П 4794

В. КОЛЕВСКИ, Т. ЖЕЧЕВ,
В. БОЯДЖИЕВА

ОЧЕРЦИ ПО ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА

ПЪРВА КНИГА

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

ОЧЕРЦИ ПО ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА

В ДВЕ КНИГИ

Редакционна колегия
АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ, ЕФРЕМ КАРАНФИЛОВ, БОЯН НИЧЕВ

П 4794 литер

БЪЛГАРСКА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ
ИНСТИТУТ ЗА ЛИТЕРАТУРА

В. КОЛЕВСКИ, Т. ЖЕЧЕВ, В. БОЯДЖИЕВА

ЧИТАЛНЯ

ОЧЕРЦИ ПО ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ 1944 ГОДИНА

ПЪРВА КНИГА

ТЕОРИЯ, РОМАН, ДРАМА

БАН
Институт за литература
БИБЛИОТЕКА

СОФИЯ . 1979
ИЗДАТЕЛСТВО НА БЪЛГАРСКАТА АКАДЕМИЯ НА НАУКИТЕ

В. КОЛЕВСКИ, Т. ЖЕЧЕВ, В. БОЯДЖИЕВА

ОЧЕРКИ ИСТОРИИ БОЛГАРСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ ПОСЛЕ ДЕВЯТОГО СЕНТЯБРЯ 1944 Г. КН. I

ИЗДАТЕЛЬСТВО БОЛГАРСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК. СОФИЯ, 1979

© Васил Ламбрев Колевски
Тончо Жечев Тонев
Ваня Александрова Бояджиева
1979
c/o, Jusautor, Sofia

НАРОДНА БИБЛИОТЕКА ☆ СОФИЯ ☆

II 4774
6 426/80

82 Б (05)

ПРОВЕРКА
2009 - 2010

ПРЕДГОВОР

Тези очерци са опит да се очертае от различни страни съвременният литературен развой. В тях е осветлен тридесетгодишният път на нашата литература в условията на социалистическото строителство и на утвърждаването основите на зрялото социалистическо общество. Едно по-цялостно и системно литературно изследване като настоящото показва, както ще се увери читателят, че съвременната българска литература притежава вече своя история. Това значи, че тя е създавала творби и ценности с трайно значение за цялостното ни художествено развитие. И тоя факт се определя не от броя на изминатите години, не от обстоятелството, че тя има зад гърба си един период от повече от три десетилетия. По-важно е тук да се отбележи, че съвременната българска литература се очертава като един цялостен етап в историческия път на нашата литература с важно, върхово значение и място в общия й развой; че тя не само продължава най-добрите традиции на литературата ни, но и че сама е създала традиции, които тепърва ще се развиват и разгръщат. С други думи, съвременната литература тук се разглежда като важен момент от историческия път на цялата ни художествена литература, като нейно високо постижение със свои традиции, национални отличителности, със свои утвърдени класически имена и творби.

Като цялост очерците обобщават постиженията на нашата критика и на литературознанието ни в тяхното усилие да изяснят и интерпретират съвременния литературен процес. В тоя смисъл те носят и силните, и слабите страни на нашата критика и литературознание, на нашата литературна наука за последния четвърт век. Не на последно място тук трябва да се отбележат и трудностите, с които се е срещнал авторският колектив. Те са твърде различни, но на първо място стои самият характер, който носи една *история* на *съвременния* литературен развой. При нея трябва да се улови и закрепи в литературноисторически категории и понятия един процес, който е още в движение, който продължава да се развива пред очите ни, на който сме не само свидетели, но в който и участвуваме. Тук често формите са още некристализирали, явленията — в развитие, процесите — незавършени, страстите — неулегнали. Авторите на настоящите очерци са се стремили да имат пред вид всичко това. Надяваме се, че и многобройните им читатели ще го имат пред очи.

ОТ РЕДКОЛЕГИЯТА

ВАСИЛ КОЛЕВСКИ

ПРОБЛЕМИ НА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЯ РЕАЛИЗЪМ В БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА СЛЕД 9 СЕПТЕМВРИ 1944 Г.

I

Трите десетилетия свободно развитие на нашата страна са за многовековния ход на историята един миг, но за съдбата на българския народ това е един изключителен период, свързан с най-радикални промени във всички области на живота.

Победата на социализма в политическия и икономическия живот е предпоставка и за победата на социалистическата културна революция в Народна република България. Тържеството на новия живот, правилната политика на БКП обуславят и успехите на съвременната българска литература. Нейното голямо завоевание е утвърждаването на социалистическия реализъм в национален мащаб. След съветската литература българската литература е една от първите в света, в която той се утвърждава като основен творчески метод за цялата национална литература. И това е една от най-характерните особености на художествения процес у нас.

Кои са дълбоките корени и предпоставки, които обуславят тоя процес? Преди всичко това е свободолюбивият революционен дух на българския народ, прогресивните, революционни традиции на българската литература, това са братската дружба между българския и съветския народ и благотворното влияние на съветската литература.

Една от най-характерните черти на трудовия български народ е неговата политичност. На какво се дължи тази особеност — трудно е да се каже. Може би причината за това е големият кръстопът, на който се намира тази малка, но чудна страна България? Може би трудната съдба на нашия народ, многовековното чуждестранно иго — половината от историческото му съществуване, — жаждата за свободен живот, героичните борби за национално и социално освобождение?

Нека точните причини определят историците и народопсихолозите. Но фактът си е факт: и тогава, когато страда под бремето на социално и национално робство, и тогава, когато е устремил поглед към бъдещето, уверен от завоеванията на днешния ден, българският народ проектира своята съдба на фона на големите исторически движения на времето, те изпълват със смисъл и съдържание неговото съществуване.

Някога най-великият син на поробена България Христо Ботев поздравява Парижката комуна и предрича, че с нейното дело е свързано бъдещето на човечеството. В малка, икономически изостанала България преди повече от осем десетилетия се създава марксическа партия, която през целия период от своето съществуване заема едно от челните места в световното комунистическо движение. Българската комунистическа партия е една от първите, които застават редом с партията на Ленин в редиците на Третия интернационал, цялостно, без колебания и сътресения. От своите редици тя излъчва секретарите на Коминтерна Георги Димитров и Васил Коларов, които прославят българската работническа класа по всички кранща на света.

За по-малко от един век в България се организират и провеждат три въоръжени народни въстания — Април 1876 г., Септември 1923 г., Септември 1944 г.,— които доведоха до националното и социалното освобождение на българския народ, до нареждането му в авангарда на човечеството в борбата за комунизъм.

Ето този буден, неспокоен дух, тази политическа активност са залегнали и в основата на българската прогресивна литература, определят нейния граждански патос.

Българската литература е една от най-старите в Европа. Нейното начало ни връща с единадесет века назад към делото на Кирил и Методи, на Черноризец Храбър и Климент Охридски. И същевременно новата ни литература е една от най-младите на континента, защото през време на многовековното робство българският народ е лишен от възможността да развива своята култура.

Нашата възрожденска литература се ражда като вик, като зов за свобода на поробения български народ. „Историята“ на Паисий, „Житието“ на Софроний, песните на П. Р. Славейков и Ботев, епосът на Каравелов и Вазов, драмите на Друмев — това са нашите „Илиада“ и „Одисея“, с които е закърмен българският народ.

Литература и борба! Борба и литература! Тези две думи са синоним на историческото и духовното развитие на българския народ. Животът, борбата определят естетическото кредо на прогресивните български творци — *литературата да бъде част от общонародното дело!*

Това единство на творците с народа, с неговите борби и идеали продължава и се развива и в по-ново време. Пейо Яворов, Алеко Константинов, Захари Стоянов, Пенчо Славейков, Димчо Дебелянов, Антон Страшимиров и още много други писатели стават изразители на народната душа, техните творби са жив отклик на народните вълнения.

Мястото и ролята на художествената литература особено ярко се очертават и възвисяват с появата на социалистическия идеал. Забележителен, символичен е фактът, че основоположниците на социализма в България, неговите първи теоретици и организатори Благоев и Кирков са основоположници и на българската социалистическа художествена литература и литературнокритична мисъл. Това единство на изкуството с борбата за комунизъм бележи талвега на прогресивната българска литература от нашия век.

За силата на художественото слово, за ролята, която то играе за пропагандирането на комунизма, за възпитаването на трудещите се, за превръщането на социалистическите идеи в най-възвишен идеал — за тази сила достатъчно красноречиво ни говори делото на певеца на „огнените гриви“. В началото на 20-те години Христо Смирненски издигна пролетарската литература в България до висотата на най-големите постижения на националната и на световната литература, възпя в гениални стихове образа на новия герой на епохата —

образа на комуниста, създаде безсмъртни творби за първата социалистическа държава в света СССР, за френските комунари и немските спартакисти. Принципите на новия художествен метод — метода на социалистическия реализъм, — които са само първи кълнове в творчеството на Благоев, Кирков и Полянов, — сега се разгръщат в една цялостна естетическа система, стават авангардно, водещо начало в националната литература.

Жестокият терор и мракобесието през годините на фашизма не сломяват волята на прогресивните български творци да служат на своя народ, да се борят с перо и меч за тържеството на социалистическия идеал. Такива творби като поемата на Гео Милев „Септември", като стихосбирките „Към партията" от Христо Радевски и „Моторни песни" на Никола Вапцаров са не само пример за гражданска позиция, но и високопоетичен химн на народната борба, на партията на българските комунисти, на епичната битка на народите за комунизъм. Тези творби, както и поезията на Смирненски, прозата на Георги Караславов, литературнокритичното дело на Тодор Павлов и др. са ценен принос на българската литература в световния литературен процес през XX век, в борбата за тържеството на социалистическия реализъм в този процес.

Българската прогресивна литература е мъченица и героиня. Своето историческо призвание тя изпълнява, като отдава в жертва едни от най-талантливите си творци. На българския небосклон навеки ще греят звездите на Христо Ботев и Гео Милев, на Христо Ясенов и Никола Вапцаров, на десетки писатели-борци, за които върховна повеля са били заветните думи — *свобода или смърт!*

Едва след Девети септември българската литература може свободно да се развива, словото на писателя да прониква и до най-отдалечените кътове на родината, да просвещава, да зове, да мобилизира трудещите се за осъществяване на великите задачи, предначертани от партията.

За първи път понятието социалистически реализъм прониква в България през 30-те години по време на подготовката и провеждането на Първия конгрес на съветските писатели. По цензурни съображения у нас той е наричан „нов" или „художествен реализъм". Това понятие се запазва за известно време и след 9 септември 1944 г.

Социалистическият реализъм е идейно-творческа програма на пролетарските и на част от антифашистките български писатели от 30-те и 40-те години. От позициите на социалистическия реализъм марксическата критика у нас осветлява историята на пролетарско-социалистическото направление в нашата литература, оценява новите произведения на прогресивните писатели, сочи насоките на бъдещето развитие. *Характерна особеност в развитието на социалистическия реализъм в българската литература е това, че още в условията на капитализма и фашизма той се утвърждава като метод на едни от най-талантливите български писатели, че с него се свързва бъдещето на литературното творчество.*

Всичко това определя и особеностите на литературния живот в България след победата на 9 септември 1944 г. В отличие от литературите на някои други социалистически страни, които непосредствено след социалистическата революция изживяват сериозни кризисни положения — емигриране в капиталистическия свят на част от творческата интелигенция, опозиция на новата власт, открито отстояване на клерикални, мистични, реакционни философски и естетически възгледи, на декадентски направления в изкуството и пр., — българската литература почти не изпитва подобни сътресения, а, напротив, за първи път се чувствува свободна, процъфтяваща.

Разбира се, народната победа на 9 септември 1944 г. доведе до коренни изменения в литературния живот. Въпреки че мнозинството от българските писатели още преди тази победа стояха на прогресивни позиции, все пак официална литература в капиталистическа и фашистка България си оставаше буржоазната литература. Девети септември откри пътя за развитието на социалистическата литература като главно направление, като господствуваща литература в обществото. Начело на Съюза на българските писатели и на литературния живот въобще по право, по силата на завоювания в борбата и в творчеството авторитет застават писателите-комунисти и антифашисти. Общото събрание на Съюза избира на 30 октомври 1944 г. за почетен председател на Съюза на българските писатели Тодор Павлов и нови седемдесет члена на Съюза, между които: Асен Босев, Ангел Тодоров, Атанас Смирнов, Андрей Гуляшки, Богомил Райнов, Веселин Андреев, Валери Петров, Димитър Ангелов, Димитър Полянов, Челкаш, Димитър Осинин, Димитър Хаджилиев, Димитър Добрев, Иван Мартинов, Кръстьо Белев, Крум Пенев, Камен Калчев, Крум Кюлявков, Крум Велков, Крум Григоров, Лозан Стрелков, Ламар, Марко Марчевски, Никола Ланков, Николай Хрелков, Павел Вежинов, Пантелей Зарев и др. Както се вижда, в него заемат своето законно място ветераните, едни от най-заслужилите представители на пролетарската и антифашистката литература, а редом с тях млади прогресивни творци от различните отечественофронтовски партии и безпартийни, които вече са изявили своя талант. Каква огромна творческа сила представлява този отряд в сравнение с оная малка групичка, която бива отстранена от Съюза за груби профашистки прояви!

Ето защо корабът на българската литература без сътресения пое чистия и светъл път на свободата. Спирайки се на тази особеност на литературния процес у нас, П. Динеков пише: „Просто ни се струва, че българските писатели само продължават прогресивните традиции на литературата преди Девети септември, само доразвиват онова, което бяха създали Христо Смирненски и Гео Милев през двадесетте години, революционните писатели през тридесетте години, критическите реалисти, като Елин Пелин, А. Страшимиров, Г. П. Стаматов и др.“[1] А в „Очерци по история на българската литература“, издадени в СССР, В. Злиднев характеризира по следния начин тоя период: „След 9 септември 1944 г. започва нов период в историята на българската национална култура и литература. Най-важната негова особеност е понататъшното сплотяване на демократичните сили за борба против остатъците от реакцията на фашизма, по-нататъшното развитие на революционното изкуство и утвърждаването на социалистическия реализъм като основен метод и най-високо постижение на националното изкуство и литература.“[2]

Подкрепа на народната власт, готовност със средствата на изкуството да се воюва за нейното утвърждаване и развитие — ето характерната особеност на културния живот в България през този исторически период . На 27 септември 1944 г. в. Литературен фронт публикува апел на 51 писатели „от Отечествения фронт“, в който се казва: „В дните на нашата неудържима радост ние се прекланяме пред свидните жертви, паднали в борбата, и даваме клетва да продължим с всички сили делото на народното освобождение, изграждането на новата българска култура.

[1] П. Динеков. — Септември, 1964, кн. 6, с. 89.

[2] В. Злиднев. Очерки истории болгарской литературы XIX—XX веков. М., 1959, с. 465.

Мъже и жени на умствения труд, сплотете се около Отечествения фронт, принесете силите си за укрепване народната власт."

Кои са задачите, които стояха пред българските писатели след народната победа? Доколко вярно, научно те намират своето теоретично осветление и практическо осъществяване? Какви са мястото и ролята на социалистическия реализъм в литературния процес?

Както във всички области на живота, така и в областта на литературата и изкуството решаваща, ръководна роля играе Българската комунистическа партия. В своето забележително писмо до СБП от 14 май 1945 г. Г. Димитров дава израз на отношението на партията към литературата и изкуството в нова България, определя задачите, които стоят пред българските творци през оня период.

С изключителна мъдрост и далновидност се отличават разбиранията на Георги Димитров за същността на литературния процес, неговото отношение към проблемите на художествения метод. Най-верният път за създаване на литература, която с идейно-художествените си качества да възпитава трудещите се в социалистически дух, е пътят на социалистическия реализъм. Но усвояването и творческото развитие на тоя метод от писателите е сложен процес. Победата на социалистическата революция създава благоприятни условия за възпитаването и превъзпитаването на самите творци, за освобождаването им от минали идейни и художествени възгледи и за насочването им към социалистическия реализъм. Но този процес не е автоматичен, той се извършва в душите на творците и изисква изключителен такт и внимание. Тук всяка проява на прибързаност, всеки опит с административни средства да се решават проблемите е гибелен и за тях, и за изкуството, а следователно и за политиката. И Димитров подчертава изрично в решенията на партията по тези проблеми: „*Нужно е 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 ее увличат, да им се покажат преимуществата на марксическия мироглед и метода на социалистическия реализъм.*"[1]

Както в теорията, така и в художественото творчество указанията на Димитров служат като ръководно начало. Те залягат в основата и на докладите и разискванията на Националната конференция на българските писатели, проведена от 23 до 27 септември 1945 г. Това е първата по рода си конференция от 32-годишното съществуване на Съюза. Задачите на конференцията са от позициите на победилия на Девети септември народ да се даде преценка на развитието на българската литература, да се покаже реалната картина на литературния живот след народната победа, да се определят конкретните задачи и пътища за развитието на литературата в нова България.

