необикновени творчески възможности. Твърде интересни са наблюденията на автора в това отношение и въпреки че до края този Братан си остава някак си вътрешно самотен чудак, той е един от своеобразните образи на творци.

Писателят е показал непресъхващото любопитство, творческата доверчивост и детската наивност на своя герой. И заедно с това е разкрил неговата мечтателност, преляла се във вътрешна съсредоточеност, която често дразни съселяните му. Понеже идеите на Братан са необикновени, те винаги възбуждат недоверие, но когато се превърнат в дела, учудват и изненадват с неочакваната си реалност. В същност Братан е осъвременено превъплъщение на старите поети на селото ни, които не само знаят да изливат душите си в кръшните извивки на кавала, но и да изграждат чешми, топлици, водни часовници. А до Братан винаги стои не добродушният старец Корчан, като при Елин Пелин, а сресналият здраво със земята, но неспособен за полет Станиш. Той не е в състояние да проумее лъкатушните пътища на своя съперник. И го презира. Братан обаче излиза прав: делото му възтържествува със своята непреходна реалност. Вижте една вярна и хубаво видяна подробност от душевността на Братан: „Тоз час усмивката на Братан угасна. А когато ус-

мивката му угаснеше, лицето му придобиваше виновен израз, сякаш той се извиняваше, че е именно такъв, все с особени хрумвания. И като че ли бе готов да отстъпи от намеренията си. Но най-чудното беше, че със същия виновен израз той спореше, не отстъпваше и накрая все тъй кротко и виновно усмихнат побеждаваше.

Ето я вътрешната упоритост на твореца, неговата скромна сила, неговия непретенциозен и винаги възраждащ се героизъм. Заедно с това писателят е разкрил способността на своя герой да излиза извън рамките на схемите и да разглежда всеки случай конкретно, съобразно с онова, което е специфично за него. Конкретността е присъща на твореца и е непоносима за догматика. Ератан, кроткият, смутен човек, е вътрешно смел, готов на всяка саможертва. Той пръв се възкачва на призвездния връх, за да открие водата. Той пръв влиза в страшната пещера, сред тъмния мрак на неизвестното, той е готов да бъде хулен, мразен, изолиран от станишевци, но никога не отстъпва от онова, което вярва, че е право.

И най-важното, писателят е показал, че селският мечтател и творец създава необикновените си дела не самоцелно, не единствено от любов към творчеството, а заради другите, заради стопанството. Нуждите на селото, на което Братан желае да бъде полезен, го свързват с хората, от една страна, и, от друга — делото, в което изразява себе си, приближава мечтателя към действителността. В същност този герой на Стоян Ц. Даскалов въпреки чудачеството и въпреки твърде разлятата фабула на повестта е герой и творец.

*

Искам да се спра и на книгата „Шумки от габър" на Николай Хайтов. Това е творба, в която един човек е излял своята обич към родните планини, към горите, сред които е преминала младостта му, към планините, ведно с които живеят най-хубавите му спомени. Това е книга за богатата, сложна и поетична душа на българина от Родопите.

Тук в някои от най-добрите и поетични есета е разкрито творческото начало в душевността на българина, дълбоките исторически традиции, които са залегнали в народностната ни характерология, свързани с героизма на подвига в борбите срещу окупатора и с героизма на творчеството.

Николай Хайтов е имал да каже нещо значително, нещо пое-

тично и силно и той го е изразил в тази своя малка книга, в тези лирични есета, които приличат и на разкази, и на очерци, и на стихотворения в проза, и на размисъл, но винаги са конкретни, наситени с онова вътрешно вълнение, което е характерно за изповедта.

Искам да се спра на едно от най-хубавите есета в книгата — „Среща с песента". Авторът не говори общо за това, как се е родила песента в планината, а как тази и тази песен е била създадена от този и този човек, станал изразител на народните радости и скърби.

Това придава на книгата конкретна поетичност, изпълва я с интимни вълнения. Защото „обща" поезия няма и не може да съществува. Тук в това есе се откроява един рядък образ: на туберкулозния гайдарджия, който скоро ще умре. Нека си представим: гайдарджия и туберкулозен. Този човек не трябва да свири, ако иска да живее. Но може ли да живее той, без да свири? Срещаме се пак с дълбокото разбиране на нашия народ за творчеството като саможертва: трябва да вградиш себе си в творбата, за да заживее тя. Това е възвишената страна на човешкия героизъм.

Малцина писатели у нас са се помъчили да пресъздадат образа на твореца и да подирят зигзагите на творческия процес сред хората на литературата и изкуството. Малко са белетристите, които са разкрили частица от духа на съвременната ни действителност сред литераторите например. Във връзка с интереса към нравствените проблеми все по-често се явява в нашата литература образът на редактора или изобщо на журналиста, който е в пряк досег със съвременността. Ще го видим в много творби — от „Зеленото съмване" на Константин Колев до „Чинарите зашумяха" на Емил Коралов.

Но творческите проблеми при писателя, както е известно, са специфични. Ето защо с интерес се изправяме пред образа на писателя Боян Дарев от едноименната новела на Любен Дилов, за да открием някои щрихи в портрета на твореца. Казвам някои щрихи, защото авторът се е вълнувал повече от нравствените, отколкото от творческите въпроси. Но те най-често са във взаимна връзка.

И тук в нашенска, съвременна обстановка ние се срещаме с един мотив, познат ни от ранните новели на Томас Ман: мъката на художника и мечтателя, на човека, свикнал да си служи със словото в съприкосновението му с грубата реалност и особено тогава, когато е принуден да вземе важни решения. За

съжаление и в тази своя творба авторът не е успял да се освободи от сянката на стария майстор, която витае като атмосфера.

В опростена фабулна постройка Любен Дилов се е помъчил да разкрие съкровените преживявания на един млад белетрист, който е изправен между света на своите творчески видения и тревожните конкретни изисквания на живота. Ето го поетичния триъгълник на Томас Мановия „Тристан": красива, нежна, изтънчена жена и енергичен делови мъж, който е успял да я овладее. И най-после третия — мечтателен писател, който трагично се стреми към нея, но няма сили да прояви нужната енергия, да забрави всичко, за да се слее в любимата... (Прочутия мотив на Вагнеровата опера, залегнал в основата на Мановата творба, го срещаме и тук.)

Боян Дарев отнася своята Малина в приказна вила нейде в планините, но... само в мечтите си. Вечната проблема за отношението между волята и мечтата, една от най-тревожните в света на творците, Любен Дилов се е опитал да я осъвремени. И заедно с това неспокойният стремеж на героя към анализиране на всяко свое чувство, което едновременно го изяснява и умъртвява; за потопяване в света на представите и откъсване от света на волята.

Белетристът в тази си сравнително сполучлива творба умее да анализира човешките вълнения извън шаблона на общите фрази, модните формули или физиологическите изживявания, които трябва да заместят психологическите. Разсъжденията на героя, преплетени в лабиринта на съображенията и устрема към любимата, не са нови за психологията, но те сравнително правдиво разкриват вътрешната логика в развитието на характера.

Авторът е подирил да разкрие онзи творчески егоизъм, за който също говори Томас Ман и който е склонен да изисква жертви от другите в името на изкуството, но сам не е способен на саможертва. Тук има условна и твърде подвижна граница, до която творецът изглежда прав и след която той се превръща в дребен егоист, следователно убива се тъкмо творческото начало у него. Това е едно от диалектическите противоречия, което е характерно за хората на изкуството и е една от причините за тяхната вътрешна трагедия.

Този Боян Дарев е съвременен писател, твърде безсилен, за да бъде голям творец, но и с твърде очертана индивидуалност, за да бъде посредствен. Авторът се е помъчил да го обри-

сува в съвременна обстановка, на фона на така противоположния му като характер журналист Иван Станков, който е енергичен, честен, прям, делови и винаги способен за дела. Мъжът на Малина не е пошъл като Кльотериан. Той трябва да бъде носител на съвременния облик в творческото начало, изпълнено повече с воля, отколкото с мечта, повече с цифри, отколкото със стихове.