При откриването ѝ класикът на българската литература Елин Пелин с гордост заявява, че „авторитетът, който даде Вазов на писателското звание, не се опетни от никой български писател, от никой истински творец". И в тази вярност на българските писатели към народа големият белетрист вижда залога за разцвета на новата българска литература: „Аз се радвам, защото виждам голямо и светло бъдеще на нашата литература."[2]

---

[1] ЦПА, ф. 146, оп. 5, а. ед. 214.

[2] Вж. Национална конференция на българските писатели. С., 1946, с. 243.

Изключително голяма роля за правилното провеждане на указанията на Г. Димитров, на партийната политика в областта на литературата и изкуството играе Тодор Павлов. Неговият авторитет като един от най-видните представители на марксистко-ленинската философска и по-специално естетическа мисъл е безспорен не само у нас, но и в чужбина. Безкомпромисната му борба срещу буржоазната идеология и естетика, творческата другарска помощ, която оказва на много пролетарски и антифашистки творци в тяхното развитие, цялата му революционна и научна дейност определят неговото място в идеологическия живот — място на мъдър съветник, чиито оценки и съвети се приемат с открито сърце. В речта си, с която открива първото тържествено заседание на писателската конференция, Т. Павлов разглежда същността на Отечествения фронт, задачите на идеологическия и на литературния фронт. Павлов заявява, че не съществува отечественофронтовска идеология, както, да речем, буржоазна идеология или идеология на работническата класа. Но пред ОФ стоят редица общодемократични задачи, които обединяват всички прогресивни идеолози и творци в страната. При това всяка класа, всяка партия и други организации „запазват своите особени теоретически и максимални програмни разбирания и крайни цели“[1].

На тази основа Павлов прави своите изводи за същността на литературата в отечественофронтовска България. Съдържанието на тази литература „днес е и трябва да бъде по самата си същина народно, демократическо, отечественофронтовско“[2]. С принципиалност и далновидност, присъщи на теоретиците от марксистко-ленински тип, той определя перспективите на литературното развитие. Както в политическия живот БКП се бори за последователното провеждане програмата на Отечествения фронт, без да се отказва от своята крайна цел — изграждането на социализма, а, напротив, разглеждайки тази програма като необходим етап в развитието, така и в областта на литературата наред с общите задачи, стоящи пред всички писатели, пред писателите-комунисти, пред съзнателните привърженици на марксизма-ленинизма стоят и специални задачи — борбата за тържеството на социалистическия реализъм, „който е, така да се изразя, програмното разбиране на изкуството у писателите-комунисти. . . Самото развитие на нашата литература ще покаже правилни ли са или не нашите възгледи за социалистическореалистическото изкуство“[3] — подчертава Павлов.

Следователно за писателите, които стоят на марксистко-ленински позиции, в този момент съществуват две програми — програма-минимум, която включва в идеологически и естетически аспект задачите от програмата на Отечествения фронт, и програма-максимум, свързана с победата на социализма, с утвърждаването на социалистическия реализъм.

В осъществяването на първата програма с успех могат да участвуват всички творци, приемащи принципите на Отечествения фронт, независимо от политическата си принадлежност, от идейно-естетическите позиции, които заемат, стига те да не са в разрез с целите и задачите на Отечествения фронт.

При това положение, а то отговаря на реалното състояние на нещата, към българските писатели не могат да се предявяват претенции да се придържат непременно към един или друг художествен метод, а може и трябва да се

---

[1] Национална конференция на българските писатели, с. 7.
[2] Пак там, с. 5.
[3] Пак там, с. 8.

изтъкват преимуществата или ограничеността на тия методи. И действително въпросът така се и решава от участниците на конференцията. Показателно е обаче, че като най-подходящ художествен метод за изпълнение на задачите, които стоят пред българските писатели тогава, се сочи реализмът. „Най-подходящ за нас метод си остава, все пак, реализмът" — заявява в своя доклад К. Кюлявков.[1] Методът на реализма е изходна позиция, критерий и при преценката на миналото, и при определяне задачите на настоящето и в докладите за поезията, белетристиката и драматургията, изнесени от П. Динеков, К. Константинов и Цв. Минков. И това не е някаква субективна теза на докладчиците. Самото развитие на българската литература показва, че тя има своите най-големи постижения именно в реалистичното изкуство. „Миналото ни убеждава по неоспорим начин — заявява в доклада за критиката Л. Стоянов, — че всички идеалистически, формалистки, естетически школи, всички разновидности на принципа „изкуство за изкуството", всички завои към мистика, към пасивна съзерцателност и бездеен романтизъм, към пасивно натуралистическо „подражание", към безпринципен емпиризъм и позитивизъм, към индивидуализъм и шовинизъм повече или по-малко, обаче винаги наливат вода във воденицата на застоя, назадничавостта и накрай на политическата и обществена реакция."[2]

Отстоявайки реализма като най-подходящ художествен метод за правдиво отразяване на действителността, част от писателите и теоретиците и на първо място Т. Павлов, както вече се изтъкна, издигат и програмата-максимум — необходимостта от овладяване на социалистическия реализъм. Още през есента на 1944 г. в многобройните статии, речи и доклади на Павлов се разкрива същността, мястото и ролята на социалистическия реализъм в творческия процес. В голям доклад „Науката и изкуството като субективен образ на обективните неща", изнесен през декември 1944 г. пред актива от писатели, артисти, музиканти и други културни работници, той за първи път дава едно цялостно научно изложение на партийното становище по въпросите на литературата и на културата изобщо. След като посочва общите задачи, стоящи пред творческата интелигенция, произтичащи от характера на отечественофронтовската власт, от самия живот, Т. Павлов се спира специално на проблема за творческия метод: „Като казвам това, искам да подчертая, че задружната идеологическа, политическа и организационна работа не изключва нито правото, нито дълга, например на нас, комунистите, да твърдим и да доказваме, че социалистическореалистическото изкуство е най-висшият тип и метод на човешкото изкуство и че само с неговите средства и методи може днес да се създават такива художествени произведения, които, като са стопроцентно идейно-революционно издържани, същевременно да бъдат и стопроцентно художествено издържани."[3] Т. Павлов изтъква, че за момента в българската литература наред със социалистическия реализъм са възможни и съществуват и други художествени методи — критически реализъм, натурализъм, символизъм, романтизъм. Задачата на критиците, стоящи на марксистко-ленински позиции, е да критикуват произведенията на писателите, придържащи се към тия методи, в *приятелски тон, от позициите на социалистическия реализъм.* В дружната обществена и творческа работа писателите-социалистически реалисти трябва

[1] Национална конференция на българските писатели,с. 228.
[2] Пак там, с. 138.
[3] Т. П а в л о в. Избрани произведения. Т. 6, С., 1963, с. 129.

да помогнат на своите колеги да се издигнат до позициите на марксизма-ленинизма, на социалистическия реализъм, „да се освобождават от своя романтизъм, символизъм, натурализъм и т. н.“.

Този доклад на Павлов бе публикуван във в. Литературен фронт, сп. Изкуство и в сборника статии „С перо и меч“, така че още тогава—в края на 1944—началото на 1945 г., той става достояние на широк кръг читатели и служи до голяма степен като отправна точка в теоретическата и практическата работа на комунистите в творческите съюзи, на културния фронт въобще.

Проблемите на социалистическия реализъм, неговото място в новата българска литература, неговото отношение към другите художествени методи и във връзка с това задачите, които стоят пред марксическата критика, заемат важно място в статията на Христо Радевски „Поезията ни след 9 септември“, публикувана в теоретичния орган на партията сп. Съвременник: „У нас от години вече се говори твърде много за социалистическия реализъм, който ние на цензурен език превеждахме художествен реализъм. Това е безспорно най-главният, най-здравият метод в изкуството, към него трябва да се стремим всички писатели.“ Но и Радевски си дава сметка за реалната картина на литературния процес и затова отбелязва, че за отечественофронтовската ни литература като цяло социалистическият реализъм „може и трябва да бъде пожелание, но не и задължение. . . Както знаем, отечественофронтовската литература се състои от писатели с различни философски и обществени възгледи. Затова нашата критика — говоря за марксическата критика, — без да слиза от своята висока принципност и като отстоява принципите на социалистическия реализъм, трябва да толерира и такива методи като критическия реализъм, революционния романтизъм, та дори и натурализма и символизма там, където техните носители не са обществено вредни. Да ги толерира, но не да ги утвърдява като методи. Напротив, да изяснява тяхната несъобразност с обществения развой на живота.“[1]

В областта на политиката и идеологията БКП никога не е криела своите крайни цели, но на всеки отделен етап от общественото развитие тя поставя и конкретни, реално осъществими задачи, които водят към постигане на главната цел. Такава е политиката на партията и на литературния фронт, разкрита в указанията на Г. Димитров, в докладите, речите и статиите на теоретиците, на творците-марксисти.

Как и доколко българските писатели използуват благоприятните възможности за творчество, създадени след народната победа? Какви са техните успехи в развитието на социалистическия реализъм при новите условия на свободен живот, какви трудности срещат по своя път, каква е помощта, която им оказва марксическата литературна критика?

Преди всичко свободата, изгряла над родната страна, дава възможност на пролетарските и антифашистки писатели да издадат своите най-значителни произведения, носещи чертите на социалистическия реализъм, които не са могли да видят бял свят в миналото или са били осакатени от цензурата, преследвани и инкриминирани от полицията. Така наскоро след 9 септември 1944 г. излизат: „Орлицата“ от Венко Марковски, „Въздух не достигаше“ от Христо Радевски, „Стихотворения“ от Людмил Стоянов, „Борбата продължава“ от Крум Кюлявков, първата част от „Път“ на Стоян Даскалов, „Война“ от Младен Исаев и др.

[1] Хр. Радевски. — Съвременник, 1945, кн. 17—18, с. 768.

Правилната политика на БКП сплотява всички прогресивни и демократични писатели. Наред с писателите-комунисти за провеждане на отечественофронтовската политика заработват активно и писателите, влизащи в другите ОФ партии, а също така и безпартийните писатели. Най-ярки произведения почти във всички родове и жанрове създават писателите-социалистически реалисти, писатели, стремящи се съзнателно да отразят живота от партийни и отечественофронтовски позиции. Почти всички поети пишат стихове, изпълнени с революционна романтика, в които се възпява победата на Девети септември. Ще минат години, десетилетия, векове, на тази тема ще се напишат стотици произведения, много от които ще се отличават с високо художествено майсторство, с мащабите на времето. Но и тогава не ще загубят своята стойност като първи поетичен поздрав на свободата стиховете, появили се в дните на народната победа. Сбъдва се великото предсказание на поети, философи и борци — септември става май! Българският народ става господар на своите съдбини:

Тоя ден, той се люшна над нашта земя,
като алено знаме, заляло просторите;
— той отключи душите, отвори затворите,
пръсна мрака и вредом разля светлина.

И от Дунав до Странджа се дигна народа,
сякаш яростна буря и вихрен пожар.
Той замахна с могъща десница, свободен,
и в земята си стъпи като господар.

(Л. Стоянов, „Великият ден")

Септември, а сякаш че май е!
И светло, а сякаш е сън!
Приижда народът, омаян
от възгласи, слънце и звън.

(П. Матеев, „9 септември")

Възторгът и опиянението от свободата се сливат с преклонението и братската обич към Съветския съюз, към Съветската армия-освободителка — една тема, която винаги е подхранвала творческото вдъхновение на българските писатели, но за която настъпва времето сега, когато чувствата към великия руски народ, към народите на Съветския съюз могат да се излеят с пълна свобода. Още в първия брой на Литературен фронт (27. IX. 1944) е публикувано вълнуващото стихотворение на Н. Фурнаджиев „Братя":

Любов и кръв! — Със тоз свещен печат
съюзът ни да бъде запечатан,
герои от Орел и Сталинград,
очаквани тъй дълго, скъпи братя!

Чувство за волност, опиянение от свободата и обич към великата армия-освободителка изпълва и стихотворението на Младен Исаев „Здравейте, съветски бойци":

Свеж вятър широко задуха
от Дунав и Черно море.
Не вятър — пристига Толбухин.
Ден първи в Балкана изгре.

В произведенията си писателите заклеймяват неотдавнашното минало, дават израз на своите мечти за бъдещето, възпяват борците-антифашисти, героите на новия живот. Българските писатели взеха активно участие в Отечествената война. Специална група с ръководител Ламар заминава за фронта и в публицистични и художествени произведения разкрива освободителния характер на войната, мобилизира силите на бойците, възпява героизма на народната армия. Като бойци на фронта загиват Иван Хаджийски и Матвей Вълев. С дълбока майчина обич е пропито стихотворението на Ел. Багряна „До моя син на фронта“:

Къде си, чедо, ти сега, не знам,
но с теб е мисълта ми всеки миг —
и виждам те — в борба с развято знаме
и осиян от подвизите лик.

Аз вярвам в теб и твоите момци
със вярата на целия народ —
и тя ще ви закриля, храбреци,
във похода към правда и възход.

Поетесата, която в миналото е твърде далеч от политическите борби, заговаря с пълен глас за най-великото събитие на времето. В нейните стихове се долавя патосът на общонародния подем, героичният и освободителен характер на Отечествената война.

Плод на непосредствени впечатления от войната са много стихове и поеми на Ламар, Мл. Исаев, А. Тодоров, В. Ханчев, Ив. Пейчев, Кр. Пенев, Р. Ралин и др. Тези творби са изпълнени с революционната романтика на времето, но те са далеч от ураджийската шовинистична „военна“ поезия на миналото. В центъра на вниманието на поетите е боецът, човекът от народа с неговата жажда за живот. Но суровият бит на войната не закрива пред погледа на поетите величието на идеалите, в името на които се води тя:

Срещу Драва Соболч връхлетяха зелени роботи,
срещу Драва Соболч тръгна на поход смъртта.
Ала в светлото име, с дъха на живота
вие срещнахте, храбри мъже, гибелта!

(Мл. Исаев, „Драва Соболч“)

В печата се появяват и много разкази, откъси от повести и романи, художественопублицистични творби за Отечествената война. Някои от тези произведения имаха участта на всекидневните победи по бойните полета — изчезнаха, сляха се в общия литературен поток. Но има и творби, които ще останат в историята на българската литература. Под непосредствените впечатления от войната П. Вежинов създаде едни от най-хубавите си повести „Втора рота“ и „Златан“. На Отечествената война са посветени и романите „Последният щурм“ от П. Славински и „Драва тече през славянски земи“ от Ив. Мартинов.

Лозунгът „Всичко за фронта! Всички на фронта!“ (Литературен фронт, бр. 3, 12. X. 1944) не беше само една политическа декларация на българските писатели. Участието им с перо и меч във великото национално и интернационално дело — разгрома на хитлеризма, на фашизма, се превърна в школа за самите писатели, помогна им да влязат в пряк досег с народа, и то в мигове на най-върховни изпитания, да издигнат боевия пролетарски хуманизъм като

знаме на своето творчество. А това намери отражение в художествената структура на произведенията, то помогна на редица творци, които в миналото са стоели на общодемократични, антифашистки позиции или са били под силно влияние на модернистични направления, да се насочат към принципите на социалистическия реализъм. И това важи както за творците от по-младото поколение тогава като Веселин Ханчев, така и за изявени вече писатели като Павел Вежинов. Достатъчно е да се сравнят произведенията на Вежинов „Синият залез", от една страна, и „Златан" и „Втора рота" — от друга, за да се долови оная дълбока промяна, която е настъпила у писателя. А стихосбирката „Стихове в паласките" на В. Ханчев ще остане като един от най-ярките поетични документи за Отечествената война. Ценното в тази стихосбирка е това, че наред с хубавите стихотворения на военна тема стоят дълбоко интимни творби, но и в първите, и във вторите откриваме един и същ лирически герой — целенасочен, всеотдаен на делото и същевременно изпълнен с най-нежни чувства.

Не, не мога да спя. Ще изляза навън, под небето,
дето светят звезди и тревожният вятър тръби.
Искам там да съм с теб, да ти кажа това, за което
не успях, не посмях може би. . .

Недолюбих те аз, ненагалих те, моя любима.
Раздели ни дългът. Затова не плачи, не кори!
За да има любов и мечти занапред за да има,
аз отивам на бой призори.

БАН - Инсти
за литерату
БИБЛИОТ

Всяко по-значително събитие, явление в обществения живот — провъзгласяването на България за народна република, изпращането на бригади в помощ на селата, избори и пр. — активизира творческата дейност на писателите. Много от написаните агитки тогава изпълняват краткотрайни, временни задачи, не оставят трайна диря в литературата. Но без тях българските писатели нямаше да стигнат до усвояване на новата действителност, до разкриване характера на новия герой — боец и строител. Това е същата закономерност в развитието, която наблюдаваме в съветската литература, в творчеството на отделни съветски писатели — от „Окна РОСТА" към поемите „Ленин" и „Хубаво" например у Маяковски. Неслучайно едни от най-сполучливите творби, в които се разкрива обликът на героя-комунист не само при новите условия, но и в антифашистката борба, се появиха няколко години по-късно, когато се очертаха величието, историческите мащаби на делото, за което той се бори, когато самите писатели почувствуваха по-осезаемо чертите на тоя герой, бяха в състояние да предадат художествено неговия цялостен образ, а не само да декларират своя възторг от него. Тук не става дума за големите епични произведения, за които е необходим по-дълъг период дори просто за да бъдат написани, но и за малките литературни форми от всички родове и жанрове.

Най-големи успехи в това разкриване на новия герой в политически, морален, психологически, в цялостен човешки план постигат писателите, които поради жизнения си опит носят тези черти у себе си, наблюдавали са непосредствено живота и дейността на такива герои, у които с кристална чистота блестят добродетелите на комунистическата нравственост. Такива са преди всичко произведенията на партизанска тематика — „Партизански песни" от В. Андреев, „Партизански дневник" от Д. Овадия и др. В тези стихове откриваме прием-

ЧИТАЛНЯ

ствеността и традициите на българската пролетарска поезия от Полянов до Вапцаров, която в продължение на половин век черта по черта извайва образа на героя на нашето време — бореца-комунист. И ако в миналото по обективни причини тоя герой невинаги е могъл да бъде изобразен конкретно-исторически или поради цензурни съображения писателите са прибягвали до условността, до езоповския език, то сега той израства с цялото си величие и красота, с реалните черти на своя облик.

Но художественото усвояване на новата тематика и проблематика, отразяването на действителността от марксистко-ленински позиции не става автоматично, без противоречия и трудности. Значителна част от писателите, дори и сред съзнателните привърженици на социалистическия реализъм, изпитват немалко затруднения в своето творческо развитие при новите условия. Довчера преследвани и гонени, воюващи срещу устоите на експлоататорското общество, сега те трябва да отразяват действителността като стопани на своята страна. Писателите трябва да преустроят до голяма степен и своя език, своята поетика, изобразителната си система. Десетилетия преди това пролетарските и антифашистки творци е трябвало да изработват специални езикови и поетически форми, за да могат незабелязано за цензурата да предадат своите чувства и мисли. И сега отведнъж — пълна свобода! Но тази свобода не крие ли опасност от промъкване на публицистичността, на декларативността в литературата?

Крайно интересни в това отношение са размислите от онова време на самите писатели. Така Хр. Радевски смята, че едно от най-големите поражения на фашизма в културния живот и по-специално в литературата е „психологическата депресия", наложеното самоцензуриране на авторите, езоповският език, който е трябвало да прилагат: „Така години под ред се създаваше душевно осакатяване на нашия човек на изкуството. Дълги години бе стоял той като затворена в кафез птичка и когато кафезът беше отворен и птицата пусната на свобода, оказа се, че крилата ѝ до голяма степен са атрофирани и ще трябва доста упражнения, докато върнат първичната си сила."[1] От такъв характер са и мислите, които О. Василев споделя на първата конференция на българските писатели: „От опозиционери и рушители на фашистката власт и държава ние отведнъж, за един ден, за една нощ се намерихме в положението на строители, в положението на държавници. Това моля всички хубаво да го запомнят. Трудно е, след като си рушил, внезапно да станеш строител на една нова, голяма държавност. Ние положихме, нашият Писателски съюз положи много усилия, за да се справи с тая задача."[2]

И тези опасения не са напразни. В немалко от създадените тогава произведения художественото майсторство на писателите сякаш спада. В тях ние откриваме нови теми, нови проблеми, ново отношение към живота, но всичко това е още сурово. Животът се вижда и отразява по-скоро в неговите външни прояви, отколкото в неговата очовечена, осъзната същност. Оттук и преобладаване на разказния елемент дори в такива жанрове като малкото стихотворение, късия разказ и пр. Но това е „крачка назад" от гледна точка на формалното съвършенство на творбите, за да се направи решителният преход напред към художественото усвояване на новата действителност, което ще донесе много по-големи завоевания и от чисто художествено гледище! *Ето защо,*

[1] Хр. Радевски. Цит. съч., с. 767.

[2] Вж. Национална конференция на българските писатели, с. 250.

когато оценяваме литературния живот през първите години след Девети септември, ние трябва като най-голям успех да отбележим високия граждански патос, съзнателния стремеж на писателите да служат на народната власт, усилията им да се освободят от идейно-естетически наслоения от миналото и да застанат на позициите на социалистическия реализъм.

Тази закономерност на литературното ни развитие все още не се осъзнава достатъчно и някои са склонни да оценяват произведенията на българските писатели от онова време, без да държат сметка за идейно-естетическата еволюция, която са претърпели тези писатели. Тук не става дума за амнистия на ония „творби" — скорозрейки, с които отделни писатели спекулират тогава, използувайки лесното издаване на книги и големия интерес към забранявани в миналото автори, проблеми и теми. Тези писатели сами заплатиха за тази своя алчност с най-скъпото — таланта си, който саморазвратиха и опустостошиха.

Когато говорим за противоречията и трудностите на онова време, имаме пред вид честните и талантливи писатели, които се стремят към създаване на истински голямо, ново изкуство.

Създаването на новата литература се извършва в борба с различните модернистични и декадентски направления, намерили отражение в произведения, които обективно са насочени против действителността, породила тия направления. Крайно интересни в това отношение са наблюденията на П. Вежинов за творческото развитие на А. Гуляшки. В статията „Към творческо овладяване на тематиката" той сочи новаторския характер, успехите на Гуляшки, постигнати в „МТ станция". Но Вежинов се спира, макар и накратко, и на оня сложен път, който изминава неговият събрат по перо и който в известен смисъл дава отражение и върху новите творби на писателя: „Недостатъците у Гуляшки — пише Вежинов — не могат да се обяснят само с прибързаност в писането. Причините са по-дълбоки и с по-далечен корен, крият се в развитието на самия автор като творец. Андрей Гуляшки е писател-комунист от дълги години, но подобно на много свои литературни събратя е изминал дълъг и противоречив път, в който буржоазните влияния (и по отношение на съдържанието, и особено по отношение на формата) са се кръстосвали с прогресивния му мироглед и на бял свят са излизали продукти, далеч небезупречни като произведения на писател-комунист. Така например в романа „Дон Кихот от Силвеция", излязъл от печат доста преди 9 септември, острата политическа сатира против капиталистическия строй и наемните капиталистически слуги — десните социалдемократи, е много своеобразно смесена с продукти от надстройката именно на тоя строй: натурализъм, сексуализъм, сензационност, изкуствена сюжетна динамичност. Остатъци, макар и прогресивно намаляващи, от тая практика се забелязват и в романите му, излезли след 9 септември — „Новолуние" и „Стъпки в снега". Сега Гуляшки прави изведнъж решителна и голяма крачка напред като белетрист — просто не крачка, а скок, но въпреки това остатъци от миналото все още личат и в последната му книга."[1]

Тези констатации, както и сам Вежинов отбелязва, имат отношение не само към творчеството на А. Гуляшки, но и към немалко творби на „негови събратя" от тоя период, в това число и към някои творби на самия Вежинов. Неговият роман „Синият залез" е единодушно разкритикуван от П. Данчев, Е. Петров, П. Пондев именно за подобни слабости от методологически харак-

[1] П. В е ж и н о в. — Септември, 1951, кн. 4, с. 164.

тер. Като изтъква, че романът в същност е писан през 1944 г. и оттогава Вежинов е изминал значителен път в своето развитие, П. Данчев с основание смята, че тоя път трябва да доведе „до преустройство в целия творчески метод на писателя, за да може неговият богат природен белетристичен дар да намери широко поле за разгръщане“[1].

По такъв начин една от главните закономерности на българската литература по пътя ѝ към социалистическия реализъм още през този период е преодоляването на буржоазната идеология не само в нейния политически, но и в нейния естетически аспект, преодоляване на влиянията на различните декадентски и модернистични школи и направления.

И ако това важи за писатели-комунисти, то колко по-големи са трудностите на писателите, които доскоро са били в плен на буржоазната идеология, а сега след народната победа проявяват искрени усилия да служат на народната власт, да вървят в крак с времето! При тях неминуемо за един период от време ще има противоречие между мироглед и метод, между психологическия строй, емоциите, поетиката от миналото и рационалното възприемане на живота от новите идейни позиции. И това е типично, закономерно явление във всички национални литератури при прехода им на позициите на социалистическия реализъм. Излизайки от своя богат творчески опит и от опита на съветските писатели, Алексей Толстой пише по тоя повод: „Но да се разбере, да се усвои политически светът, това още не значи, че той се усвоява и художествено. Много често художественото усвояване изостава от съвременността или обхваща епохата повърхностно, външно.“[2]

Може би най-ярък пример за това противоречиво, но възходящо развитие на литературния процес е поемата на Д. Габе „Вела“. Кои са положителните страни в тази творба, които дадоха основание на критиката да я посрещне дружелюбно. Преди всичко това е самият факт, че видната българска поетеса е избрала за тема подвига на една от най-светлите личности в партизанското движение Вела Пеева. Това е накарало поетесата да се запознае с характери, проблеми, конфликти, които по-рано ѝ са били чужди, но които дават облика на епохата. Може ли още в първата си творба, посветена на тази нова тематика и проблематика, поетесата да намери художествен еквивалент на новата действителност? Може ли тя да създаде веднага художествено произведение от типа на „Сашка“ на В. Андреев? При наличие и на талант, и на добро желание поетесата трябва да измине пътя на вътрешното прераждане, на вътрешното преобразяване.

Новите мирогледни позиции, новите идеи трябва да се превърнат в съкровен личен идеал за живота, да обхванат изцяло светоразбирането и светоусещането на автора. А това не може да стане отведнъж, без трудности, без противоречия. Някои литературни историци и критици смятат, че едва ли не още на втория ден след народната победа всички поети и писатели са могли да създават пълноценни социалистическореалистически творби, но за това им попречили нормативната естетика, схематизмът и т. н.

Безспорно проявите на догматизъм, погрешните методи, свързани с култа към личността, дадоха своето отрицателно отражение, усложниха, затормозиха литературния процес. Но тоя процес има и своите закономерни, неизбежни трудности. И критиката на времето долови и декларативността, и недоста-

[1] П. Данчев. — Изкуство, 1947, кн. 8, с. 805.
[2] А. Толстой. О литературе. М., 1956, с. 148—149.

тъчната художественост на поемата „Вела“, и все пак напълно основателно я сочеше като верен път както за развитието на поетесата, така и за цялата ни млада литература. Тоя път изведе Д. Габе до „Почакай, слънце“ и „Сгъстена тишина“.

Аналогични са промените в творческото развитие на Ел. Багряна, А. Каменова, П. Спасов, Б. Болгар и др. Ето началото на стихотворението „Пет звезди“ от Багряна:

Тази пролет дойде
така буйно зелена и свежа.
Изумруди блестят
в оросените млади листа.
Под цъфтящите кестени
с песни минават младежи,
а в полята се люшкат
високи класили жита.
Тази пролет,
така плодородна и пълна с надежди,
Уолстрит не можа да възпре
или да отмени:
дойде в СССР, и у нас, и навред —
и се вглежда
в радостта на народите, в мирните трудови дни.
Но в час за отмора,
сред песни на хора и птици,
изтрещява тревожно
смутеният, стихнал ефир:
пак борба —
и в предаватели, кабели, вестници, жици,
пак се блъскат два гласа:
— За нова война!
И — за мир!

И в тия стихове ние откриваме волнолюбивата Багряна с нейния порив за живот, с нейния усет за първичната земна сила у човека и жаждата му да даде простор на своите чувства, тъй както безпрепятствено бушува пролетният вятър. Не е трудно обаче да се види, че новата тематика и проблематика не са проникнали още в емоционалния свят на поетесата, а са главно в сферата на рационалното отношение към света. Но колко по-широк е кръгозорът пред нейния поглед в сравнение с миналото, колко по-значителни са дълбоко хуманните идеи, които я вълнуват! Ще мине време и тези идеи ще намерят своята истинска художествена изява в стихосбирката „От бряг до бряг“. Но за това е необходимо именно време, упорита вътрешна работа у твореца, за да може с оригиналния свой талант да допринесе за създаването на художествената летопис на своето време. Всяко изкуствено ускоряване на тоя процес води до прескачане на необходими етапи от развитието, до творческо осакатяване, до създаване на схематични подражателни произведения, до изгубване на искрения личен глас, без който е немислимо истинското изкуство. Неслучайно у някои автори, осъзнали величието на времето и своята отговорност в него, тоя процес трае с години, скрит от погледа на критици и читатели. В своето изказване при обсъждане на белетристиката за 1952 г. в СБП Д. Талев споделя:

„Спомена се вчера и при други случаи се е споменавало, че в новия наш живот аз се появих доста късно на книжовната ни нива със своето скромно рало. Това закъсняване стана преди всичко по моя вина, но и не само по моя вина. Стана по моя вина до голяма степен поради моята природа, поради склонността в мене винаги да се стремя да бъда искрен и особено в писателската си работа. Както знаете, изкуството не търпи лъжливост. Който иска да работи с успех в това благородно поле, да създаде нещо, да остави поне що-годе име, той трябва да бъде преди всичко искрен. Всичко, което един автор знае и може, трябва да бъде озарено и стоплено от искреност. Това е мое верую, мое непоколебимо убеждение. В тоя смисъл аз си позволявам тук да се похваля с искреност. Не можех аз, не се и опитах да дойда между вас, другари писатели, още на 10 септември 1944 г. Нужно ми беше време. Не можех да не оставя перото си след тъй дълбокия прелом в нашия живот, докато новото в живота ни не влезе в моята мисъл, не влезе достатъчно дълбоко в сърцето ми, за да бъда и достатъчно искрен в своята нова писателска работа.“[1]

Ето защо *личната убеденост* в правотата на социалистическата революция, в историческата и човешка необходимост от победата на тая революция и на преобразованията, които тя носи в обществено-политическия и личен живот на човека, *е необходимо условие за художественото пресъздаване на новата действителност, за усвояване на социалистическия реализъм като творчески метод.*

Би било наивно да се мисли, че и при най-добро желание всички български писатели ще застанат непосредствено след народната победа на единни идейно-естетически позиции, че няма да се срещат произведения, чужди не само на социалистическия реализъм, но и на правдивото прогресивно изкуство въобще, че няма да има прояви на реакционна идейност, на упадъчни декадентски и модернистични течения. Реакционната експлоататорска върхушка бе свалена на 9 септември 1944 г. от власт, но тя имаше още редица ключови позиции в икономическия и обществен живот, на нейна страна бе навикът и традицията на миналото. С укрепването на народната власт, с очертаване на перспективите на социалистическото строителство класовата борба в България придобива особено остра форма. Реакционните сили разбират, че става дума за живот и смърт на тяхното благополучие, на техния начин на живот, че иде край на експлоатацията, върху която се гради този начин на живот. В страната се появява опозиция на Отечествения фронт, изразителка на интересите на експлоататорските класи, открит агент на империалистическите сили. А това естествено дава отражение на културния, на литературния фронт. Без решителния разгром на реакцията бе немислимо цялостното развитие на страната. „Не е трудно да се убедим — учи Ленин, — че при всеки преход от капитализма към социализма диктатурата е необходима по две главни причини или две главни посоки. Първо, не може да се победи и изкорени капитализмът без безпощадното смазване съпротивата на експлоататорите, които не могат изведнъж да бъдат лишени от тяхното богатство, от техните предимства в организираността и знанието, а следователно в течение на доста дълъг период неизбежно ще се опитват да съборят омразната им власт на беднотата.“[2]

Но и сега, при тая жестока класова борба, при изключително сложни международни и вътрешни условия огромната част от българските писатели оста-

[1] Цитирам по стенограмата от обсъждането, с. 41—42.
[2] В. И. Ленин. Съчинения. Т. 27, с. 255.

ват верни на трудовия народ. И което е особено характерно и поучително — отделни писатели, които политически се обвързват с опозицията, престават да пишат, изчезват като творци, Политическата платформа на опозицията, антинародна по своя характер, не можа да даде импулс за творчество дори на своите собствени привърженици. Тази особеност в политическия и културен живот на България се долавя и изтъква още тогава. В статията „Художественото творчество и политиката", след като отбелязва, че въпреки пълната свобода, която има опозицията, преди да бъде разкрита нейната антинародна дейност, няколкото писатели, свързани с нея, не създават никакви произведения, а се занимават само с критикарство, П. Данчев пише: „От тази опозиционна пасивност в областта на изкуството ние не сме загрижени, нито пък искаме да отдаваме каквото и да било значение на този нищожен за нашия културен живот факт. Но този факт за нас е характерен като илюстрация на взаимоотношението, което съществува между политическите идеи и художественото творчество."[1]

Съвсем иначе стои въпросът за еволюцията на писателите-отечественофронтовци, на писателите, които се стремят правдиво да отразяват живота от позициите на народната власт. Тук гамата на идейно-естетическите принципи е най-различна, като се започне от християнското смирение и съзерцание, мине се през анархистическото бунтарство, та се стигне до правилните марксистко-ленински възгледи. А в областта на художествения метод наред с метода на социалистическия реализъм се срещат прояви и на натурализма, и на модернистичните направления, и на преобразения при новите условия критически реализъм. Марксическата литературна критика разкрива идейно-естетическата същност на създаваните творби, насочва развитието на авторите, на целия литературен процес по посока на социалистическия реализъм.