Новелата е написана живо и с точен език. Творецът тук е предаден в една съвременна обстановка и е своего рода строител в своята област. На него са му чужди мъките на истинския естетизъм, сложните противоречия между болезнено демоничното и абстрактно хуманистичното — проблеми, с които ще се срещнем в по-късните творби на Томас Ман.

Така или иначе, Боян Дарев е един от малцината герои в съвременната белетристика, които ни дават възможност да надникнем в изживяванията на твореца-интелектуалец и да видим някои от старите нравствени противоречия в нова обстановка.

*

С образа на твореца в нашата социалистическа действителност се срещаме и в най-добрите произведения на Андрей Гуляшки: „Златното руно", „Приключенията на Авакум Захов", „Седемте дни на нашия живот". Както е известно, основната проблема, която винаги е вълнувала Гуляшки, това е стремежът към човешкото щастие, онова приказно златно руно, към което се отправят любимите му герои било с крилете на Икар, било по пътя на социалистическото строителство. По този път устремно и преди другите винаги са вървели героите и творците, онези, които умеят да бъдат талантливи, всеотдайни, да откриват конкретното в принципа, да разчупват коравата черупка на типа и да не се плашат от воя на многоликата посредственост.

Проблемата за дирене на човешкото щастие е в същност проблема за съвременния хуманизъм. И той е основното ядро в творчеството на Гуляшки. Но неговите герои са с различна индивидуалност и по различен начин се стремят към своя обществен идеал. В това отношение интересен би бил един паралел между най-сполучливите и сложни герои на писателя: Исай Дамов от „Златното руно" и Емилиян Киров от „Седемте дни на нашия живот".

Исай Дамов живее и работи през дните, когато властвува-

ше култът към личността. Но той е дълбоко антикултовски образ, и то не с някакви външни изяви на показна храброст, а със сложното си вътрешно устройство. През дните, когато се даваше преднина на желязното правило „целта оправдава средствата“, този млад човек обръща най-голямо внимание тъкмо на средствата и никога не ги пренебрегва.

Емилиян Киров се явява в съвсем друг период от живота ни, но той носи у себе си отблясъци от желязото в характера на култовския герой и през първата и по-голяма част на своето битие не се интересува тъкмо от средствата в името на целта.

Исай Дамов е противоречива личност: той се съмнява, колебае, всяка потъпкана чужда радост може да отклони краката му към целта. А Емилиян Киров вижда само целта пред себе си и с железни стъпки мачка чуждите радости.

Исай е свенливо несръчен. Емилиян е винаги самоуверен. У Исай трагичната меланхолия на неизлечимия мечтател се смесва с пробождащата ирония на разочарования. А Емилиян покрай силната си обич към своята цел залюбва и средствата за постигането ѝ.

Исай усложнява непрекъснато благодарение на вътрешната си сложност своите отношения с хората и действителността, а Емилиян ги опростява. Това води до яснота на целите, но и до духовна сухост. За него главното е силата, твърдостта, която му дава усещане за устойчивост. За Исай главното е нежността, човечността и проникновеното разбиране на другия. Всичко това често му носи лично страдание, но той е готов да го приеме.

И двамата тези герои се стремят към човешкото щастие, и двамата са мечтатели и творци, с Икарови криле на раменете си, но колко различни са те! И двамата загиват в устрем към бъдещето, смъртта им не е далеч от самоубийството, но Исай умира поради непреодолимите противоречия между вътрешната си същност и действителността, а Емилиян Киров умира, раздиран само от вътрешните си противоречия. И двамата напускат света в момент, когато са на върха на своето благополучие. Това прави саможертвата им по-трагична.

Ето ние виждаме две форми на творческото начало у съвременника, свързани с два вида човешка амбиция. И отново изниква древният въпрос: може ли да се говори за хуманизъм без оглед на средствата и само с оглед на обстановката? Исай Дамов отговаря отрицателно, а Емилиян Киров до седемте последни дни на своя живот отговаря положително.

Своеобразен творец в своята работа е и популярният Авакум Захов. Обърнете внимание, че този разузнавач е мечтател с широка обща култура и с дейна любов към човека. Това са основните белези на твореца. Авторът не се плаши да ни разкрие своя любимец като дилетант в професията си, защото по този начин по-ясно ще проличи онзи вътрешен пламък на безкористното търсене, онази способност за винаги свежа любов към делото и радост в работата, която измества сухия постулат на задълженията.

Но за разлика от Шерлок Холмс на Конан Дойл, Авакум не е влюбен самоцелно, като артист в работата си, а тя е само висша изява на любовта му към хората, към нашето социалистическо бъдеще.

Колко противоположен е в това отношение Авакум Захов на прословутия Джеймс Бонд! И тъкмо творческото начало като изява на хуманизма ги прави така различни. По начало Джеймс Бонд не е толкова характер, колкото тип, който постепенно се слива с интригата, добила основна роля и значение. В това отношение той се побира във формулите на борците за дехуманизация на литературата. Той е безчувствен, жесток и сексуален, пак признаци на модерен герой. В известен смисъл той е интелектуален и кибернетичен.

По този начин Авакум Захов ще трябва да воюва не само срещу един враг на нашето социалистическо общество, но и срещу един кристализиран носител на най-злите формули, насочени срещу творческото начало в живота и в литературата.

*

Нямаме възможност да се спираме на всички литературни герои, които в една или друга степен, в една или друга форма са носители на творческото начало в нашия живот. Тук бихме могли да говорим за някои герои на Павел Вежинов, особено в „Звездите над нас“, за някои от героите на Богомил Райнов и особено от „Пътища за никъде“ и „Няма нищо по-хубаво от лошото време“, за някои герои на Емил Коралов, особено от „Чинарите зашумяха“, за някои герои на Драгомир Асенов, особено от военната му повест „Нашият взвод“, за някои от героите на Камен Калчев, Емил Манов и др.

Радостно е, че все по-често творецът като изразител на основния дух в живота ни започва да се явява в литературата. Онази изкуствена откъснатост между трудовата дейност и

нравствените проблеми, за която говорихме като характерна през дните на култа и която се яви в обратен вид като реакция след дните на култа, днес се преодолява. Тъкмо в образа на творците, най-добрите сред строителите на социализма, трудовата и нравствената проблематика намират своето хармонично единство.

Много често в живота на нашите първенци в производството няма драматични събития, няма ярки стълкновения, няма ония сблъсъци, които обикновено очертават контурите на бъдещото художествено произведение. Тук красотата е вътрешна, тя е забулена в дребни наглед случки и събития, прикътана е и трябва много търпение, любов и разбиране, за да се разкрие. Конфликтите твърде често не са външни и не дават възможност веднага да се открият сигурните линии на сюжета. Напротив, конфликтите се раждат на фона на растежа, на развитието, на борбата със старото и отживялото. Вътрешната сила на живота, която непрекъснато напира и отхвърля една след друга своите обвивки, своята форма, не може да търпи всичко закостеняло, бюрократично, което не е в състояние да гледа напред. Същината на живота ни е непрекъснато творчество в най-широкия смисъл на думата. Затова най-често сблъсквания се явяват между творците и онези, които не могат да бъдат творци, които не гледат на своята работа с окото на поета, на художника. И тези конфликти обикновено не се забелязват веднага, не проблясват като електрически искри. Трябва да си близо до тях, за да ги видиш, почувствуваш, разбереш.