Особено внимателна и дружелюбна е марксическата критика към ония автори, които в политическите си разбирания стоят определено на позициите на новата власт, стремят се да овладеят марксистко-ленинската философия, да съдействуват за провеждане политиката на БКП на културния фронт, но в литературното си творчество все още не могат да преодолеят идейно-естетическото наследство от миналото, не владеят още метода на социалистическия реализъм. „Когато човек се опита да вникне по-дълбоко в общите линии на авторовото възприемане и отразяване на света, налага се впечатлението, че четем някакъв белетрист от по-ранната епоха на реализма" — пише П. Данчев в статията „За реализма на един талантлив белетрист", посветена на творчеството на Ем. Станев и по-специално на книгата „Празници и делници" (1945). Данчев констатира липсата на „действения герой на нашето време" в разказите на Станев, ограничения поглед на писателя, насочен главно към бита на еснафа. В творбите на Станев „липсва действително положителното начало, не се чувствува патосът на времето, в което живеем, липсва героизмът на тези години, без да говорим за свежата и бодра романтика, която е също белег на днешния реализъм"[2].

Всичко това според Данчев са несъмнено слабости, които писателят трябва да преодолее, за да даде простор за развитие на своя прекрасен талант.

От тези позиции Ст. Каролев, Ив. Руж, П. Динеков оценяват и талантливо написания роман на Д. Димов „Осъдени души" (1945). Сръчен разказвач,

[1] П. Данчев. — Съвременник, 1946, кн. 23, с. 134—145.
[2] Пак там, кн. 6, с. 372—373.

прекрасен психолог, майстор на увлекателното сюжетно изграждане на романа — това са качества, които според Руж отделят Димов на фона на новата българска литература: „Писателят показва развитието на страстта с такива пластични подробности, с такава художествена пълнота, че тя изпъква незабравимо пред очите на читателя. В това отношение Димов проявява качества на писател, рядко срещан в нашата литература."[1]

Но високата оценка на романа не е безкритична. Почти всички рецензенти са единодушни в това, че пред Димов стои сериозната задача да покаже своето майсторство в обрисовката на един по-широк кръг от проблеми, на една по-голяма галерия от образи, и то не само в сферата на страстите. Общо е също пожеланието писателят да се заеме с отразяването на българската действителност.

Разбира се, когато сега преценяваме чертите, особеностите на литературната критика от оня период, ние ще открием и прояви на вулгарен социологизъм, и недооценка на проблемите на художественото майсторство, и опростено разбиране на връзката между изкуството и живота. Стига се дори до такива крайности, когато цялото творчество на поет като Атанас Далчев се отрича като „субективистично". Но не тези слабости определят същността на критиката от ония години.

Главният критерий в критиката е идейната насоченост на произведението, връзката му с проблемите на съвременността. Най-положителни и насърчаващи са оценките за ония произведения, в които преобладават чертите на социалистическия реализъм независимо от партийната принадлежност на писателя. Такава е преди всичко литературната политика на изданията на партията. От тези позиции П. Зарев дава висока, днес бихме казали много висока оценка за романа „Нови хора" от Гьончо Белев: „Дълбокият художествен реализъм на тая книга, в която авторът е отразил в живи образи действителните нови хора на една далечна епоха, сочи бъдещето на нашата литература."[2] А в статията „Новият герой в българската литература" П. Зарев разглежда повестта на Г. Караславов „Измама" и първата част от романа „Път" на Ст. Ц. Даскалов, като изтъква характерните черти на новия положителен герой в тях, неговия оптимизъм, връзката му с народа, неговата активност, черти, които според автора отличават този герой и произведенията въобще „основно от критическите реалистични разкази на Елин Пелин, и ги поставя на нов, по-висок етап в нашата литература. Те се явяват като носител на нови черти на една нова действителност и същевременно на нов художествен метод, различен от тоя на критическия реализъм в усвояването и отразяването на действителността. Защото на съвременния автор се явява в помощ един мироглед, който не е вече в противоречие с жизнената правда, както това беше при критическия реализъм."[3]

Но тази висока оценка се отнася преди всичко за метода на писателите — социалистически реалисти, за преимуществата, които новата действителност, новият мироглед им предоставят, но, както отбелязва и Зарев, това не означава автоматичното издигане на всички нови произведения на по-високо равнище в цялостната им оценка, особено от гледна точка на таланта, на художественото майсторство: „Безспорно е, че художественото майсторство в раз-

[1] И. Р у ж. — Съвременник, 1946, кн. 8, с. 471.
[2] П. З а р е в — Съвременник, 1945, кн. 21—22, с. 958.
[3] Пак там, кн. 6, с. 264.

казите на Елин Пелин е много по-високо, отколкото в романа на Стоян Даскалов. Но елементите на новото могат да бъдат и са в случая налице и в сравнително по-слабо художествено произведение.“[1]

Когато се появява стихосбирката на В. Андреев „Партизански песни“, тя бива посрещната с най-високи оценки, насърчения и пожелания към автора (Я. Молхов, Работническо дело, бр. 2 от 1947; Ст. Каролев, Изкуство, 1947, кн. 2; П. Зарев, Ново време, 1947, кн. 5 и др.). За един период от 12 години стихосбирката се издава седем пъти! Стиховете на поета навлизат в читанките и христоматиите. Положителна оценка за своя новаторски характер получават и книгите „По стръмнините“ от Харалан Русев (1948), „Шестимата “(1946) и „Интербригадисти“ (1948) от Н. Маринов, „Средногорски партизани“ от К. Ламбрев, пиесите „Борбата продължава“ от Кр. Кюлявков, „Царска милост“ от К. Зидаров, „Тревога“ от О. Василев. В тях главната сполука е в усилията да се изгради образът на българския комунист в условията на нелегалната борба, на гражданската война в Испания, на партизанското движение в България.

Как се разбира по това време социалистическият реализъм като художествен метод, от позицията на който марксическата критика преценява литературните явления, метод, който в перспектива се сочи като основен за цялата българска литература?

Най-голям принос за научната разработка, пропагандиране и популяризиране на социалистическия реализъм у нас както преди Девети септември, така и сега има Т. Павлов. В своята рецензия за книгата на Л. Тимофеев „Теория на литературата“, преведена у нас през 1940 г., Павлов пише: „Животът стана толкова сложен, а задачите на изкуството толкова важни и отговорни, че с чисто балзаковските средства и методи не може вече да се отиде далече, не може вече да се напишат истински правдиви и истински обществено действени художественореалистически произведения.“[2] Така още през ония трудни години Павлов доказва историческата необходимост и закономерност от появата на социалистическия реализъм като най-подходящ и плодотворен творчески метод за отразяване на действителността. Освен в цитираните вече доклади и статии той разкрива своя възглед за същността на социалистическия реализъм и неговото развитие в българската литература и в своята реч пред годишното събрание на Съюза на писателите през февруари 1947 г. В нея той заявява: „Ние действително сме за свободата на художественото творчество, както сме изобщо и за свободата на всяко истинско народно, истинско демократично и прогресивно творчество. Значи ли обаче всичко това, че ние, комунистите, се отказваме от своето дълбоко убеждение, че социалистическореалистическото, или, както се нарича у нас, художествен реализъм, е онова изкуство, на което принадлежи бъдещето, защото, от една страна, то е наследило, наследява и използува целокупния класически опит на човешката художествена мисъл и, от друга страна — има такива възможности и перспективи, каквито никое друго изкуство досега не е имало? Ние сме убедени, че победата принадлежи на художествения реализъм.“[3] По-нататък в речта си Павлов отново и отново разяснява, че социалистическият реализъм не може да се налага по административен път, че той трябва да покаже своите предимства в процеса на творческото съревнование.

---

[1] П. З а р е в. — Съвременник, 1945, кн. 6, с. 263.
[2] Т. П а в л о в. — Заря, 24 септ. 1940.
[3] Т. П а в л о в. — Лит. фронт, бр. 24, 1 март 1947.

Естествено през този период както Павлов, така и другите теоретици и критици,привърженици на социалистическия реализъм, акцентуват преди всичко върху новото идейно съдържание на тоя метод, на тясната връзка между марксистко-ленинския мироглед и метода на социалистическия реализъм. Дори такива същностни особености на тоя метод като естетическият идеал, комунистическата партийност и народност, новият положителен герой, революционната романтика и пр., които имат пряко отношение и към художествената форма, към поетиката на тоя метод, се разглеждат преди всичко откъм тяхната „съдържателна", „идейна" страна. Що се касае до естетическата същност на социалистическия реализъм от гледна точка на изразни средства, принципи, форми на художествено обобщение, поетиката на новия метод, и у Павлов, и у другите критици-марксисти господствува възгледът, че новият метод е преди всичко реализъм, *нов тип реализъм,* за който е характерен реалистичният начин на художествено обобщение във формите на самия живот.

Този възглед почива на теорията за наличието на две основни направления в историята на световната литература и изкуство — реализъм и антиреализъм, по подобие на материализма и идеализма във философията.

Но като отделят главно внимание на идейното съдържание на творбите, някои критици-марксисти интуитивно долавят и големите възможности на социалистическия реализъм, неговото богатство в областта на художествената форма, на стилове, жанрове, изразни средства, форми на художествено обобщение и пр. Така според Павлов правдивостта, реалистичността в поетиката, в образната система на изкуството на социалистическия реализъм се определя както от предмета на това ново изкуство, така и от естетическото отношение на субекта-творец. На тази основа той разглежда богатството и многообразието на социалистическореалистичното изкуство още в книгата си за Маяковски през 1940 г. При това според него върху стила на писателя — социалистически реалист, дават отражение неговите творчески търсения, успехи и неуспехи от периода преди заставането му на позициите на новия метод, какъвто е случаят с Маяковски в съветската литература, с Гео Милев в българската и пр. Но това според Павлов не означава, че в изкуството на социалистическия реализъм съществуват самостоятелно като специфични художествени методи, както по-късно някои теоретици и у нас, и в чужбина се опитват да докажат, различните художествени методи от миналото. Прилагайки тези общометодологически положения при анализа на зрялото творчество на Маяковски, Павлов пише: „Условията и задачите на неговото време (Октомври, гражданската война, реконструктивният период) изискваха от поета да бъде преди всичко поет-трибун, поет-организатор, поет-агитатор и пропагандист, поет-пророк, народен учител и народен борец. . . Ето какво именно е поезията на Вл. Маяковски в смисъл на исторически тип, вид и жанр изкуство. Тя е в пълния смисъл на думата социалистическореалистическа и няма нищо общо нито със символизма, нито с натурализма, като също така решително е скъсала с футуристическото и конструктивистическото оригиналничене и формализъм."[1]

Социалистическият реализъм не търпи канонизирането на стила и почерка на който и да било творец, та бил той и най-видният представител на тоя метод в един или друг род, жанр. Правдивият характер на изкуството на социалистическия реализъм и традициите от миналото определят неговото естети-

[1] Т. П а в л о в. Поезията на Вл. Маяковски и някои основни въпроси на литературната теория и практика. С., 1940, с. 54—56.

ческо богатство: „Ние не можем да канонизираме и фетишизираме поетическата форма на Маяковски, но сме длъжни да си я уясним, подчертавайки онова, което в нея е действително ново, жизнено, правдиво, ценно. И между другото не трябва да се забравя или замазва фактът, че в новата поетическа форма на Маяковски са останали немалко елементи от дореволюционната поетическа негова (и не само лично негова) форма. Тия елементи обаче са очистени от стария субективизъм и под влиянието на новото съдържание престават да звучат като футуристически и добиват значение на истински народна, художествено-реалистическа художествена форма."[1]

Спрях се по-подробно на тези мисли на Т. Павлов, защото те са в основата на неговите общотеоретически и конкретни критически преценки за естетическата същност на социалистическия реализъм, за произведенията, написани с тоя метод и след Девети септември. Те се споделят и от други български критици и в една или друга степен служат за изходна позиция и в тяхната дейност. За богатите стилно-езикови, жанрови, видови и пр. възможности на социалистическия реализъм може да се съди и по оценките, които Павлов прави за творчеството на такива видни представители на социалистическия реализъм в българската литература като Хр. Смирненски, Н. Вапцаров, Г. Караславов, Хр. Радевски, В. Марковски, Мл. Исаев и др. Социалистическият реализъм няма нищо общо с натурализма, със самоцелното описателство, както и с упадъчните модернистични течения в изкуството. Неговата естетическа същност като нов художествен метод може да се разбере, като се излезе от правилното тълкуване на същността на спецификата на литературата като художествено отражение на действителността.

Тоя конкретен подход, съобразен със спецификата на литературните явления, Павлов проявява в дискусията за романа „Татул" на Г. Караславов през 1938 г. Такъв е неговият подход и в оценката на лирико-епичната поема на В. Марковски „Орлицата", тъй различна по жанр, по форма на художествено обобщение от суровото белетристично повествование на Г. Караславов. Тия оценки говорят за широкото разбиране на Т. Павлов за естетическата същност на социалистическия реализъм, за богатството на изразни и изобразителни средства на тоя метод, за голямото стилово разнообразие в него.

В предговора към „Орлицата", както и в посочените вече доклади и статии той прави аналогия между философските категории единично и общо и типизацията и индивидуализацията в изкуството, излага своето разбиране за реалистичния характер на социалистическореалистичното изкуство — именно *реалистичен,* в смисъл на *художествено правдив,* а не ограничен само в изразните средства, във формите на художествено обобщение на реализма. Един въпрос, който, разбира се, Павлов ще осъзнае по-пълно и по който ще внесе по-голяма яснота едва след 1956 г.

Възгледите на Т. Павлов по проблемите на естетиката, литературната теория, история и критика изиграват решаваща роля в литературния живот у нас. Почти всички теоретици и критици, които желаят да вървят в крак с новото време, се стремят да излизат от разбиранията на Павлов. За съжаление понякога тия разбирания се опростяват, предават се едностранчиво, абсолютизират се едни или други положения в тях.

Немалко критици правят опит да разкрият същността на литературния процес у нас с оглед развитието и утвърждаването на социалистическия реа-

[1] Т. П а в л о в. Цит. съч., с. 67.

лизъм. Така П. Данчев смята, че за социалистически реализъм в българската литература може да се говори след появата на Хр. Смирненски. За творчеството на автори като Г. Караславов, Кр. Велков, О. Василев, Хр. Радевски, Мл. Исаев и Н. Вапцаров през 30-те години Данчев пише: „Смело би било да наречем тия наши писатели и поети завършени художници — социалистически реалисти, обаче би било неправилно да отричаме наличието на сериозни елементи на социалистически реализъм в тяхното творчество.“[1]

Развитието на българската литература след Девети септември и проблемите на социалистическия реализъм приковават вниманието на П. Зарев. „Безспорно е — пише той, — че нашата съвременна литература след 9 септември се развива все по-определено по пътя на социалистическия реализъм.“[2] Ако се обърне внимание на това обаче, кои писатели Зарев включва в новото направление, ще се види, че главен критерий за него в момента е политическата принадлежност на писателите. Интересни са наблюденията на автора за развитието на националната ни литература като цяло, за промените, настъпващи у писатели, които още не са овладели социалистическия реализъм като цялостен творчески метод, но в творчеството на които определено са налице едни или други елементи от тоя метод: „Забелязва се идейно и художествено преустройство в творчеството на активната част от нашите писатели-некомунисти, които участвуват в обществения и културен живот на нашето време. Характерно е например, че когато Багряна възпява героизма на бореца от Отечествената война, възхищава се от подвига на бригадира или учи нашите деца в своите детски стихотворения на любов към труда и строителството, тя утвърждава със своето творчество стремежа и усилията на нашия народ за изграждането на социализма.“ Аналогичен е примерът и с творчеството на Д. Габе; „И поради това в поемата („Вела“ — В. К.) независимо от някои формални слабости преобладава не само нова тематика и ново съдържание, показателни за „поврата“ в художественото развитие на писателката, но във връзка с тях и елементите на новия художествен метод при отразяването на живота.“ И Зарев прави извода: „Ето защо сега, още в периода на прехода на нашия народ от капитализма към социализма, можем да говорим определено за развитието на нашата общонационална художествена литература, макар и с известни колебания, все по-определено по пътя на социалистическия реализъм под ръководството на основното социалистическореалистическо ядро в нея.“[3]

През този период излизат статии и отделни книги, посветени на проблемите за същността на литературата и изкуството, за техния познавателен и възпитателен характер, за отношението между мироглед и метод, монографични изследвания за отделни творци или направления в българската литература. Главната задача, която си поставят авторите, е да покажат научната несъстоятелност и вредност на идеалистическите и формалистически концепции за изкуството, утвърждавани десетилетия на страниците на „Мисъл“, „Златорог“ и други издания, да разкрият марксическото разбиране за литературата като отражение, като художествено познание на действителността, да докажат, че закономерностите на литературния ни процес водят до появата и утвърждаването на социалистическия реализъм. Особено голямо внимание във всички тия изследвания се обръща на необходимостта от марксистко-ленински мироглед за твореца.

[1] П. Данчев. — Изкуство, 1948, кн. 2, с. 117.
[2] П. Зарев. — Септември, 1948, кн. 1, с. 3.
[3] Пак там, 1948, кн. 1, с. 4.

Първо място сред тези изследвания заемат двете издания на капиталния труд на Тодор Павлов „Теория на отражението", излезли през 1945 и 1947 г. Този труд, в който се разкрива и творчески се разработва марксистко-ленинското разбиране за познанието, изиграва изключително голяма роля за правилното методологическо поставяне на въпросите за същността на литературата и изкуството, за отношението между мироглед и метод и пр. Самото заглавие „Литературата като познание" на книгата на П. Зарев (1945) показва накъде са насочени усилията на автора. Г. Цанев в монографичното изследване „Пътят на Яворов" (1947) се стреми да разкрие връзката между мирогледа и обществената практика и тяхното отражение върху творчеството на поета, като изтъква на преден план социалната, обществено значима поезия на Яворов.

Проблемите на социалистическия реализъм занимават все повече писателите. Пред секцията на белетристите К. Калчев изнася доклад на тема „Основни линии на социалистическия реализъм". Някои постановки в доклада стават повод за разгорялата се на страниците на в. Литературен фронт дискусия по проблема за мирогледа и художествения метод, в която вземат участие Б. Делчев, Ив. Руж, П. Зарев. (Вж. Литературен фронт, бр. 39 от 1944 г. и бр. 2, 11, 14, 18 и 21 от 1945 г.) На тези проблеми е посветена и книгата на Георги Сугарев-Гошкин „Мироглед и художествен метод", в която се взема не само отношение към повдигнатите въпроси, но се прави едно задълбочено самостоятелно изследване.

От марксистко-ленински позиции Гошкин разглежда проблема за съдържанието и формата в литературното произведение, за художественото майсторство, за същността на мирогледа и на художествения метод и за съотношението между тях. Особено ценни са неговите разсъждения за идейността на литературата като специфична *художествена идейност*, която е една от отличителните черти на художественото познание и която дава възможност класовият и партиен характер на литературата да се разглеждат като *естетически категории*, а не като нещо външно, натрапено на литературата и изкуството.

От тези позиции Гошкин разкрива несъстоятелността и вредността на вулгарния социологизъм в литературознанието. В разбирането на историко-литературния процес Гошкин споделя изцяло възгледите на Т. Павлов, но прави някои уговорки, които водят към преодоляване на тезата реализъм — антиреализъм: „Безспорно — пише Гошкин — едното основно направление е *реализмът*. Трябва обаче да се признае, че макар много да се говори за художествен реализъм и по-специално за критически и социалистически художествен реализъм, въпросът за реализма изобщо като основно направление в изкуството не е разяснен достатъчно."[1] От контекста се вижда, че авторът си дава сметка за наличието на две основни направления в литературата и изкуството, обусловени от класовата борба, и че прогресивното от тях е прието да се нарича реалистично, а другото — формализъм, естетически формализъм. Но същевременно Гошкин подчертава, че реализмът съществува като определен в историческото развитие на литературата метод с присъщи нему форми на обобщение. Гошкин не е съгласен романтизмът да се разглежда като антитеза на реализма. Ако следим не термините, а същността на мисълта, ще ни стане ясно, че в случая става дума за реалистичност в смисъл на художествена правдивост, която намира различни форми на израз с оглед на различните художествени методи през различните периоди от историческото и литера-

[1] Г. Сугарев. Мироглед и художествен метод. С., 1948, с. 339.

турно развитие. На тая основа Гошкин разглежда социалистическия реализъм като най-висш етап от реалистичното изкуство (с. 354).

Спрях се по-подробно на книгата на Гошкин, защото в нея се разглеждат основни въпроси на марксистко-ленинската естетика. За съжаление поради прекомерното боравене с абстрактни общотеоретични положения, недостатъчното аргументиране и илюстриране на тия положения с конкретни примери от литературата и изкуството, неточността във формулировките, както и поради някои други извънлитературни причини тази книга остава недостатъчно оценена както тогава, така и по-късно.

Успешното провеждане политиката на БКП, могъщият възраждащ поток на новия живот и опитът на съветската литература дават възможност на българските писатели не без борба и противоречия да се насочат съзнателно към овладяването на социалистическия реализъм. Към края на 1947 г. главните задачи от първата програма на Отечествения фронт са вече изпълнени. Но развитието на страната естествено не спира дотук. През декември 1947 г. се провежда национализацията на индустриалните предприятия и едрата търговия — най-осезателният удар срещу експлоататорските класи в страната след Девети септември. С това се създават и материалните предпоставки за изграждане основите на социалистическото общество в България. Това поставя нови задачи във всички области на живота, в това число и в областта на културата, на литературата и изкуството. В редакционната уводна статия на сп. Изкуство, което става орган на Комитета за наука, изкуство и култура от май 1948 г., се казва: „Изкуството, в неговите различни клонове, има призванието да осветява пътя на започналото се у нас грандиозно преустройство на живота върху нови, социалистически начала, да възпитава и вдъхновява новия човек, който се формира сега, да отрази във високохудожествени образи този нов човек и цялото наше строителство."

Поляризацията на двата лагера в света, изостряне на класовата борба в международен мащаб със засилване на студената война заставят писателите ясно да определят своите позиции не само в политическо, но и в идейно-художествено отношение.

Необходимостта от преустройството на организационно-творческия живот с оглед на новите исторически условия и задачи се чувствува от самите писатели. В резолюцията на Общото събрание на СБП от 21 ноември 1947 г. в т. 3 се казва: „Общото събрание вменява в дълг на Управителния съвет на Съюза да изготви план за преустройството на организацията и дейността на българските писатели с оглед да бъде подпомогнато осъществяването на новия етап в развитието на нашата страна и насочването ѝ към социализма."[1]

Авторитетът и влиянието на БКП по това време се увеличават неимоверно много. Всички прогресивни патриотични сили признават нейната ръководна роля в политическия, икономическия и културния живот на страната, убеждават се, че това е исторически необходимо условие за осъществяване идеалите на трудовия български народ. В статията „Георги Димитров и новата народна култура" Л. Стоянов сочи три главни фактора, които правят възможно осъществяването на тези идеали: победата на Девети септември с братската помощ на Съветската армия; народното единство, изградено в борбата още преди Девети септември и: „Трето и най-главно... изпитаната борба и високото политическо съзнание и тактика на Работническата партия (комунисти), която

[1] Лит. фронт, бр. 11, 29 ноем. 1947.

можа в най-тъмните години на фашисткото мракобесие да обедини и поведе на щурм всички антифашистки сили — работници, селяни и прогресивна интелигенция — срещу опита на монархо-фашизма да превърне страната ни в немска колония, да пороби окончателно българския народ и да хвърли българската армия срещу Съветския съюз.“[1]

През декември 1948 г. се провежда V конгрес на БКП. Той се превръща в истински празник за целия български народ. На него се приема първият народостопански план, който предвижда изграждането на основите на социализма в България. А това не е само икономическа задача. Строителството на социализма изисква организираното и съзнателно участие на милионите трудещи се. Култивирането на социалистическо съзнание у тях не е само едно благопожелание, една просветителска задача. Това е жизнено важно, необходимо условие за изграждането на новото социалистическо общество. А литературата и изкуството по своята същност са едни от най-ефикасните фактори в това отношение.

Оказа ли се българската творческа интелигенция годна и готова да поеме тези исторически задачи, които ѝ се възлагаха?

От казаното дотук се вижда, че както кадрово, така и в идейно-естетическата си подготовка тази интелигенция бе на своя пост, достойна за тези задачи. В своето изказване на V конгрес на партията Г. Караславов с гордост заявява: „С нас, при нас са или са членове на партията най-големите и най-обещаващите писатели, най-големите артисти, най-големите композитори, най-големите художници.“ Що се касае до литературата, то, както видяхме, при условията на народната власт процесите на идейно-естетическото развитие са така ускорени, че самите писатели изтъкват необходимостта от утвърждаване на социалистическия реализъм като основен метод на националната ни литература. В доклада на Л. Стоянов, председател на СБП, пред ОС на Съюза през март 1948 г. се казва: „Идва момент, когато в резултат на борбата на трудещата се и експлоатирана маса демократическата и социалистическата култура взема предимство, докато стане господствуваща. Тоя момент за нас е вече настъпил.“ И Стоянов прави от името на ръководството следните изводи: „За да се мобилизира и насочва творческият устрем на народа, нужно е писателите да се проникнат от ново, социалистическо съзнание. Какво в същност се иска от тях? Иска се преди всичко да разберат дълбокия смисъл на обществените и социални изменения, които стават в нашата страна, да разберат пътя на историческото развитие.“ В естетически аспект това означава овладяване принципите на социалистическия реализъм. „Има ли у нас условия за преминаване към социалистически реализъм? Безспорно има!“[2]

Социалистическият реализъм се сочи като път на новата българска литература вече не само от партийните издания. Така Иван Знахар заявява в статията си за Вапцаров от страниците на сп. Балкански преглед: „Нека се надяваме, че творецът на „Завод“ и „Песни за една страна“ ще намери в лицето на новото поколение поети смели и даровити продължители на поетичното си дело. Обективните условия за такова развитие съществуват при новите насоки на обществено-историческото ни развитие изобщо, което подхранва по-нататъшното разработване на действително пролетарските мотиви в поезията ни отделно и в литературата ни изцяло. Краен завършек на тия тенден-

[1] Л. Стоянов. — Ново време, 1947, кн. 6, с. 530.
[2] Л. Стоянов. — Лит. фронт, бр. 25, 6 март 1948.

ции в изкуството се явява онова течение, което наричаме днес социалистически реализъм в художественото творчество.“[1]

Всички тези особености на литературния живот в България — непосредствената ръководна роля на БКП, наличието на голям брой творци и критици, които стоят на марксически позиции, реалистичните и прогресивни традиции на българската литература, благотворното влияние на съветската литература и др., са предпоставки за естествения преход на цялата българска литература на един нов етап, за утвърждаване на социалистическия реализъм като основен метод в нея. Това дава основание на партията на своя V конгрес да вземе следното решение: „Да се осигури такова развитие на художествената литература (проза и поезия) по пътя на социалистическия реализъм, при което тя да няма други интереси освен интересите на народа, на държавата и със своето правдиво отражение в художествени образи на борбата на нашия народ за преход от капитализма към социализма да помага на партията, Отечествения фронт и държавата, да възпитава народа и особено младото поколение в преданост и вярност към великото дело на социализма, към родината, да го окриля в неговия труд, да развива у него чувствата на бодрост и увереност, волята и способността да преодолява всички препятствия, да усилва неговата омраза към народните врагове, да го въоръжава срещу всичко гнило и разлагащо народния организъм, срещу всяко мракобесие, да съдействува за всестранното укрепване на неговата солидарност с борещите се за траен мир и народна демокрация други народи и преди всичко с великите съветски народи — наши освободители.“[2]

Не е трудно да се види, че в това решение се съдържат основните указания на Г. Димитров и по-специално неговите напътствия в писмото до българските писатели от 1945 г., съобразени с новия, социалистически етап от развитието на страната.

II

Осъществява се заветната мечта на българския народ — в родината на Ботев и Левски, на Благоев и Димитров започва изграждането на социалистическото общество. За първи път в своето историческо развитие трудовият български народ разгръща свободно своите сили и възможности, защото, както предсказва Ленин, „*само* със социализма ще започне бързото, истинско, действително масово, при участието на мнозинството от населението, а след това и на цялото население движение напред във всички области на обществения и личен живот“[3].

Героичният трудов поход на народа се оглавява от БКП начело с нейния изпитан кормчия, легендарния герой от Лайпциг Георги Димитров. Неговата личност, неговият жизнен и борчески път будят вдъхновението на писателите. През октомври 1947 г. Б. Божилов публикува една от най-поетичните творби за Димитров. В лирико-епичен план подобно на Маяковски в поемата „Ленин“ Божилов рисува образа на Димитров. Неговият живот — това е животът, това са борбите на работническата класа, на трудовия народ. Но в своето сти-

[1] И. З н а х а р. — Балкански преглед, 1948, кн. 2, с. 134.
[2] Раб. дело, бр. 307, 27 дек. 1948.
[3] В. И. Л е н и н. Съчинения. Т. 25, с. 501.

котворение Божилов успява да предаде и човешката простота на Димитров, неговата непосредствена близост до народа, умението му да владее сърцата на хората, да вдъхва вяра и бодрост, увереност в победата на утрешния ден:

Говори той. В звезди градът сияй.
Устата песента не сдържа вече.
Какво стоиш! Мечтай, мечтай, мечтай!
Върви с Димитров! Всичко свое дай
и гледай надалече, надалече!

(Б. Божилов, „Димитров")

Въпреки огромните трудности в живота, произтичащи от вековната икономическа изостаналост на страната, вярата, че социалистическото общество ще бъде изградено в България, че българският народ за едно-две десетилетия ще направи това, което другите са извършили за столетие, тази вяра заляга дълбоко в сърцата на трудещите се, тя определя патоса на новата литература.

Особено ярко романтиката на новия колективен съзидателен труд се проявява в младежките строителни бригади. Българските писатели се включват активно в отразяване на този подем сред младежта. Пример дават ветераните, класиците на българската литература. Стихове за бригадирите пише Д. Полянов. Елин Пелин създава своя разказ „Врабчетата на стрина Дойна". Специални произведения за бригадирското движение създават Г. Караславов, Ст. Ц. Даскалов, Н. Хрелков, Ас. Босев. Бригадирските маршове по текст на Иван Бурин заливат цялата страна. „Никога няма да забравя хубавите дни, които прекарах при славните бригадири. Те подмладиха и окрилиха душата ми" — споделя видният писател Ран Босилек.[1] Почти всички поети и писатели посвещават творби на това възторжено движение. Но то ще остане в литературата преди всичко с произведенията на младите писатели и на тези, които бяха негови непосредствени участници — Б. Божилов, Д. Жотев, Ив. Радоев, П. Матев, Ст. Пенчева, Вл. Голев, Кл. Цачев, Н. Вълчев и др.

Тук няма град. Тук всичко е мечти.
Градът ще расне в идните години.

Така в стихотворението „Димитровград" Б. Божилов предава духа на онова романтично време. Градът на Димитров се превърна в символ на новия живот, на свободния труд. Бригадирите се чувствуват приемници на героичната борба на българския народ, нейни продължители в условията на мирния труд:

. . .и аз — един войник от втора смяна —
наместо пушка лоста съм поел.

(Ив. Радоев, „Бригадирски шинел")

Голяма популярност получиха и стихотворенията „Среща" от Р. Ралин, „Моето село Радуй" от Д. Жотев, „Писмо" от Ст. Пенчева и др.

Но значението на бригадирското движение в живота и в литературата не бива да се преценява само по непосредствените производствени и художествени резултати. Много по-важно беше друго — възпитанието и превъзпитанието на младежта, на творците, утвърждаването у тях на принципите на социалистическата нравственост. Патосът на бригадирското движение се влива като жи-

[1] Ран Босилек. — Лит. фронт, бр. 3, 4 окт. 1947.

ЧИТАЛНЯ
БАН Институт за литература БИБЛИОТЕКА

вителна струя, подпомага младата ни социалистическа литература в нейното развитие по пътя на социалистическия реализъм.

Най-ярък изразител на патоса на социалистическото строителство в поезията стана Пеньо Пенев. При него строителната тематика не бе временно увлечение, мотив, момент от творчеството. Пенев живя и работи със строителите на Димитровград. Той можа да долови и до голяма степен да предаде героичното в новия живот. Поетът не си затваряше очите пред трудностите, произтичащи от изостаналостта на страната, от борбата със старото, с вражата идеология, с бюрократизма и оеснафяването. Но всичко това той виждаше, чувствуваше на фона на коренния прелом, който се извършва в страната и който изтласква България с цял век напред. Пенев долови основния закон на новото общество, че всичко се върши за НЕГОВО ВЕЛИЧЕСТВО ЧОВЕКА. Тук е източникът на оня оптимизъм, на оная революционна романтика и на оная безпощадна правда за живота, които в най-добрите стихове на Пенев ни напомнят за поезията на Вапцаров, представляват нейно продължение, продължение и развитие на принципите на социалистическия реализъм в условията на новото социалистическо общество.

Старее
календарният език,
а щастието
като клон
разлиства се.
Нов календар, историйо,
пиши! —
В Димитровград е
пролет
истинска!