От друга страна, не винаги човек е цялостен при изживяването на всеки отделен период, дори на всеки отделен час от своя живот. При едни обстоятелства той е един, при други — друг. Нещо повече: ние възприемаме човека предимно с тези качества, които се отнасят до нас. Но човекът е това, което е неговата творба. Едва в творчеството ние можем да разберем и почувствуваме истинската му човешка същност. Тук размислите и душевните пориви се сливат. Тук лицемерната безпомощност на фалшивия идеализъм угасва, а еснафската добросъвестност, устремена към личните цели, се изпепелява. Творчеството, това е стил както за отделния човек, така и за обществото. Това е стилът на нашето съвремие.

От хиляди творчески огнища, пръснати навред из страната, сияе онази романтика на строителството, която е духовната атмосфера на съвременния ни живот.

Андраш Диосеги

ПОЛОЖИТЕЛНИЯТ ГЕРОЙ КАТО ЕСТЕТИЧЕСКА ПРОБЛЕМА

ЗА НЕОБХОДИМОСТТА ОТ ВЪЗСТАНОВЯВАНЕ НА ИСТОРИЧЕСКИЯ ПОДХОД

Научното изследване на проблемата за положителния герой придвижи съществено напред дискусията за реализма, проведена от Института за световна литература „А. М. Горки" през 1957 г. и съдействувала за възраждането и по-нататъшното развитие на историческия подход към дадената проблема[1]. Героичният характер на положителния герой започва да се разглежда вече не така отвлечено и не само като специфика на социалистическия реализъм. Участниците в дискусията се заеха по-задълбочено с въпроса за това, в какво съотношение се намират помежду си героят от класическата литература и героят-комунист. Нов беше и опитът да се определят етапите на развитие в социалистическия реализъм и съветската литература и същевременно да се обърне внимание върху установилите се тенденции на социалистическия реализъм в задграничната литература, върху нейното многообразие и самобитни постижения (вж. статията на Мотильова[2]). Тези изследвания прехвърлиха вниманието на литературоведите от застиналата безжизнена конструкция за идеалния, образцов положителен герой върху огромното разнообразие от варианти за героичния тип, героичните характери, които се откриха понастоящем на разширилия се исторически хоризонт. Отново придоби смисъл, престана да бъде празна фраза и се превърна в жив критерий изискването за историческата конкретност.

Изследователите започнаха старателно да изучават до каква степен едни или други типове герои — носители на едни или други общочовешки черти, са неделими от определени периоди, или с други думи, от определени етапи на класовата борба. Между другото се изясни, че такива периоди в зависимост от особеностите на националното развитие могат да имат място в

[1] Вж. Проблемы реализма в мировой литературе, М., Гослитиздат, 1959,
[2] Пак там, стр. 521—530.

различните исторически отрязъци на времето. Романтическият Павел Власов е необходим символ в ранния период на борбата за социализъм. В продължение на десетилетия този тип на младия работник-революционер служеше като най-вдъхновяващ образ за ранните етапи на революциите на различните нации. На всяка национална почва той си има естествено своите предшественици. Така например скандинавският натурализъм чрез образа на младия човек от „Глад" на Хамсун или чрез месианските образи от „Йоста Берлинг" на Лагерльоф създава националните предтечи на социалистическия герой, синтезиран от Мартин Андерсен-Нексьо в Мортон-Червения и Пеле-Завоевателят.

И навсякъде, където и да насочим погледа си, комунистическото движение в Централна Европа, принудено да мине в нелегалност, търси собствените си Павел Власовци, пламенни герои, проникнати от чистия идеал, способни да се възвисят от дълбините. Този тип на положителния герой се появява — за първи път в румънската литература — сред стачкуващите работници от „Живият завод" на Александър Сахия; полската критика нарича героите от романа на полската писателка Ванда Василевска „Обликът на деня" — Анатоли и неговите другари — „първите положителни герои-революционери", в които „лесно може да бъдат открити чертите на горкиевския Павел Власов"[3]. И всеки един от тях извън общочовешките си черти носи характерни национални черти и едно своеобразие, изтъкано от социологични, политически и психологически особености. Работническото движение в Централна Европа и особено там, където то е трябвало да действува при нелегални условия, е било пронизано от дълбоки противоречия, заключаващи се в противопоставянето на работническата класа и селячеството, в националните разногласия, вътрешнопартийните разпри, което на всяка крачка е спъвало движението и е пречело на неговото последователно развитие. Оттук и важната особеност на романтическия герой-работник в разните литератури на този етап: той по-скоро търси едва още правдата на горкиевския герой, отколкото се бори за нея — в това е неговата специфика.

И в унгарската литература на унгарска национална почва в периода между двете войни израстват поредица герои от

[3] Kovács Endre, A. lengyel irodalom története, Budapest, Gondolat, 1960, 393. l.

горкиевски тип. В унгарската емигрантска[4] литература горкиевския дух носи в себе си Микола Петрушевич — народен образ от романа на Бела Илеш.[5] В трансилванската унгарска литература това пък е „новият пастир" от едноименния роман на Андраш Силади, който вдига бедните на бунт срещу богатите, проповядва ново слово и набира апостоли и привърженици на новото дело.[6] Зад вътрешното горене и аскетизма на немногословните и пуритански сурови работници на Ищван Нади се крият освободителни стремежи. В самата Унгария този тип от герои се попълва от героите на Дарваш.

Осмислянето на националните паралели ни води до опознаването на специални, съвършено специфични явления. Почти всяка социалистическа литература е създала собствени, единствено и изключително свързани с представите на дадена нация образи на положителните герои. Класически пример в този смисъл представлява Швейк — комичният герой на Хашек, който и при обстоятелствата, наложени му от милитаристичния режим, може да си остане човек — и дори да стане герой с това, че комедиантствува, и то по един най-недопустим за герой начин, ако ще трябва да го съдим с класическите мерки. Чешката критика вижда в „швейкиадата" несъмнена връзка с националния чешки характер[7].

Трябва да подчертаем обаче и конкретната класова определеност на този образ, за да изясним естетическото своеобразие на проблемата. Почти в цяла Европа дребният буржоа среща Първата световна война буквално пощурял от „патриотичен" възторг — в този смисъл не е имало особена разлика между френските, немските и английските буржоа. Всички те жадно са се били заловили за оръжието, окрилени от втълпената в главите им идея за господство. Не са правили изключение и угнетените от Австрия унгарци, доколкото самите те са се чувствували „господа" по отношение на угнетените чехи, хървати, словаци, румънци и руси. Що се отнася до угнетените нации,

---

[4] Има се пред вид литературата, създадена от писателите-комунисти и прогресивни писатели, които са били принудени да емигрират след поражението на унгарската пролетарска революция от 1919 година. — Ред.

[5] Diószegi András, Illés Béla. Budapest, Szépirodalmi Könyvkiadó, 1966.

[6] Csehi Gyula, Munkasosztály es irodalom. Bukarest, Yrodalmi Könyvkiadó, 1963, 252.l.

[7] E. Fehér Pál, Szocialista irodalmak kölcsönössége. Jegyzetek egy összehasonlító elemzés lehetösé geiröl. Kritika, 1964, 8. szam, 17.l.

то нито една от тях не е ликувала по повод на войната. Да изрази обаче своя протест и да разобличи духовно-нравственото съпротивление в швейковската „философска“ комедия се оказва способен само чешкият народ, или по-точно неговото градско население в австро-унгарската монархия. Поради своята изостаналост селските маси от другите националности са неспособни за духовно-нравствена съпротива и са послужили само като пушечно месо за касапницата на Първата световна война. Тази разлика в социалното битие е отразена твърде точно, между другото дори в жанровото различие, което не е трудно например да бъде забелязано между „Швейк“ на Хашек и трагическия цикъл от новели „Хърватският бог Марс“ на Кърлежа, увековечил военния апокалипсис на хърватските селяни. Ако Швейк в същност е герой, то „Трите войника“ и облечените във войнишки шинели селяни, загиващи при щурма на „Барака У-Б“, са само жертви[8].