Това бодро, ведро настроение от стихотворението „Строителна пролет" като патос е един от най-правдивите поетични изрази на времето. В него прозвучава вечният мотив на младостта, младостта на човечеството. Някога Маркс е писал, че с победата на пролетарската революция ще започне истинската човешка история. Маяковски възпя СССР като пролетта на човечеството. Същият мотив не като литературна реминисценция, а като правдиво отражение на патоса на живота ние долавяме в поезията на П. Пенев, в литературата ни като цяло през този период. За разлика от някои други автори, които търсеха поетичното във външните промени, П. Пенев успя да проникне в психологията, в душевността на строителите и там да открие новата поезия. За тях той изпя най-проникновените си стихове, като „30 стотинки", „Пътеки белеят", „Бетон и мечти" и др.

Успехите на П. Пенев в отразяване патоса на социалистическото строителство, душевността на новия човек не бива да се абсолютизират и още помалко да се противопоставят на цялата останала поезия. Немалко от художествените търсения на Пенев бележат само едно начало, останаха нереализирани докрай. В някои от неговите стихове има декларативност, идейна програмност, която художествено не е изцяло защитена. Но по-важно е да открием „тайната" на неговата поезия, която без дискусии, без критици завладя читателите, наложи се като поезия на времето така, както непосредствено след Девети се наложиха стиховете на Вапцаров. А тази тайна е в единството на поривите на поета с устрема на народа. Патосът на живота, на социалистиче-

ското строителство стана патос на неговата поезия. И това бе обща закономерност на литературното развитие през този период. Критерий за личността и колектива станаха добродетелите на комунистическата нравственост — кой, колко и с какво допринася за изграждането на социалистическото общество, за тържеството на комунистическия идеал.

И ние рàботим по нещо:
мечтаем, пишем, град градим.
Понявга ни изглежда тежко —
дори понявга се гневим.

А виж миньорите! Те нямат
широк простор и светлина,
а мъдро върху свойто рамо
придържат тежката земя.

(А. Геров, „Миньори“)

Това чувство на отговорност за осъществяване на високите идеали, това цялостно политизиране на живота Геров предава и в стихотворението „Партиен инструктор“. От такъв характер са стиховете на Н. Фурнаджиев в книгата „Велики дни“, на Ив. Бурин в „Пролетта и тракториста“, на Н. Стайков в „Селско сърце“ и др. Всеки според таланта си се стреми искрено да възпее великия строителен поход на народа. В творческото развитие на много от писателите произведенията от тоя период заемат своеобразно място — те са преход към усвояване на новата тематика, към усвояване и развитие на новите художествени принципи на социалистическия реализъм. В немалко от тях се среща декларативност, понякога и наивитет, присъщи на такива години, когато желаното се възприема за постигнато. Но тази романтика е благородна романтика.

Някои критици, лишени от стабилен художествен критерий, хвалеха изключително много тогава тези произведения за тяхната тематика и проблематика, а десетилетие по-късно изцяло ги отрекоха. Едва ли е необходимо да се доказва, че и в единия, и в другия случай тези критици сами отстъпват от позициите на социалистическия реализъм, от конкретно-историческия подход в оценката на литературата.

Отразявайки бурните събития на деня, писателите пристъпват и към осъществяване на по-значителни идейно-творчески задачи, към художествено претворяване на по-големи периоди от живота на народа, на по-значителни събития и проблеми. Това дава подтик за развитие на епичните жанрове, но то е характерна особеност за целия литературен процес. Такъв характер има първата книга на Г. Джагаров „Моите песни“ (1955), в която — преди всичко в късите лирични стихотворения — се прави поетично обобщение за моралния облик на комуниста по време на борбата — оная нравствено-политическа основа, която е гаранция за изграждането на новия живот. Класическо в това отношение е краткото четиристишие „Посвещение“:

Другарят ми завинаги мълчи
на мокрия цимент с ръце прострени.
Той предпочел да падне по очи,
отколкото да падне на колене.

Изминатият труден път и чувството за отговорност пред народа за неговите страдания, борби и извоювана победа — това са основните мотиви и в

стихосбирките на П. Матев „В строя“ (1951) и особено в „Дълг“ (1955), където той изяви своя истински талант. Продължавайки традициите на пролетарските писатели, поетите създават вдъхновени творби за партията, съсредоточила в себе си по думите на Маяковски „мозъка на класата, делото на класата, силата на класата, славата на класата“. С програмното стихотворение „На партията“ открива своята книга Г. Джагаров. Като клетва за вярност звучат думите на поета:

Аз искам да съм песен твоя,
с която твойте синове
ще побеждават утре в боя,
кога
дългът
ги призове.

Естествено много по-големи възможности за изпълнение на посочените по-горе идейно-художествени задачи предоставят епичните жанрове. Едно от най-големите достижения в поезията на този период от тази гледна точка е романът в стихове на Д. Методиев „Димитровско племе“ (1951). Израстването, възпитаването и закаляването на поколението, което изнесе на плещите си партизанската борба — това е общата тематична и сюжетна линия на романа. Поетичното въздействие на творбата иде както от епичните картини — съдбата на главните герои, драматичните сблъсъци, така и от топлотата и любовта, с която са описани природата, родният бит, от постоянното присъствие на автора, на лирическия герой:

Благодаря ти, Ремс, че ме научи
какво е нужно, за да съм човек,
и в нашия жесток и славен век
с борба да завоювам свойта участ!

Тази изповед идва като естествен финал на картината — приемането на главния герой в Ремс, — но тя разкрива святая святих на самия автор. В същност композиционно цялото произведение е обединено от чувствата и преживяванията на лирическия герой.

Но най-значителни завоевания през този период както от гледна точка на развитието на социалистическия реализъм, така и в историята на националната ни литература българските писатели имат в областта на романа. Българските белетристи пресъздават в художествени образи, в широки епични платна цели периоди от живота на българския народ. Едва сега Г. Караславов има възможност да разгърне своите творчески сили над голямата панорама „Обикновени хора“, замислена много преди това. През разглеждания период той написва първите две части на романа. В пълнокръвни реалистични образи авторът рисува не само страданията и неволите на българския народ при капитализма, Това, което е ново за епопеята на Караславов, за социалистическореалистичния роман въобще, е, че с голяма художествена сила се разкриват революционноборческите черти на трудовия народ, новото съдържание, което придобиват тия черти в класовата борба под ръководството на БКП. Това дава възможност за по-пълно и по-правдиво показване на живота. Караславов е известен като един от най-добрите познавачи и ваятели на национални характери и по-специално на характера на българската селянка. Сега тази особеност от таланта на автора се разкрива с още по-голяма сила. Образът на Станка — чистосър-

дечната селска девойка, която преживява като истинска трагедия неуспеха си от първото любовно увлечение, закалява своя характер, израства като жена, майка и боркиня — става символ на трудовата българска жена.

В „Обикновени хора“ Караславов постига художествен синтез на углъбения психологизъм, на вярното изображение на бита, на индивидуализацията и типизацията на героите в него (нещо, което е характерно за романите „Снаха“ и „Татул“) с художественото разкриване на класовата борба, на будното политическо съзнание на народа като негова съществена черта — това, до което авторът се домогваше в „Селкор“ и в разказите от 30-те години. В този смисъл творческата история на „Обикновени хора“ е показателна не само за развитието на Караславов, но и за цялата ни литература по пътя на социалистическия реализъм. Тази литература разширява своя обхват във времето и пространството — обхваща, осветлява съдбата не само на отделни краища, а на цялата страна за големи исторически периоди, — разширява своя обхват на духовната, на социалната и психологическата сфера.

Значителен успех в разкриване нравите, психологията на народа, на различните класи и слоеве в периода на зараждането на социалистическия етап от революционното движение в България е постигнат и в серията романи на Г. Белев „Панорама на една епоха“. На Г. Белев принадлежи до голяма степен първооткривателската роля в изграждането на многоплановите епични произведения, в които съдбата на героите се разкрива на фона на големите политически, социални и етични движения на века. В това отношение той се опира на опита на съветската литература и по-специално на опита на М. Горки.

Продължавайки традициите на Вазов, но вече в един нов етап на обществено ни развитие, Д. Талев създаде вдъхновените си творби за македонските българи — „Железният светилник“ (1952), „Илинден“ (1953), „Преспанските камбани“ (1954) и „Гласовете ви чувам“ (1966). Най-голям успех авторът постига в разкриване духа на епохата, основните конфликти, движещите сили на времето и най-вече в умението всичко това да се предаде чрез образите на героите зримо вълнуващо, незабравимо. С галерията от образи и преди всичко с образите на Глаушеви — Султана, Стоян, Лазар, Ния, Борис и др. — Талев продължава една от най-плодотворните традиции в българската литература — изграждане образа на народа чрез разкриване борбите за национално и социално освобождение. Пълноценното художествено изпълнение на тази голяма творческа задача в нашата епоха е възможно само от позициите на марксизма-ленинизма, от позициите на трудовия народ. Творческото развитие на Д. Талев е ярко доказателство на тази закономерност. Авторът разглежда съдбата на македонските българи не откъснато и противопоставено на живота на другите националности в Македония. С каква дълбока болка писателят разказва, особено в последната си книга, за кървавите разпри между българи, гърци, сърби. . .

Този благороден интернационализъм, с който са пропити патриотичните творби на Талев, е една от най-характерните особености на новата социалистическореалистична българска литература. В миналото тоя интернационализъм е бил присъщ предимно на пролетарските писатели, които в жестоката класова борба акцентуват главно върху него и в известна степен подценяват специфично-националното, патриотичното. Синтезът на патриотичното и интернационалното не е само литературно явление. Само в условията на социализма е възможно радикално разрешаване на националния въпрос. И големият успех на Д. Талев е истински пример за възраждащата и творческа сила на новия

живот, на новия мироглед, на новия художествен метод. „Бих искал да споделя — заявява Талев — голямата, дълбоката радост, която чувствувам от известно време насам, когато сърцето ми все повече се освобождава от сковаващия, задушаващия обръч на буржоазния национализъм. Още по-голяма е радостта ми сега, когато благодарение на запознаването ми с чуждия за мене преди метод на социалистическия реализъм проникам все по-дълбоко в недрата на живота, виждам все по-ясно и по-широко целия живот. Ще вървя все по-нататък в тая посока напред и няма да ми бъде трудно да вървя, защото по тая посока аз се връщам към светлите идеали на своята младост."[1]

Опитът на съветската, на българската и на други социалистически литератури показва, че появата на романа-епопея, успешното развитие на тоя жанр е закономерно явление. Той дава най-големи възможности за разкриване на народните съдбини през най-важните етапи от историческото развитие на дадена нация и на човечеството като цяло. Широкото епично платно дава възможност също така народът да бъде показан не само като фон или като пасивна страдаща маса, а като решаващ фактор в историческото развитие. Такъв характер имат „Животът на Клим Самгин", „Тихият Дон", „Ходене по мъките" в съветската литература, „Обикновени хора", „Панорама на една епоха", тетралогията на Д. Талев в българската литература. Както отбелязва съветският литературовед Л. Якименко, появата и развитието на този жанр същевременно е доказателство и за зрелостта на художественото мислене, за успехите на литературата като цяло.[2]

И този разцвет на епичното начало, на възможностите на литературата да разкрие художествената истина за света се извършва в същата тази епоха, когато на Запад се развиват теориите за пълния субективизъм на изкуството, за отмирането на романа и пр.[3]

В една или друга степен епичното начало в посочения по-горе смисъл присъствува и в редица други произведения, създадени през разглеждания период. Преди всичко оттогава датира замисълът и началото на най-крупното произведение на Ем. Станев „Иван Кондарев". Съдбата на народа в навечерието и по време на Втората световна война, сблъсъкът на двете сили, от изхода на който зависи бъдещето на страната, на човечеството — комунизмът и фашизмът като идеологии, морал, житейска практика и пр. — всичко това лежи в основата на произведения като „На живот и смърт" от Д. Ангелов (1953), една книга, която за кратък период придоби изключителна популярност сред народа, „Път" на Ст. Ц. Даскалов (1945—1955), „Живите помнят" от К. Калчев (1950), „Сред народа" от Кр. Григоров (1955), „Двубоят" на Ем. Коралов (1953), „Любов" на А. Гуляшки (1955), „Краят на Делиите" от Ем. Манов (1955) и др.

Разбира се, тук става дума за общите черти на тези произведения, а не за степента на художественото майсторство в тях, което е в зависимост от таланта и трудолюбието на авторите. Най-значителни художествени постижения през този период в отразяване живота и борбите на българския народ между двете световни войни и отчасти в съпротивителното движение завоюва Д. Димов в романа „Тютюн". В него по един оригинален начин авторът показва антинародната същност и историческата обреченост на капитализма и по-

[1] Д. Талев. — Лит. фронт, бр. 20 от 1955 г.
[2] Вж. Л. Якименко. „Тихий Дон" М. Шолохова. М., 1958, с. 456.
[3] Вж. С. Каролев. Въпроси на нашия съвременен роман. — Лит. мисъл. 1959, кн. 4.

специално на българската буржоазия. Образите на Ирина, Морев и Костов ще останат класически в българската литература в това отношение. В романа има и прекрасни страници, посветени на тежкия живот на работническата класа, на нейните най-характерни представители тогава — тютюноработниците. Постижение за автора са и сцените на откритите класови сблъсквания — стачки, сражения на партизаните, — образът на Шишко и др.

Романът „Тютюн" бележи нов етап в развитието на социалистическия реализъм в българската литература. Димов обогати традициите на българската литература с постиженията на съветската и на западната прогресивна литература от XX век. Той внесе нещо ново в типизацията и индивидуализацията на своите герои. Тук се има пред вид не само изключителната психологическа правдивост на характерите. Ако вникнем внимателно в произведенията на социалистическия реализъм от ранния етап на неговото развитие, ще открием, че до голяма степен индивидуализацията на героите съвпада в общи черти със социалната характеристика на дадения тип, към който те принадлежат. Така борците от типа на Павел Власов от „Майка" на Горки или положителните образи от „Село Борово" на Кр. Велков и като личности, и като типове са носители на най-добрите черти на работническата класа, на трудовия народ. В същото време представителите на експлоататорската класа са дадени и в обществената си изява, и в своите лични, човешки, индивидуални черти в отрицателна светлина. Главното в палитрата на писателите-социалистически реалисти през този период са средствата на графиката — черното и бялото.

Това отъждествяване (до голяма степен) на класовото, на типичното с индивидуалното не е резултат само от неразвитостта на новия художествен метод, на неговата поетика, на художественото майсторство на неговите представители. В период на най-жестока класова борба между двата свята литературата е длъжна да подчертава именно тези две страни от действителността, от характерите и психологията на хората от двата лагера. С победата на социализма светоусещането на представителите на социалистическия реализъм, тяхното самочувствие постепенно се изменя. Това е вече самочувствие на победители, на господари на земята, на бъдещето на човечеството. С такива очи те гледат и на миналото. И става ясно, че не отделните личности, а социалните сили трябва да бъдат изправени пред съда на историята. Това, разбира се, не изключва въздействието на тези сили върху отделната личност, влиянието върху нейното формиране и развитие, върху нейните индивидуални човешки качества. Но характеристиката на героите вече не се свързва така непосредствено с типичните черти на класата, на съсловието, от които произхождат, чиито представители са те. Това не отменя основния принцип на реалистичното изкуство — социалната детерминираност на характерите, но дава възможност за създаване на много по-голямо богатство и многообразие от характери. За тази относителна самостоятелност на човешкия характер в рамките на класовата, на съсловната типичност ни говорят наблюденията на В. И. Ленин в неговата статия „В лакейската стая": „Свойствената на лакейското положение необходимост да се съединява твърде умерена доза народолюбие с твърде голяма доза послушание и защищаване интересите на господаря неизбежно поражда характерното за лакея като социален тип лицемерие. *Тук работата е именно в социалния тип, а не в свойствата на отделните лица. Лакеят може да бъде най-честен човек, образцов член на своето семейство, превъзходен гражданин, но той неминуемо е осъден да лицемерничи* (к. м. — В. К.), доколкото основна черта на неговата професия е съединението интересите на

господаря, на когото той се е „задължил“ да служи „вярно и честно“, с интересите на оная среда, от която се рекрутира прислугата.“[1]

Това богатство на различни човешки характери в рамките на един социален тип ние откриваме в нашата социалистическореалистична литература, в „Танго“ на Г. Караславов. Но и тук многообразието от характери беше обобщено в два основни лагера — хората от народа и представителите на фашизма и капитализма.

Една от заслугите на Д. Димов се състои в това, че той за първи път проникна така дълбоко в човешкото, в съкровеното „аз“ и на отрицателните герои, показа положителни човешки черти и у хора, които живеят в техните среди. Това не беше реабилитация на тия среди. Напротив, писателят с необикновена сила разкрива как постепенно хуманното, красивото, човешкото у такива герои като Ирина, Костов и др. се убива от света на „Никотиана“. Това засилва художествената убедителност, вярата на читателя в правдивостта на изображението, усилва и художествената присъда на автора над света на експлоататорите и неговите войнствени защитници — фашизираната буржоазия от цял свят.

Но този дълбоко новаторски характер на романа „Тютюн“ остана извън полезрението на една значителна част от представителите на марксическата критика, които в оценките си изхождаха от принципите на социалистическия реализъм от неговия ранен етап на развитие, догматизираха и опростяваха и тези принципи.