В рамките на настоящата статия няма възможност дори просто да причислим основните периоди, характеризиращи се с една или друга трактовка на положителния герой, да посочим най-важните положителни образи, създадени при конкретните национални условия.

Ще се обърнем направо към оня тип герой, който се появи в литературата през последните две десетилетия и може да бъде наречен хуманист-революционер. Този тип на герой, също както на времето Павел Власов на Горки, е международно явление, характерно за всички социалистически литератури. Героят от „Съдбата на човека“ на Шолохов въплъщава една устойчива, непоколебима от никакви изпитания вяра в правотата на делото на социализма и същевременно е проникнат от мъчителното чувство, породено от трезвото съзнаване за преживените унижения. Делничната простота и невижданият героизъм, душевната многостранност и безпримерната цялостност са разкрити на страниците на тази повест в своята съвършена красота.

Жерико от „Страстната седмица“ на Арагон, дори запазвайки традиционните пропорции на монументален герой, застава на пътя, който го отвежда до простите хора. Богатият духовен живот на забележителния живописец отразява проблематиката на днешната епоха и същевременно романтиката на начал-

[8] Вж. Nagy Miklós, Miroslav Krlezsa, „A horvát hadisten“ („Hrvatszkij bog“) cimü müve. Kritika, 1964, sz., 51. l.

ния етап на работническото движение. Унгарският литературовед Каталин Райман пише следното за този герой: „ . . . За него представляват интерес вече не онния фигури, които той е срещал обикновено в Лоретското предградие, нито кавалерите и дамите, излизащи пред разкошните си къщи от своите екипажи. . ., а онния, които не могат да изменят своето положение, защото винаги се оказват жертви. . . хората, с които се срещаш по пътищата — те седят замислени до крайпътните стълбове или бързат със своите двуколки към каменоломната или пещите за изпичане на гипс. . .“[9]

Новите герои обединяват преодолените изпитания — победите, мъките и заблужденията, през които те са преминали, и склонността към самопроверка, с помощта на която всеки един от тях търси своето — общо със своя народ — място в живота, своето мерило за отговорност. Героят от „Живи и мъртви“ Синцов осмисля хода на историята и своята отговорност в сутията на войната. Войникът на Дарваш („Пиян дъжд“) размишлява, като търси връзката между унгарската контрареволюция от 1956 г. и отговорността на унгарския народ за изживяната война. А главният герой от „Двадесет часа“ на Ференц Шанта мисли мъчително в кръстосания огън на революцията и контрареволюцията, за това „за какво беше нужен, за какво послужи“ собственият му живот.

ПОЛОЖИТЕЛНИЯТ ГЕРОЙ И ВЪПРОСЪТ ЗА ХУДОЖЕСТВЕНАТА ПЪЛНОТА

Аристотеловата поетика посочва като най-важни естетически категории фабулата и характера, при което от тези два елемента за по-съществена се смята фабулата. Без да противопоставя рязко един на друг отделните елементи, марксистката естетика смята характера (а в реалистическото изкуство — типичния характер) за централна категория, организиращ принцип на естетическото изобразяване. Такова акцентуване не е случайно. То е свързано дълбоко с материалистическия възглед за обществото, с отношението към човека като обществе-

[9] Rajman Katalin, Aragon és Gericault — Nagyvilág, 1964, 6.sz., 957. l.

но явление. Характерът на отделния човек никога не може да се състои само от едни индивидуални черти, а в него — в самите тези черти — намират непременно отражение социалните фактори (а също така социално преустроените природни) и закономерности. Естествено тези закономерности и обществения напредък се отразяват не от всеки индивид с еднаква пълнота и дълбочина, тъй като богатството и интензивността на социалните връзки на отделните личности никога не са равностойни. Освен това индивидът не винаги правилно отразява действителността. Известно е каква роля отреждат Маркс и Ленин на проблемата за стихийността и илюзорното съзнание. Тези фактори влияят до голяма степен върху съдбите на литературните герои, върху същността на преживяваните от тях конфликти. Като предмет на художественото изображение твърде често служи именно недостатъчността от социални връзки у героите, конфликтът между стихийното и съзнателното, заблужденията и дори катастрофите, които се дължат на илюзорното съзнание. Очевидно е обаче, че в която и да било епоха, при каквато и да е конкретна социална ситуация съществуват и такива индивиди, такива характери, чиито обществени връзки са извънредно обширни и интензивни, чиито съдби са особено здраво споени с ония социални движения и закономерности, които в конкретните обстоятелства водят до разрешаването на исторически създадените противоречия или, с други думи — отбелязват главното направление на прогреса. Тези индивиди сякаш непроизволно, чрез собствената си обективна даденост — характера — са способни да отразят целия комплекс на движението на обществото и неговите главни закономерности, способни са да възпроизведат с достатъчна, ако не с абсолютна, обективна пълнота една или друга конкретна жизнена ситуация. Степента на тази обективност нараства още повече с определената тенденция към един абсолютен обхват, изразителят на която е героят, който в собствената си съдба и характер не само пасивно отразява извикалите го на живот обществени отношения, но и сам ги „твори", формира, тоест на равнището на максимално съзнателната и активна човешка дейност се намесва в тези отношения и се старае да съдействува всестранно за разрешаването на противоречията в полза на историческия прогрес.

Подобно сложно тълкуване на положителния герой като централна, организираща категория на естетиката се чувствува явно в изначалните положения на съветската естетическа

мисъл. За съжаление това тълкуване не е получило пълното си осветляване: в работата на тази тема се отделя извънредно голямо и едностранчиво внимание върху етичния, а не върху естетическия аспект. Струва ни се, че по-задълбочено от всички останали е подходил към смисляването на тази същински естетическа проблема Фадеев, две забележки на когото, изказани отделно и диалектически допълващи се една друга, заслужават специално внимание.

В първата от тях Фадеев търси отговор на дълбоко вълнуващия го въпрос относно това, кое отличава героите на писателите — социалистически реалисти, от действуващите лица в романите на XIX век, кое прави един или друг образ понастоящем положителен. „... Още в работата си „Естетическите отношения между изкуството и действителността" — пише Фадеев — Чернишевски утвърждаваше: „Произведенията на изкуството имат и друго значение — обяснението на живота; често те имат значение и на присъда спрямо явленията на живота." Но — ще добавим ние — обясненията и присъдите не са пълни, ако няма положителни лица, носители на идеала, които да са породени от самия живот."[10] В друга една забележка, от примера с един от писателите на XIX век, Фадеев идва до разбирането, че тези носители на идеала не при всички обстоятелства живеят и действуват с безукорна праволинейност, че в противоречивостта на образа на героя намират отражение както противоречията в обществено-историческото развитие, така и многостранността на човешката душа: „... Балзак се е интересувал повече от „обстоятелствата", формиращи човека, а Стендал в същност от „диалектиката на душата". Противоречивостта и същевременно цялостността на образите у Стендал се обяснява с това, че той е бил закърмен в една героична епоха, а е трябвало да твори в епохата, в която са тържествували парите. Фабриций, Жулиен Сорел, Люсиен Левел — въпреки че са рефлектиращи хора, са преизпълнени с живи чувства и страсти, носят в себе си едно същинско героично начало. Именно с тези си свои страни творчеството на Стендал е допадало така много на Л. Толстой."[11]

Това по-сложно, по-високо ниво в разбирането на положителния герой не изключва по-простите равнища, които също са съществували и съществуват в литературната практика, а именно: статичното тълкуване на положителния герой, отно-

[10] А. Фадеев, Собр. соч. в семи томах, т. 6., М., ИХЛ, 1971, стр. 529.
[11] Пак там, стр. 549.

шението към него като към романтичен символ или изобразяването на неговата фигура като реалистична, но появяваща се само епизодично. При това не се изключват и дори се приемат еднопосочни героични характери, чиято същност се състои в тяхното движение от по-ниско към по-високо равнище — от угнетеното положение в обществото към освобождаването, от стихийната неосъзнатост към съзнателността на висшия тип, от индивидуалистичния морал към по-високия обществен морал. Към този естетически тип могат да бъдат причислени героите от народа, фигуриращи в романите-епопеи, като например Майката на едноименния роман на Горки, руският революционер от „Карпатска рапсодия" на Бела Илеш или Степан Колчугин на В. Гросман, Шенсни от романа на Незерли „Под фригийската звезда" — „щастливеца", изпитал всички превратности в живота на работника, Митря Кокор на Садовяну, Яни Балог от „Историята на семейство Балоги" на Петер Вереш. Създателите на тези образи се интересуват, както и Балзак, от формиращите човека „обстоятелства" и като проследяват своите герои на всички етапи от техния жизнен път спред каноните на жанра на епическия роман или романа-хроника, те се движат по този начин по пътя на извършващите се исторически изменения. Героят и историята в романа от този тип шествуват паралелно, но на читателя е винаги ясно, че тук героят е само воин, който взема участие в събитията на своята епоха и мъжествено се хвърля в огъня на схватките, но се намира сякаш извън тези събития и сам не представлява център на подбудителните причини на извършващото се.

Без да изключва гореописания вариант, Фадеев все пак се ориентира към оня естетически най-висш тип на положителния герой, който като личност стои в центъра на историческата колизия. Той е активен участник в сблъкновението между противоречията и външните събития намират сякаш отражение в самия му характер. Противоречията от подобен характер вместват в себе си противоречията на епохата, а ония характерни негови черти, които подтикват героя да се движи напред, отразяват като в огледало прогресивните движения и прогресивните закономерности на епохата.

Това синтетическо тълкуване на положителния герой си проби път на споменатата вече дискусия за реализма. Ю. Борев разглежда героичния характер като състояние от най-висша категория, способно да обедини в себе си и всички противоречиви, но намиращи се на по-ниско стъпало състояния на епохата, състояния, които „правят възможно в своето естетическо

богатство и многостранност жизненовярното изобразяване на всичко, което в живота е прекрасно, високо трагично, комично, безсрамно, подло“[12]. До подобна концепция за героя се придържа и Арагон, който както в „Незавършен роман“, така и в естетическите диалози в „Страстната седмица“ (например в главата, където Жерико излага на своя приятел уроците, извлечени от живота и творчеството на Кореджо) смята същността на изкуството като изобразяване на противоречията и съпътствуващата ги борба.

В последно време една такава естетическа ориентация е характерна и за стремежите на унгарските теоретици. Определението, което Лайош Мещерхази дава в своята статия, когато оспорва трактовката на реализма у Гароди, сякаш прави равносметка на изяснилите този въпрос дискусии: „Струва ми се, че показването на противоречията в развитието съвсем не винаги свидетелствуват, а в отделни видове изкуство изобщо не, свидетелствуват за диалектическото виждане на света. За него свидетелствува преди всичко разкриването на амбивалентността на всички неща и явления — на вътрешната противоречивост на битието. Да се осмисли и покаже тази амбивалентност, или, с други думи, да се изобрази в единство — общото и частното, закономерното и случайното, статиката и движението, болката и наслаждението, жаждата към вечното битие и небитието, изплъзващото се мигновение и непреходността, конкретното и абстрактното — в това (но не в списъка — каталог на всички компоненти!) се таи именно пълнотата на реализма, неговата всеобемност.“[13]

Какви са в същност героите на нашето време, в образите на които може да намери изражение цялата „пълнота на реализма“?

Напълно естествено е, че марксистката естетика и критика вижда въплъщението на подобен герой, казано обобщено, в революционерите на нашето време, в героя-комунист — оня типичен образ, в характера и действията на когото се отразяват конкретните моменти на класовата борба между социализма и капитализма. Не само литературната теория, но и литературната практика потвърждава, че писателите, отнасящи се към най-различни периоди на тази борба и към различни на-

[12] Realizmus és modernizmus. Szovjet irodalomtodósok válogatott tanulmányai, Budapest, Gondolat, 1959, 01 99.
[13] Mesterházi Lajos, Játek es valóság. Garaudy Parttalan realizmus-arol. Kritika, 1964, 9.sz., 4—11. l.

ции, са намирали именно в този типичен образ за възможно да отразят едни или други движения и закономерности на нашата епоха. Предварително обаче трябва да се предпазим от ограничеността на такъв един подход, когато положителният герой бива виждан само в революционера-политик, в комуниста, приемащ непосредствено участие в класовата борба. От естетическа гледна точка тази проблема е много по-широка и сложна.

Когато писателят от позициите на социалистическия мироглед разглежда историческите сменн, като рисува в художествени образи бурните драматични битки, той се подчинява неизменно на оная диалектическа закономерност, която е валидна и за сферата на естетиката, съгласно която колкото и всеобщи да са едни или други противоречия, те могат да бъдат обхванати и изобразени не **въобще,** а само в конкретното, в частното, тоест в реалните форми на своята проява. „Задачата на естетиката се състои в спецификацията на противоречията" — с простотата на афоризъм формулира този сложен въпрос Андор Габор.[14] С други думи, за да изрази всеобщите закономерности, които например са определили събитията по време на руската гражданска война наред с всички заложени в нея противоречия, писателят ,чието задължение е да „специфицира" противоречията, е длъжен за тяхното възпроизвеждане в художествена форма да подбере конкретно-частно съдържание. Когато най-после той избере това конкретно, определено съдържание, в което има намерение да изобрази всеобщото — тоест закономерностите на известен исторически процес, вече не от неговата субективна представа зависи кого, какъв тип герой ще постави в центъра на колизията. Личността на героя, в която наред с конкретно-частната обусловеност намират отражение катаклизмите от общ порядък, е определена някаш предварително и писателят не е в състояние да постави на нейно място друг герой, без с това да промени цялата обстановка на действието, тоест без да се откаже от предварително замисленото съдържание.

С тази естетическа закономерност се обяснява например защо революционерът-комунист (макар че във всяко произведение за руската гражданска война той присъствува неотменно, тъй като от гледището на общите процеси именно на него принадлежи исторически централната роля) не е във всички

[14] Gabor Andor, Irodalmi tanulmányok. Szépirodalmi Kiadó, Budapest, 1957, 154. l.

случаи централен герой на произведението и понякога участвува само като контрапункт, като свързващо звено. Червеният партизанин в „Разгром“ Левинсон е герой-комунист, който едновременно е и главен герой на произведението: Фадеев изобразява гражданската война в една среда, където всички противоречия на епохата действително се преплитат в образа на комуниста, оглавил партизанската борба. Но гражданската война се е водела не само в сибирската тайга, където войниците, изоставили полесраженията на световната война, и чуждестранните пленници се сблъскват лице срещу лице с белогвардейците и техните генерали. Тази война се е водела също в донските села, в донските степи, сред самото казачество — тази своеобразна по историческата си съдба и по етническата си обособеност среда. Тук всички фронтове са вече много поразлети, те непрекъснато се кръстосват, пресичат се — „специфичните“ противоречия на гражданската война тук не могат да бъдат представени с герои от типа на Левинсон, тях е способен да въплъти само такъв герой, който с цялата си лична съдба се намира в нейния епицентър. Ето защо не Мишка Кошевой, а Григорий Мелехов е герой на „Тихият Дон“. Този прост казак е изстрадал дълбоко трагичната за него борба, в която той трябва в името на общочовешката свобода да се откаже от своята лична казашка свобода. Гражданската война, човешкият идеал, издигнат от болшевиките, има за Левинсон едно значение, а за Григорий Мелехов — друго и съвсем различно за петроградските интелигенти от „Ходене по мъките“, преживели историческите катаклизми от позициите на руската интелигенция. „Героите от народа“, които съществуват в романа на А. Толстой редом в главните герои, така и си остават докрай в ролята на свързващо звено: та те не биха могли да преживеят вместо главните герои мъките на отърсването от интелектуалния индивидуализъм, мъките на зараждането на новия тип на интелектуалната личност.