В произведенията на А. Гуляшки „Ведрово“, на Ст. Ц. Даскалов „Без межда“ и „Мелницата Липовански“, на П. Вежинов „Сухата равнина“, на Ив. Петров „Нонкината любов“, на Ем. Коралов „Край Марица“, в редица разкази на А. Каралийчев, Кр. Григоров, Св. Минков, Ил. Волен, С. Северняк и др. се отразява съвременната действителност, преобразованията в града и селото, измененията в бита, психологията, душевността на българския народ. Тук трудностите в овладяването на новите конфликти и характери са много по-големи, отколкото при отразяването на близкото или по-далечно минало. Често желаното се взема за реално; външната, видимата страна на явленията и характерите замества тяхната същност. Това води до схематизъм, до опростяване на явленията, на процесите в самия живот. Но затова пък толкова по-ценни са сполуките в художественото овладяване на съвременната тема, защото тя дава най-големи възможности за изпълнение на задачите, които стоят пред литературата — комунистическото и естетическо възпитание на трудещите се, дава възможност за пряко участие в решаването на обществено-политическите и нравствени проблеми на времето. Ето защо дори когато в някои произведения са налице отделни сполуки — както е случаят с романа „Сухата равнина“ на П. Вежинов, с образа на К. Божилов, — тези сполуки са принос в общия литературен процес.

Аналогични са и проблемите, успехите и недостатъците и в областта на драматургията и киносценария. През този период фактически за първи път методът на социалистическия реализъм завладя сцената с пиеси, които изведоха националната българска драматургия на високо идейно-художествено равнище, на равнище, каквото в другите литературни родове този метод бе достигнал много преди Девети. Особено осезателни са постиженията на О. Василев в пиесите „Тревога“, „Любов“ и „Щастие“, на К. Зидаров в „Царска

[1] В. И. Ленин. Съчинения. Т. 29, с. 541—542.

милост", на Л. Стрелков в „Разузнаване". През този период се утвърждава фактически като литературен жанр киносценарият с такива творби като: „Утро над родината" от К. Калчев, „Данка" от Кр. Белев, „Песен за човека" от Хр. Ганев, „Септемврийци" от А. Вагенщайн, „Неспокоен път" от Ст. Ц. Даскалов.

Напредък бележи и развитието на детската литература. Редом с изтъкнатите писатели в тази област от миналото, като Ран Босилек, Елин Пелин, Ангел Каралийчев, Дора Габе, Калина Малина, ценни произведения за деца и юноши създават Марко Марчевски, Асен Босев, Леда Милева, Лъчезар Станчев, Цветан Ангелов, Николай Зидаров. Наред с традиционните за детската литература от миналото теми те се стремят да разкрият в произведенията си със специфични за жанра средства революционната тематика, новото в живота на народа, на децата и юношите. Появяват се нови образи, изразни средства, които дават възможност за приобщаване на децата и юношите към новите научни открития, към революционните изменения в живота. И това е може би една от най-отличителните черти на социалистическия реализъм в тази област.

Посочените успехи в утвърждаването на социалистическия реализъм в българската литература след V конгрес на БКП, създадените художествени произведения във всички видове и жанрове показват, че в своето развитие през този период българската литература е била в унисон с общото развитие на страната по пътя на социализма. И за литературата важат изцяло думите на др. Т. Живков, казани пред писателите през 1958 година: „Такива бяха основните линии на политиката на партията до Априлския пленум на ЦК на БКП — политика на строителство на социализма. Такива са те и след Априлския пленум. Следователно Априлският пленум на Централния комитет на партията не дойде да измени партийната политика и линията на строителство на социализма, тъй като те бяха правилни."[1]

За пораженията от култа към личността и за новото, което донесе Априлският пленум и в областта на литературата, ще се спрем по-нататък. Тук трябва категорично да се заяви, че не бива в никакъв случай този период от 1949 до 1956 г. да се отрича изцяло, както понякога това се прави голословно, без да се държи сметка за фактите. Постигнатите успехи *въпреки пораженията и атмосферата, свързани с култа към личността*, показват още по-ярко силата и виталността на социалистическия строй, на социалистическата литература.

Как литературната теория и критика направляват литературния процес, утвърждаването и развитието на социалистическия реализъм в българската литература през този период?

Две са най-важните условия за успешното овладяване принципите на социалистическия реализъм, за претворяване патоса на борбата и строителството в патос на литературата, при наличие на талант, разбира се, — усвояването на марксистко-ленинската теория като дълбоко лично виждане, разбиране, чувствуване на света и тясната връзка с трудовия народ. Към това е насочено и главното внимание на теорията и критиката през разглеждания период. „Овладяването на научния мироглед, на марксизма-ленинизма, е задача, която стои не само пред писателите-комунисти. Тя е задача на всички наши писатели, които са били дълго време под упадъчното и вредно влияние на буржоазната

[1] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата. С., 1972, с. 7—8.

идеология“ — пише П. Зарев в статията „За идейно издигане на литературата ни.“[1]

От позициите на социалистическия реализъм вече се оценява творчеството на всички български съвременни писатели, не в смисъл, че всички те са усвоили вече тоя метод, а доколко в своята дейност се освобождават от буржоазните и дребнобуржоазни идейни и художествени наслоения и правят съзнателни усилия за овладяване на новия метод. Най-висока оценка критиката дава на ония произведения, в които е налице единство между мироглед и метод, като „Танго“ от Г. Караславов, „Втора рота“ от П. Вежинов, „МТ станция“ от А. Гуляшки и др.

Особено голямо внимание критиката отделя на произведенията със съвременна тематика и проблематика. В кръга на тази тематика тогава влизат книгите за въоръжената борба против фашизма, за Отечествената война и преди всичко за бурно развиващия се живот през годините на народната власт. Проблемите на социалистическия реализъм, противоречията между мироглед и метод, между рационалното възприемане на новата действителност и художественото ѝ претворяване — всичко това е в центъра на вниманието на литературната критика при оценката на новосъздаваните произведения. Така Н. Янков в рецензия за книгата разкази на Кр. Григоров „Председателят на селсъвета“ отбелязва: „Крум Григоров спира вниманието си на редица съществени моменти от тази сложна и многообразна борба за социалистическо преустройство на селото. Тези разкази го утвърдиха като един от най-продуктивните белетристи на нашето съвременно село, но в тях изпъкват и неговите най-характерни слабости и недостатъци като разказвач. Общото впечатление от разказите му със съвременна тематика е, че писателят се плъзга предимно по външното разкриване на събитията и случките, не се задълбочава в тяхната същност, не навлиза по-дълбоко в преживяванията на своите герои. Твърде често той опростява и обеднява богатството на днешната селска действителност, на сложната и непримирима борба в нея, изпуска съществени нейни страни, омаловажава или направо прескача трудностите, идеализира постиженията.“[2]

Самите писатели си дават сметка за трудностите в усвояването на социалистическия реализъм, в преодоляването на идейно-естетическите влияния на буржоазната литература. Характерна в това отношение е статията на П. Вежинов „Към творческо овладяване на тематиката“, написана по повод романа на А. Гуляшки „МТ станция“. Гуляшки е писател-комунист, който с цялото си сърце приема, бори се за утвърждаване на новия живот. На какво тогава се дължат елементите на схематизъм и в неговите нови произведения? И Вежинов заявява: „Схематизмът може да се прояви и в произведенията на писател, чист от всякакви буржоазни влияния. Все пак може ясно да се каже, че схематизмът е чужд на метода на социалистическия реализъм, коренно противоположен на него и отделните явления на схематизъм у писателите на социалистическия реализъм говорят за грешка в овладяването на метода от страна на отделните писатели, а не за недостатък на метода.“[3]

Тези думи на Вежинов са твърде показателни. Известно е, че не само буржоазните идеолози и естети, но и целият ревизионистичен печат, а също и от-

---

[1] П. З а р е в. — Лит. фронт, бр. 24, 12 ян. 1949.
[2] Н. Я н к о в. — Септември, 1951, кн. 3, с. 185.
[3] П. В е ж и н о в. — Септември, 1951, кн. 4, с. 165.

делни естети-марксисти, искрени привърженици на социалистическата литература, обявиха именно отклоненията, слабостите и грешките при овладяването на социалистическия реализъм за негова същност и с лека ръка се опитаха да ликвидират тоя метод. Това доведе до инвазия на модернистичните буржоазни течения, до убиване на революционното и реалистично начало в литературата и изкуството в някои социалистически страни.

Обществената и литературна практика учи българските писатели, а това е генерален извод и от развитието на съветската литература, че новаторството, идейно-естетическото богатство и многообразие на литературата в нашия век трябва да се търсят преди всичко по линията на социалистическия реализъм, на правдивото и реалистично отразяване на богатството на самия живот, а не по линията на модернистичните направления, които абсолютизират, схематизират една или друга особеност, черта на действителността, на самото изкуство. „Схематизмът — продължава своята мисъл П. Вежинов в цитираната статия — е качество, типично за буржоазната литература, идеалистичните и метафизични методи на която, почиващи на идеалистични и метафизични мирогледи, не признават нито истинската богата и разнообразна причинност, нито произхождащото от нея развитие."

Упадъчните модернистични, декадентски течения и школи са противопоказни както на новото социалистическореалистично изкуство, така и на самата нова действителност. Ето защо една от основните закономерности в развитието на литературата в условията на социалистическото общество е постепенното замиране на модернистичните упадъчни направления, преминаването на писателите, повлияни от тия направления, на позициите на социалистическия реализъм. Спирайки се на тоя проблем, Н. Фурнаджиев писа по повод 75-годишнината на Н. Лилиев: „Безспорно е обаче, че не бива да се пропускат пораженията на символизма върху неговото творчество, който го отдалечаваше от действителността и го водеше много пъти към абстракция, към болезнени и кошмарни видения, към философията на безизходността и песимизма. Не тези тенденции ли, които не са второстепенни, пресякоха така преждевременно неговото по-нататъшно развитие?"[1]

Ето защо борбата на българските писатели и критици против проявите на модернистичните декадентски течения след Девети септември бе борба преди всичко за творческата свобода на писателите, борба за даване простор на техните таланти и възможности, несковавани от идеологическите и естетически канони и догми на декадентството. Това беше борба за разчистване пътя на социалистическия реализъм. Друг е въпросът, както ще видим, доколко в конкретната оценка (при разглеждане творчеството на В. Петров, Б. Божилов, Н. Стефанова и др.) критиците правилно прилагаха това вярно методологическо положение и доколко под влияние на общата атмосфера на студената война тогава и на свои опростени разбирания за метода на социалистическия реализъм и за изкуството въобще изпадаха в сектанство и догматизъм и отхвърляха не само творби, повлияни от декаданса, но и произведения, нямащи нищо общо с модернизма или повлияни до известна степен от него, но притежаващи ценни художествени качества.

Господството на социалистическите сили в цялостния живот на страната определя до голяма степен и характера на литературния процес, задачите на литературната критика. Проблемът за политическата позиция на българския

[1] Н. Фурнаджиев. — Нар. култура, бр. 24, 11 юни 1960.

писател до голяма степен е вече решен. Мнозинството от българските творци съзнателно се стремят вече към усвояване на марксистко-ленинската идеология, на метода на социалистическия реализъм. Ето защо главният проблем е доколко *художествено*, от позициите на новия метод се отразява животът, как да се разбират и прилагат на практика принципите на тоя метод и преди всичко главният от тях — комунистическата партийност. В статията си „Историческите решения на V конгрес на БКП" Г. Караславов пише по тоя повод: „Трябва на първо място да се разбере неправилното схващане у някои хора на изкуството, че партийността в литературата и изкуството — това означава тясно услужване на партия от рода на безвъзвратно загиналите котерии. Трябва да се разяснява, че партийността в изкуството — това значи да се даде такова изкуство, което да отговаря на грандиозния строителен и творчески размах на партията на революционния пролетариат, под чието ръководство като организиран авангард на работническата класа се строи нов живот, строи се прекрасно, богато по съдържание и форма, по преживявания и устреми, по идеали и перспективи общество, строи се щастлив социалистически, комунистически строй."[1] Така проблемът за партийността се обединява с проблема за жизнената и художествена правда, с проблема за народността. Партийността все повече и повече се разглежда като естетическа категория. Тези въпроси са в центъра на вниманието на П. Зарев в статията „За партийността в литературата". Като сочи, че социалистическият идеал става всенароден идеал, което води до сливане на партийността с народността в литературата, авторът разкрива обективния характер на комунистическата партийност, нейната специфична художествена изява: „Но партийността днес идва и от самата действителност. Партийността не е само тенденциозност или идеен подстъп на писателя към действителността. Тя е и в образа на новия човек, в неговата психология, в творческото съревнование при стремежа за изграждане на социализма."[2] Оттук произтичат и изводите, които авторът прави в друга статия за литературната критика: „Методът на литературната ни критика не е диалектическият материализъм, а *социалистическият реализъм*, което означава, че тя трябва да оценява не само идейните качества на художествените творби, а да прониква и в тяхната художествена специфика, да ги оценява именно като художествени творби, отразяващи в художествени образи обществената действителност."[3]

Принципите на социалистическия реализъм, специфичните проблеми на литературата, на художественото майсторство заемат все по-голям дял в литературната теория и критика. Те заемат централно място в докладите и изказванията при обсъждане на литературната продукция. Ето как тези проблеми се разглеждат в доклада на П. Вежинов за развитието на романа през 1954 г.: „Много сериозно качество не само на миналогодишната продукция, но изобщо на нашата литература е нейният плътен реалистичен тон. Здравите реалистични традиции от миналото позволиха на българските писатели полезно да усвоят основните принципи на социалистическия реализъм. Може смело да се каже, че на нашата литература сега са вече чужди влиянията на буржоазната формалистична литература, че тя е здраво стъпила на краката си. Много ценно качество на разглежданите книги е техният народностен характер. Изобщо нашата литература е близка по дух на народния читател и е понятна

[1] Г. Караславов. — Изкуство, 1949, кн. 1, с. 33.
[2] П. Зарев. — Лит. фронт, бр. 28, 12 март 1949.
[3] П. Зарев. — Ново време, 1949, кн. 2, с. 167.

и разбираема за него. От друга страна, писателите успешно описват хора от народа, защото съдбата на народа е неразривно свързана с тяхната лична съдба. Особено гъсто са наситени с народностен дух романите на Талев, Григоров, Даскалов и др., които успешно описват народния живот."[1]

Тези изводи се подкрепят от изказванията на самите автори. Така Д. Талев разкрива по следния начин идеята на своя роман „Преспанските камбани": „Основната идея в моя роман „Преспанските камбани" и в другите мои нови книги е да изобразя с подходящи средства народа, да покажа как той надвива и изменя своята незавидна участ, как се движи към един по-хубав живот — бавно, мъчително в ония тъмни времена, с големи страдания и жертви, — как се бори за свобода и щастие." И като се спира на образа на Султана, един от носителите на това народностно начало, Талев продължава: „Властна е тя, тиранична и сурова до жестокост, но тя е и носителка на големи, здрави нравствени сили — същите, които спасиха от гибел народа ни през вековното робство." Но писателят не идеализира своите герои. Той иска да остане верен преди всичко на историческата, на житейската правда. И затова Султана, както казва авторът, „която воюва дори с бога в защита на своите разбирания за чест и нравственост, е жив човек и със своите добродетели, и със своите недостатъци". От принципиална важност е следната мисъл на Талев в това изказване: „Честният труженик не ще забрави никога първия закон на метода на социалистическия реализъм: истината за живота."[2]

Така и писателят-комунист Г. Караславов, който още преди Девети създава едни от най-ярките произведения на социалистическия реализъм в българската литература, и безпартийният писател Д. Талев, който намира своя истински път в литературата едва след народната победа, творят своите нови произведения — класически за социалистическата ни литература, — като се ръководят съзнателно от принципите на социалистическия реализъм, като обогатяват и развиват тоя метод с богатството на жизнения си опит, с оригиналността на своя талант. И това е закономерност за цялата българска литература през този период. „Това решаващо обстоятелство — заявява на същото обсъждане Минко Николов, — че българските писатели в своята съвкупност — партийни и безпартийни — възприеха честно политиката на БКП и искат с творчеството си да подпомагат тази политика, дава своите резултати. Днес социалистическият реализъм не е метод, към който се стреми само една група автори, както в миналото. Днес той става метод на цялата ни национална литература. На неговите позиции се сплотяват писатели с различна творческа и политическа съдба в миналото, с различни възможности, интереси и култури. А това е гаранция за по-голямо разнообразие на търсенията и на темите, на стиловете и на индивидуалностите."[3]

При това положение, когато социалистическият реализъм се приема като най-правилен и плодотворен метод от всички теоретици и творци (друг е въпросът, доколко цялостно и творчески този метод е усвоен и се прилага на практика), изключително значение придобива проблемът, как се разбира идейно-естетическата същност на този метод. Защото това разбиране не е вече възглед на отделен теоретик, то не засяга само творчеството на единици или на група писатели, както в миналото. От същността на това разбиране до голяма степен зависи накъде се насочва развитието на българската литература като цяло.