Бихме могли да не се ограничим само с тези три примера, станали вече класически, и да се обърнем към отразяването в литературата на други обществени катаклизми. Интересно е например да надникнем в появилите се през последните години произведения, изобразяващи борбата срещу фашизма, в потвърждение на тезата за това, до каква степен по различен начин в различната национална и класова среда се е проявявал антифашизмът, в какви конкретни човешки противоречия се е изразявал. За главен, най-репрезентативен герой на епохата

ние смятаме войната на бойното поле. Синцов от „Живи и мъртви“ на Симонов преживява войната именно като воин. Той е пълен със съмнения и душевни терзания, които епохата е стоварила като тежък товар върху душата на хората като него, но тези хора — свободни и с оръжие в ръка, са герои съвършено от друг тип в сравнение с беззащитните затворници. За такива като последните съдържанието на героизма е съвършено друго, то е пасивната съпротива, насочена като че ли вътре в себе си — именно такъв род героизъм е трябвало да проявят жителите на Белград, на „окупирания град“ в романа на О. Давичо. И съвсем други форми взема героизмът на ония, които следят събитията, търсят изход, бидейки не престъпници и не жертви, а обречени на бездействие сподвижници на съпротивата. Такива са героите от „Пиян дъжд“ на Дарваш. От гледна точка на главното съдържание на епохата последните герои са централни герои на собствената си драма — истинските положителни герои се намират там, където се води въоръжената битка. И все пак те също са потенциални положителни герои на епохата.

От казаното дотук може да се направи и следният извод: когато художникът изобразява среда, централният герой, на която се оказва именно комунистът, то неговата съдба и характер отразяват неизбежно епохата в целия комплекс от противоречия, също както в другата среда тези противоречия са отразени от героите некомунисти. За драматичните герои не съществува априорно разрешение на противоречията. Ето защо и комунистът, оказал се в центъра на исторически решаващото съчетание на силите, се бори за осъществяването на своите идеали в конкретната действителност, срещу определени фактори, в противостоящи образи, точно така, както и героите от който и да е друг тип. Такива са (ще се позовем само на няколко примера, отнасящи се до литературата в последно време) Синцов от „Живи и мъртви“, Йожев Бониш от „Светлина на разсъмване“, „смахнатите“ от едноименния роман на Лайош Галамбош, директор Йошка от „Двадесет часа“ на Шанта. Подобно осмисляне на положителния герой се основава на вярното марксистко разбиране за ролята на личността в историята. Този тип герой не е оня романтически Übermensch[15], който стои *над* събитията, масите, историческите закономерности и сякаш независимо от тях осъществява велики деяния, представлявайки от себе си политически и нравст-

[15] Übermensch—свръхчовек.—Бел. ред.

вени идеали от най-висш тип. Но той не е и просто „винт" в огромното цяло, някакъв подчинен на историческия механизъм детайл, абстрахиран от своята човешка личност, чиито постъпки и индивидуални свойства като цяло са без значение за крайния резултат, или пък нямат отношение към неотменимостта на обективните закономерности. Този тип герой е твърде сложен, свързан с обществото чрез обширни и интензивни връзки. Той е преди всичко представител на масата, един от многото, и тъкмо поради това — личност, многостранно детерминирана, подчинена на общите и частните, природни и социални закономерности; тази детерминираност обаче не носи съдбоносен, фатален характер, в определени предели героят притежава и свободна воля, и възможност да действува. Той не е лишен от определена власт, права, способности, знания и т. н. и като се ползува от тях, е способен да вземе решения, да се намесва в хода на историята, способен е да влияе на масите и да въздействува така или иначе върху видимите стихийни процеси.

Образът на положителния герой често служи на социалистическите писатели от по-ранните периоди и на съвременния етап за изобразяване победите на прогресивните исторически тенденции, революции и справедливи войни, както и на конструктивните успехи в мирния период — с помощта на този образ те като че ли изразяват в художествена форма мисълта, че в хода на историята човек е способен към самоизграждане, към разумна, целенасочена дейност. Победата на такива положителни герои, изобразявани в символичен или реалистичен план, изобразява като правило тържеството на всеобщите закономерности на епохата. На съдбата и характера на героите от този тип трагедията е чужда; дори поражението — както например гибелта на Данко или на героите от „Млада гвардия" — е по-скоро техният апотеоз. При подобно предварително решение обаче отсъствува най-важният, по-дълбоко от всичко засягащ човешката душа елемент на развръзката — настоящият катарзис. Защото при такъв подход читателят възприема победата на героя като резултат от вмешателството на свръхчовешките сили, на фатално неотменимите закони и самата победа в този случай изглежда толкова априорно предписана, както в произведенията, продиктувани от песимистичния мироглед, от нихилистичната или екзистенциалистичната концепция, в които се чертае пълното унищожение, катастрофата. Трактовката на съдбата на драматично противоречивите по своя характер положителни герои, оказали се в центъра на

великите исторически колизии, напротив — никога — независимо от това побеждават ли като Левинсон или председателя Пошка, търпят ли поражение като Григорий Мелехов или Бела Салат, — не поражда усещания за безвъзвратност или окончателна завършеност: в тази трактовка намира непременно отражение цялата сложност на предшествуващата борба и от самата ѝ същност преминава като червена нишка онази насока, в която предстои да се развиват събитията.

Катарзисът, възникващ във връзка с победата или поражението от подобен род, не е равнозначен на абсолютния покой: пред героя-победител често в самия момент на победата се открива перспективата за нови, още по-трудни битки, а претърпелият поражение герой именно вследствие на своето поражение вижда по-ясно мишалото и онзи път, по който следва да се движи по-нататък. Признаването на активната роля на човека в борбата, преобразяваща действителността и оказваща влияние върху хода на историята — ето в какво се състои същността на тълкуването на положителния герой от гледна точка на естетиката, която следователно не може да бъде стеснена просто до една етична или политическа позиция.

ПОЛОЖИТЕЛНИЯТ ГЕРОЙ И СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ ИДЕАЛ

Типът на положителния герой, който не еднопосочно, а диалектически се бори за преодоляване противоречията на действителността, съчетал ги сякаш в себе си, диалектически разрешава и проблемата: реалност и идеал. Въпросът за съотношението между реалното и идеалното в литературните герои представлява централен въпрос не само за марксистката естетика, но и за което да е взискателно, основателно естетическо мислене.

Според Шилер този въпрос се поставя по новому пред изкуството на всяка епоха: „Как да се постигне обаче така, че, бидейки съвършено идеално, в същото време изкуството да бъде и в най-дълбокия смисъл реално, как да се постигне така, че като се обърне с гръб към действителността, изкуството да влиза при това в съвършена хармония с природата?... Между другото съгласно общоприетия възглед тези две изисквания, споменати по-горе, като че ли се изключват напълно помежду си." Характерът на изкуството на всяка епоха се определя от това, как то разрешава тази дилема.

Историята на изкуството — и в художествената практика, и в обосноваващото я естетическо мислене — познава два вида изопачаване на връзката между реалното и идеалното, действително съществуващото и това, което трябва да бъде. Същността на едното от тези изопачавания се състои в откъсване на идеалното от реалното — едно явление, наречено от Маркс и Енгелс в тяхната дискусия с Ласал „шилеровщина". Това явление не се ограничава само с класицизма или романтизма, в днешни дни то се забелязва както в авангардизма, така и в социалистическото изкуство — в едностранчивото увлечение по „революционната романтика". Положителният идеал при подобна трактовка не е отражение на някаква реална, действителю съществуваща прогресивна тенденция, а някаква субективна представа или утопия. Именно поради това героите на Камю или Дюренмат, носители на определени положителни идеи, „не оживяват, не се претворяват в реални образи от плът и кръв"[16] — както и героите на Ажаев или Бабаевски, които също „представляват от себе си идеални типове, а не хора от плът и кръв"[17].

Другото изопачаване има сякаш обратния знак: откъсването на реалното от идеалното, противопоставяне на действително взрюто, отказ от търсене на идеалното в действителността. Същността на подобно схващане е ясна: това е отричане на прогреса, разочарование в революцията, механистичен, скептичен, фаталистичен възглед по отношение на способността на човека да действува. Това откъсване представлява съществена съставна част от флоберовския позитивизъм „fin de siecle"[18], ваймарския „Neue Sachlichkeit"[19], както и от породения вследствие днешното модернистично разочарование „noveau roman"[20]. В крайна сметка отрицание от подобен род също води до ограниченост в изобразяването на действителността като „шилеровщина". Не случайно тези две крайности не само си противостоят в развитието на изкуството, но и се допълват една друга, а понякога тясно се преплитат.

Следователно ние имаме в същност работа с две форми на

---

[16] Almási Miklós, Ellipszis, Budapest, Szepirodalmi Kiado, 1967 ol.333.

[17] Forgách László, József Attila esztétikájá,u Budapest, Magvetc, 1965, ol. 490.

[18] От края на века (фр.). — Ред.

[19] Нова деловитост (нем.). — Ред.

[20] Нов роман (фр.). — Ред.

едно и също явление. И „шилеровщината“, и „дезилюзионизмът“ действуват в едно направление — към замаскиране на класовата борба и към други реални тенденции, определящи развитието на обществото (например конкретно историческото съдържание на борбата на човека с природата). Тези две форми са еднакво неспособни да разкрият чрез художествени средства същността на ония движещи сили, без разясняването на които е невъзможно да бъде създадена истинска художествена концепция, да бъде развита по-нататък създадената от изкуството представа за човека.

Диалектическото разбиране за положителния герой, което в социалистическия реализъм възникна на едно високо стъпало на съзнателно отношение към света, е полемично по отношение на двете изопачаващи действителността гледища. Според това разбиране човешкият героизъм съвсем не е възвисяване над действителността или пък стоическа обреченост на поражение пред фетиша на действителността. Героизмът означава да бъде приета една борба, в резултат на която ще се изменят реалните обстоятелства на живота. Същевременно докато при първите два подхода човекът се вижда като статичен, защото е поставен априори извън реалния ход на историята, то при диалектическия подход формулата за човека е „разкрита“ — тя възниква и се обогатява заедно с историята и в борбата с нея. Човекът става органична част от историческия процес и това представлява една материалистична предпоставка неговата личност да бъде фокус на всичко „реално“ и „идеално“ в противоречивото движение на историята. За такъв човек „реалната“, съществуващата действителност не е априорно дадена, неизменяема среда, а известна сума от определени фактори, сред които той живее и се бори. „Идеалното“ пък от своя страна не е утопична картина, съществуваща единствено за самия субект и намираща се извън пределите на действителния свят, а елемент от реалната действителност, нова тенденция, която си пробива в нея път и води към разрешаването на противоречията в нея. При това целта никога не се поставя откъснато от реалните условия, които на свой ред никога не се разглеждат като затворено в себе си неподвижно пространство: измежду множеството реално дадени условия по-не едно е „идеално“, тоест прогресивно, разумно хуманистично на едно по-високо стъпало.

Това диалектическо разбиране за положителния герой прави възможен историческия подход не само по отношение на

миналото. То позволява също чрез определянето на оная негова историческа тенденция, борбата за тържеството на която е задача на всеки предстоящ период, да се конкретизира естетическият идеал на настоящето и дори на близкото бъдеще. Богатият полувековен интернационален опит на социалистическата литература не е създал още литературен образ, който би станал обобщен идеал за „човека-комунист", но в същото време е натрупал огромно множество конкретни, специфични в исторически и естетически аспект варианти за него. „Спецификацията на противоречията" означава, че не само реалното, но и „идеалното" получава конкретно определение. Конкретното, било логическо или художествено, е винаги по-богато, вътрешно по-интензивно, с повече нюанси от обобщеното, чиито характерни признаци обхващат само известни страни.

Не е необходимо да се спираме отново върху това, каква галерия от конкретно положителни герои ни е демонстрирала досега историята на социалистическия реализъм. Друг въпрос привлича нашето внимание: какви тенденции и закономерности на живота, на действителността представляват в наше време „идеалното" направление, което би разкрило и разрешило реалните противоречия. Очевидно е, че на по-ранните исторически етапи при господствуващите тогава форми на класовата борба обществената съдържание на революционността, на положителното действие и на идеала е било по-друго. В определени периоди конкретни исторически цели на класовата борба са били унищожаването на капитализма, последователната борба с неговите отживелици, по-късно — разгромът на фашизма, установяването на мира. Днес главната цел е построяването на комунизма и запазването на мира. Измени се и се обогати с нови елементи също и борбата на човека с природата както по интензивност, така и по своята дълбочина. Очевидно при тези нови условия зараждащият се в откритата въоръжена борба героизъм се акцентира по-малко, но нараства стойността и актуалността на мирния съзидателен труд, на героизма, който се крие във физическото и духовното напрежение на силите. Естествено тези ценности бяха ценности и при по-рано съществуващите тенденции на действителността, но този път от временна, преходна тяхната роля се превръща в централна, постоянна.

В съветската проза и драматургия от двадесетте години се търсят вече ония прояви на революционността, които са заложени в делниците, в незабележимия съзидателен труд. Не-

съмнено е обаче наличието на едно важно мирогледно различие при изобразяването на труда и работниците в литературата от двадесетте-тридесетте години и в литературата от шестдесетте години. Авторите на романи, възпяващи ударната работа по възстановяване на страната след гражданската война и по крупните строителни обекти на първите петилетки (Гладков, Лебединski, В. Катаев, Малишкин), концентрираха своето внимание предимно върху масата, върху мощта на колективното усилие, побеждаващо всевъзможните трудности и способно да превъзпита коренно личността; в центъра на изображението у тях винаги фигурира някакво велико начинание, устременост към грандиозни преобразования, което трябва да положи фундамента на социализма. След Втората световна война авторите на съветските (както и на унгарските, румънските, чешките, полските и т. н.), „производствени романи" се опитваха да продължат тази тенденция, но безуспешно. И не само защото лакировъчното отношение към действителността заслоняваше от тях трудностите, неизбежни както при физическата, така и при умствената работа, от което техните, „герои" извършваха като на шега ударни подвизи, свидетелствуващи за тяхната рационализаторска и научна гениалност. Такъв един подход пречеше да се осъзнаят измененията, извършващи се в общественото съдържание, и целите на труда при социализма — именно защото станаха възможни на вече съществуващия икономически и социален фундамент на социализма.

С тези изменения е тясно свързана проблемата за художественото отражение на революционността и хуманизма, проявяващи се в труда, във физическото и духовното творчество, проблемата за създаването на тази основа на съвременния идеал на човека. След като беше заложен фундаментът на социализма и по този начин изчезна частната собственост и експлоатацията, се създадоха „предпоставки за унищожаването на непримиримото противоречие между труда и използуването на плодовете на човешкия труд и общото развитие на човешката личност". Пред отделния човек и обществото като цяло стои двойна цел: да се укрепват непрекъснато чрез все нови успехи икономическите и духовните основи на обществото и същевременно да ги подчиняваме на себе си, все повече да се издигаме над създадените чрез собствените ни ръце отношения. Тази цел се превръща сега в главно съдържание на социалната дейност на човека. Положителната героика на днешния етап —

етапа на построяването на комунизма — може да придобие конкретни форми, като отрази именно тази дейност.

Като изследваме възможностите за художествено изображение на положителния герой, намиращ се в центъра на многостраната, изключително сложна в исторически аспект борба, ние още по-ясно ще разберем значението на присъщия за социалистическия реализъм диалектически подход, при който човекът се разглежда във всичките противоречия на неговата съдба и характер. В огледалното отражение на тази сложна естетическа норма бие особено в очи всеки едностранчив подход, всяко опростяване на изображението. Би било невъзможно да се разкрие сложната природа на съзидателния труд на движещото се към комунизъм общество и на формиращите се в този труд отношения чрез едностранчивото изтъкване героизма на ударника, чрез изобразяването му отделно от социалния процес като цяло. По същия начин, от друга страна, изглежда съвършено недостатъчна от художествена, а следователно и от политическа гледна точка простата социографска снимка на действителността, демонстрирането под формата на „литература-сигнал" на бюрократичните явления, на отслабване трудовия морал и на други документални свидетелства за слабостта на отделния човек и на обществото като цяло. Към подобна едностранчивост води и постановката в центъра на художественото изображение да се третират действията на процесите на отчуждението в рамките на социализма.

Днес ние откриваме в социалистическата литература все повече признаци на задълбочено, съвременно осмисляне на положителния герой. Сега обаче творческата личност, героят-борец на нашата епоха се появява главно не на страниците на тематически ограничения „производствен роман" — за неговата самопроява и развитие има нужда от много по-просторно поле. Героите от произведенията на Дарваш и Шанта, оказали се в центъра на историческата колизия, която решава съдбините на страната, преживяват не само противоречията на класовата борба от периода на изграждането на социалистическа Унгария, но и борбата с контрареволюцията от 1956 г. И в хода на тази борба, включен в нея, се формулира за тях и въпросът, който се отнася вече до бъдещето: за какво са живели, за какво са се борили и защо са се трудили — в какво е бил и в какво ще бъде смисълът на техните ежедневни усилия, на тяхната съзидателно-организаторска работа? В тези произведения още не е решена проблемата за положителния герой на настоящето,

но в самата постановка на въпросите назрява вече основният въпрос, който отличава човека на бъдещето, възниква проблематиката за пълнотата на човешката личност.

И така социалистическото изкуство на нашата епоха вижда идеала за човека, освободен от поробващия, отчуждаващ труд, идеала за пълнокръвната човешка личност съвсем не в образа на някакъв си свръхчовек, на някакъв романтично увеличен „Homo universalis". Това, което е идеалното в този човек, е въплъщение на мощно налагащата се историческа тенденция, то е фокусиране в проблемата на характера на многопланово-то социално явление, именувано социалистически демократизъм. В движещото се към комунизъм общество нарастват в еднаква степен както възможностите, така и задълженията на индивида и от съзнателността на всеки един член от обществото зависи доколко той е способен да отговаря на възлаганите на него задължения и да се ползува от предоставяните му възможности. Ето защо положителен герой на настоящето може да бъде само човек, който носи високо чувство за съзнателност, а целта на художественото изображение може да стане преди всичко изобразяването на генезиса и проявата на тази съзнателност. Отразяването на интелектуалния облик на действуващите лица в художествените произведения е представлявало важна проблема и на по-ранни етапи в развитието на социалистическия реализъм, но в социалистическата литература на съвременната епоха тази проблема се превръща в централна. Дори днес още социалистическата литература е много по-интелектуална и психологична, а в бъдеще това направление напълно ще се укрепи. При това развитието ще бъде не за сметка на изобразяване на обществото — обратно, най-важните социални въпроси на днешното социалистическо общество ще намерят истинската си изява в интелектуалната и психологична област, на най-високо равнище на художествената конкретност.

СЪДЪРЖАНИЕ

ОТ РЕДАКЦИЯТА 5

ГОДОР ПАВЛОВ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ НЕ Е ДОГМА, А ТВОРЧЕСКИ МЕТОД 7

БОРИС СУЧКОВ
СЪВРЕМЕННИ АСПЕКТИ НА ТЕОРИЯТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ 23
Превела от руски Катя Витаноза

БЕЛА КЕПЕЦИ
СЪВРЕМЕННОСТТА НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ 56
Превела от унгарски Веселина Белчева

В. ШЧЕРБИНА
ВЕЛИКАТА СИЛА НА СПЛОТЕНОСТТА 69
Превел от руски Ив. Дойчинов

ПАНТЕЛЕЙ ЗАРЕВ
АКТУАЛНИ ВЪПРОСИ НА ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО И СТРУКТУРАЛИЗМА 102
Превела от руски Зоя Колева

А. Л. ДИМШИЦ
ИДЕЙНАТА БОРБА ОКОЛО СЪВЕТСКАТА МНОГОНАЦИОНАЛНА ЛИТЕРАТУРА В ЧУЖБИНА 120
Превел от руски Ив. Дойчинов

ЛАСЛО ИЛЕШ
НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКАТА ЛИТЕРАТУРА 151
Превел от руски Ив. Дойчинов

ИЩВАН КИРАЙ
ЗА НЯКОИ ПРОБЛЕМИ НА МОДЕРНИЗМА 170
Превел от руски Ив. Дойчинов

ХАНС КАУФМАН
ПРОБЛЕМИ НА ИСТОРИЯТА НА НЕМСКАТА ЛИТЕРАТУРА ОТ ПЪРВАТА ПОЛОВИНА НА XX ВЕК 191
Превел от руски Ив. Дойчинов

РОБЕРТ ВАЙМАН
ПРОБЛЕМАТА ЗА ОЦЕНКАТА И РАЗВИТИЕТО НА БУРЖОАЗНОТО ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕ 235
Превела от руски Зоя Колева

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ
СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯТ РЕАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА 270

ЕРХАРД ХЕКСЕЛШНАЙДЕР и АНТОН ХИРШЕ
СЪВЕТСКАТА ЛИТЕРАТУРА В ГФР 313
Превел от руски Ив. Дойчинов

ВЕРНЕР МИТЕНЦВАЙ
БРЕХТ И ЕСТЕСТВОЗНАНИЕТО 343
Превел от руски Ив. Дойчинов

Я. Е. ЕЛСБЕРГ
ОТНОСНО НЯКОИ ОСОБЕНОСТИ НА ЛИТЕРАТУРАТА В РАЗВИТОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО 364
Превел от руски Ив. Дойчинов

ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ
ТВОРЧЕСКОТО НАЧАЛО В СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ ТРУД И СЪВРЕМЕННАТА НИ БЕЛЕТРИСТИКА 395

АНДРАШ ДИОСЕГИ
ПОЛОЖИТЕЛНИЯТ ГЕРОЙ КАТО ЕСТЕТИЧЕСКА ПРОБЛЕМА 429
Превел от руски Ив. Дойчинов

ЛИТЕРАТУРА
НА ИЗМЕНЯЩИЯ СЕ СВЯТ

Преводачи ЗОЯ РУСЧЕВА
и ИВАН ДОЙЧИНОВ
Научни редактори ВАСИЛ КОЛЕВСКИ
и ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ
Художник БОЖИДАР ИКОНОМОВ
Художествен редактор ТАНЯ НИКОЛОВА
Технически редактор ЛЮДМИЛА СТАНЕВА
Коректор ЕВГЕНИЯ ДЖУРКОВА

Дадена за набор на 5. XII. 1974 год.
Подписана за печат на 20. III. 1975 год.
Излязла от печат на 30. III. 1975 год.
Печатни коли 28,25.
Издателски коли 24,01.
Формат 16/60/84
Издателски № 22367
Литературна група III-8
Тираж 2120
Цена 3,52 лв.

Държавно издателство „Наука и изкуство" —
СОФИЯ

Държавна печатница
„В. Александров" — Враца