[1] Цитирам по доклада на обсъждането, с. 16.
[2] Цитирам по стенограмата от обсъждането, с. 3—4.
[3] Пак там, с. 10—11.

Солидна основа за правилното решение на този проблем са изказванията на Г. Димитров по въпросите на литературата и изкуството и неговото лично отношение към творците. Ето как определя той отношението на БКП към първостепенните задачи, които стоят пред изкуството, своето разбиране за спецификата на художественото творчество: „Ние отдаваме много голямо значение на изобразяването на новия тип младежи в строителните бригади, новия тип работници, ударници, въобще изобразяването на този трудов подем, който залива цялата страна. Ние отдаваме голямо значение да се възпълти борческият подвиг на партизаните в борбата им срещу фашизма до Девети септември и на бойците в Отечествената война след това. Това обаче не означава да не рисувате картини, пейзажи от природата и да не давате изображения, които доставят истинска наслада, развиват любов към природата и към оживотворяващия благодатен труд. Всичко това трябва по моему да се съчетае в общата съкровищница за издигане изкуството в служба на нашата нация като един от факторите, който възпитава и дава тласък напред на всичко честно и доблестно."[1]

Единство в идейно-естетическите позиции и богатство и многообразие на стиловете, на формите, на средствата на социалистическореалистичното изкуство — това е изводът, който може и трябва да се направи и от оценката на Димитров за Хр. Смирненски, за неговото родство с Маяковски: „Смело може да се каже че по своя талант и по характера на своето борческо литературно творчество Смирненски е нашият български Маяковски."[2] Не само за специалистите, но и за обикновените читатели е явна огромната разлика в стила, в личния почерк, в поетиката, в изразните средства и пр. в творчеството на двамата поети. Това е ставало причина, когато се говори за българо-съветските литературни взаимоотношения паралелът Смирненски — Маяковски да отсъствува. Върху тоя проблем се спира в книгата си за Маяковски още през 1940 г. Т. Павлов. И ето Г. Димитров сочи творчеството на Маяковски и творчеството на Смирненски в един ред като пример за българските писатели — пример на вярна и беззаветна служба на партията, на великите идеали на комунизма чрез високохудожественото творчество на двама тъй различни по стил поети.

Доколко тези мъдри указания на Димитров се разбират, разработват и утвърждават в самата творческа практика?

И през разглеждания период господствува разбирането за историколитературния процес като борба на реализма с антиреализма и социалистическият реализъм се представя до голяма степен като модификация, продължение само на реализма, на реалистичната форма на художествено обобщение. Революционната романтика, която се смята като съществена част на новия метод, се разбира по-скоро като особеност на самия живот, на оптимистичното и героично начало в него и не се свързва с поетиката на метода.

В конкретни теоретични и литературнокритични изследвания обаче се срещат и верни наблюдения за естетическата същност на социалистическия реализъм, за неговото отношение към другите художествени методи, за неговата поетика като синтез на всичко естетическо значимо и ценно от развитието на литературата, синтез на различни форми и средства за художествено отразяване на действителността. Голям интерес в това отношение представлява докладът на Т. Павлов за 50-годишнината на Хр. Радевски. Самият богат

[1] Г. Димитров. За литературата, изкуството и културата. С., 1971, с. 247.
[2] Пак там, с. 282.

жизнен и творчески път на поета — един от най-видните представители на партийната лирика у нас — дава възможност за поставянето и решаването на посочените по-горе проблеми. Т. Павлов изтъква качествената разлика между социалистическия реализъм и миналите художествени методи, като има пред вид цялостното отношение на поета към действителността. „Преди всичко характерно е за Хр. Радевски като литературен творец и политически боец, че той не стана нито сантиментално-романтичен певец на селските идилии, нито натуралист битописател на мизерията и трагедията на нашето село в годините на фашистката диктатура. Дошъл от село, той бързо, решително и веднъж завинаги се сраства с града, с неговите класово-партийни борби и развитие и „страда и се бори" в него като в своя „родна среда".[1]

Не е трудно да се долови, че в случая става дума по същество за отличието на поета-социалистически реалист от романтика, от натуралиста, а до голяма степен и от критическия реалист. Но Павлов разглежда социалистическия реализъм не като нещо изолирано, откъснато от художествения опит на миналото, а като продължение и развитие на тоя опит. Като напомня за сектантското отношение към литературното наследство и към творчеството на писателите-демократи, дори и антифашисти през първата половина на 30-те години и за своята борба срещу това отношение, Павлов заявява в същия доклад: „Нужно беше също да се върви смело и последователно докрай по пътя на социалистическия реализъм и същевременно да не се подценява, а да се утвърждава и творчески да се развива по-нататък литературното положително наследство на Каравелов и Вазов, Яворов и Славейковците, Елин Пелин и Антон Страшимиров." Тоя широк поглед за националното литературно наследство, чието богатство усвоява и развива литературата на социалистическия реализъм, Павлов проявява още през 30-те години. Такова е разбирането му и за световния литературен процес, и за метода на социалистическия реализъм. Новият метод наследява и развива художествените завоевания на Омир, на Шекспир, на Гьоте, на Ибсен, на Молиер, на великите руски класици, на всичко прогресивно и художествено значимо от развитието на литературата.

Показателна е и самокритиката, която Т. Павлов си прави, че той и другите критици-марксисти не са оценили на времето правилно поемата на Радевски „Мечта". В случая много по-голям интерес представлява не толкова конкретната оценка, колкото „реабилитацията" на романтичната форма на художествено обобщение, характерна за тази поема: „Нима не трябва — заявява Павлов — ние всички да помним забележителните думи на Ленин за двата вида мечти? А Радевски в цялото си творчество и с целия си борчески партиен живот доказа и показа, че неговата мечта не го е връщала назад, а го е водила напред и все напред."[2]

Самата художествена практика кара писателите и теоретиците да уточняват и коригират своето разбиране за социалистическия реализъм. В първите години след Девети септември като главен критерий при определяне на новия метод се взема утвърждаващото отношение на писателя към действителността за разлика от критическия реализъм, където господствува критичното начало. По-късно става ясно, че на писателите-социалистически реалисти принадлежи правото и задължението не само да утвърждават новото, революционното в живота, нещо, което е вършила всяка истинска литература и в миналото, но и

[1] Т. П а в л о в. Избрани произведения. Т. 7, С., 1964, с. 296.
[2] Т. П а в л о в. Цит. съч., с. 302.

да бичуват всичко, което пречи за победата на това ново. Става ясно, че и в литературата на социалистическия реализъм трябва за целта да се поощряват специални жанрове — сатирата, гротеската. Още през 1947 г. Г. Димитров предупреждава: „Трябва да се гори с нагорещено желязо онова, което ние имаме на някои места, дето наши отговорни хора са се превърнали, както аз забелязах и друг път, на губернатори и велможи по отношение на населението, по отношение на окръжаващите ги. Забравили са, че излизат от народа, че довчера са работили с другите работници и селяни. Сега станал кмет, станал началник, станал депутат и вирнал нос.“[1]

Както се вижда, става дума не за отрицателни явления и личности, политически враждебни на социализма, а за „вътрешни“, „нови“, „наши“ отрицателни герои и явления, които не друг, а преди всичко самата партия, социалистическореалистичната литература трябва да критикуват, да бичуват. Известно е каква висока оценка дава В. И. Ленин на сатиричното произведение на Маяковски „Вечно заседаващите“ за това, че в него са осмени комунистите-бюрократи. Подобни сатирични произведения се появяват и в нашата нова литература. Оформя се цяла група автори сатирици и хумористи — Св. Минков, Челкаш, Р. Ралин, П. Незнакомов, Б. Банов и др. Голяма част от творчеството на Хр. Радевски след Девети е сатирично. Явно е, че е необходимо едно уточняване, най-малко, на разбирането за утвърждаващото и за критическото начало в социалистическия реализъм. И това най-напред чувствуват самите писатели. В статията „Да създадем литература, достойна за Димитровска България“ Радевски пише: „Трябва да се подчертае, че методът на социалистическия реализъм съвсем не отрича критиката на обществените недъзи. Напротив — тази критика е една от неговите съществени черти. Новият положителен герой — герояt на социалистическия реализъм — утвърждава новия живот именно в борба срещу старото, в безпощадна критика срещу отживелиците, които пречат на растежа на новото.“[2]

Подобни разбирания дават възможност да се отхвърли теорията за безконфликтността на социалистическореалистичната литература, която по това време се оформя, да се определят по-конкретно задачите пред писателите при новите условия, да се стигне до едно по-вярно разбиране същността на социалистическия реализъм.

Това долавяне на естетическото богатство на новия художествен метод, на неговото отличие от миналите методи откриваме и в рецензиите за новосъздадените произведения, особено когато критиците правят съпоставки с минали и съвременни творби на един и същ автор, претърпял еволюция в своето развитие. От такъв характер са наблюденията на С. Султанов в статията „Новият живот в разказите на Ангел Каралийчев“: „Неговите разкази излъчват обикновено свежест и бодрост. В неговите минали работи много често тази романтика се превръщаше в идеализиране на патриархалния живот и тогава тя имаше сковаващ, реакционен характер. В новите разкази на Каралийчев тази бодрост и оптимизъм произлизат от младостта и красотата на новия живот. И това е много ценно качество на творчеството му.“[3] Тази възраждаща сила на социалистическия реализъм има отношение не само към таланта на отделния писател. Възкръсват за живот или се пораждат цели жанрове

[1] Г. Димитров. За литературата, изкуството и културата, с. 94—95.
[2] Хр. Радевски. — Лит. фронт, бр. 32, 9 апр. 1949.
[3] С. Султанов. — Септември, 1949, кн. 2, с. 151.

в литературата ни, както е случаят с романа и по-специално с романа-епопея. За литературната теория и критика не остават скрити тия вътрешни структурни изменения в литературата, това развитие на отделните родове и жанрове. Така Стоян Каролев прави следните изводи в рецензията си за романа на Д. Методиев „Димитровско племе": „Неговият роман е напълно естествено явление в процеса на жанровото обогатяване на нашата литература, определящо се от сложните и разнообразни идейно-художествени проблеми, които стоят пред писателите."[1] Това утвърждаване на епичното начало дори в поезията се отбелязва и в рецензии за поемите „Марица" от Ламар, „От Ярлово до Воронеж" от Н. Марангозов, „Поколение" от Т. Харманджиев и др.

Но ръководейки се от основния принцип на социалистическия реализъм — конкретно-историческото отразяване на действителността, — някои писатели твърде опростено разбират тоя принцип и създават произведения, особено на съвременна тема, в които преобладава натурализмът, фактографският подход, а не художественото обобщение. В резултат на това на преден план изпъкват производствените процеси, битови детайли, машини и пр., а хората остават в сянка. Нарушава се главното изискване за всяка истинска художествена творба. Известно е, че Горки определи литературата като *човекознание*.

Литературната критика долавя тези увлечения, това погрешно разбиране на метода на социалистическия реализъм, на призива за отразяване на труда, на трудовия човек в литературата. От тези позиции критиката подлага на доста рязка преценка някои произведения на „производствена тематика", в които не хората, а технологията, производственият процес са в центъра на вниманието на писателите — „Завод 17" от Н. Маринов, „Светлини" от В. Геновска, „Младост" от Ив. Мартинов. В доклада за белетристиката през 1953 г. П. Данчев с тревога констатира наличието на опростителство и схематизъм особено в произведенията на съвременна тема: „Опростителството нахлува в нашите произведения тогава, когато към изобразяването на хората пристъпваме с предварително изработени схеми. Най-опасното е там, че тази схема може да бъде вярна. Тя може вярно да изразява социалната същност на образа, на обществено-историческото явление. Схематизмът нахлува в произведението, когато писателят, затворен в кабинета си, решава: „В новата си книга ще дам типичния образ на партийния работник или стахановец, или на врага, или на кулака."[2]

И подобни тревожни гласове все по-често започват да се чуват на обсъжданията и в печата. Наред с големите успехи — създаването на произведения във всички родове, които бележат нов етап в развитието на българската литература, много от които получават признание и популярност и в чужбина, — в противоречие с главната закономерност в литературния процес, утвърждаването на социалистическия реализъм в националната българска литература в началото на 50-те години се проявяват тенденции, които говорят за нарушение, за отклонение от естествения път на литературното развитие. В поезията започва да се губи неповторимият свят на творците, своеобразието на лирическия герой. Започва да се утвърждава една помпозна, псевдоепична, псевдополитическа поезия. Схематизмът и опростителството се проявяват и в другите литературни родове.

---

[1] С. Каролев. — Септември, 1952, кн. 2.

[2] Цитирам по доклада на обсъждането, с. 10.

Главната причина за тия отрицателни явления и тенденции се крие в атмосферата, в погрешните методи, свързани с култа към личността.

Разбира се, немалко от слабостите и недостатъците в творческия живот и през този период са резултат от трудностите на растежа на новата литература. Процесът на изживяване, на преодоляване на минали мирогледни и естетически възгледи и принципи е сложен и труден. Но затова повече от всякога е необходима свободна, творческа атмосфера, в която писателят да изучава живота, да усвоява творчески марксизма-ленинизма, да разкрива своя талант. Нарушенията на ленинските норми на обществен и партиен живот се превръщат в сериозна пречка за нормалното развитие на българската литература по пътя на социалистическия реализъм.

Какъв е по-конкретно характерът на тия нарушения?

Обобщено, точно те са изложени в речта на др. Т. Живков на срещата на Политбюро на ЦК на БКП с дейци на културния фронт на 15 април 1963 г.: „През периода на култа към личността сектантството и догматизмът нанесоха, както не един път сме подчертавали, голяма вреда на идеологическия фронт. Създадена беше пукнатина, разединение в средите на творческата интелигенция. Много дейци се отчуждиха от активна творческа работа. Прилагаха се чужди на партията методи на командуване и декретиране, на разправа с кадрите на този фронт. Догматизмът като теория и практика внасяше скованост, схематизъм, шаблон и застой в творческата работа."[1]

Внимателният конкретен подход към художествените явления, към всеки творец, тъй характерни за димитровския стил на работа, започват да се заместват с общо, директивно поставяне на проблемите, методът на убеждението започва да отстъпва място на администрирането. Подценява се ролята на Съюза на българските писатели, а същевременно липсва навременна и компетентна оценка на важни процеси и явления в културния, в литературния живот. Показателен в това отношение е фактът, че проблемите на идеологията, на културата, на литературата и изкуството въобще не се засягат в отчетния доклад на VI конгрес на БКП. Конгресът се провежда през февруари 1954 г. Изминали са повече от пет години от V конгрес, и то години, в които се извършват епохални промени. В страната се изгражда социалистическо общество. Това е предпоставка за успешното изпълнение на решенията на V конгрес по въпросите на марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт. Марксизмът-ленинизмът се превръща в светоглед на българския народ. Методът на социалистическия реализъм се утвърждава като основен метод на българската литература и изкуство. Доколко това се осъществява успешно? Какви пречки от обективен или субективен характер нарушават тоя процес? Всичко това са въпроси, които изискват преценка и решение от най-висок форум, какъвто представлява конгресът на партията. Но такава преценка липсва. Вместо това по различни поводи се подемат кампании, които не само че не помагат за изясняването на тия големи проблеми, но внасят смут и дезорганизация, убиват самоинициативата, увереността, чувството за отговорност, творческото дръзновение. Ярък пример в това отношение в областта на литературата и изкуството е случаят с Ал. Жендов и разправата с критиците във връзка с оценката на романа „Тютюн".

При обсъждане на романа в Съюза на писателите и в печата се допущат груби грешки, които говорят не за случайно недоглеждане на едни или други

[1] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата. С., 1972, с. 103—104.

качества на романа, не за грешки в дозировката на успехите и неуспехите на автора, а за неправилна изходна, неправилна методологическа позиция, за остаряло, неотговарящо на новия етап от развитието на литературата разбиране за социалистическия реализъм, което се превръща в прокрустово ложе за тая литература. И тези грешки се допущат не от отделна личност, а от цяла група критици, заемащи ръководни позиции в литературния живот, критици, които субективно живеят с мисълта, че вършат полезно, партийно дело.

Следователно става дума за грешки и слабости от методологически характер, допускани от съзнателни привърженици на марксизма, на социалистическата литература. Тези грешки трябва да се разкрият и осъзнаят не само за да могат критикуваните автори да застанат отново на правилни позиции и да продължат своята полезна работа за провеждане на партийната политика в областта на литературата. Това е необходимо и за другите критици и писатели, за целия литературен фронт. В подобни случаи, както отбелязва Ленин в своята забележителна статия „Партийна организация и партийна литература", най-малко може да помогне грубото администриране, а още по-малко обругаването на критиците, обявяването им за „чужденци" в българската литература. А за съжаление такъв е именно методът, такъв е начинът на разправа със сгрешилите критици, такъв е тонът на статията „За романа „Тютюн" и неговите злополучни критици", публикувана като редакционна в бр. 76 на в. Работническо дело от 16 март 1952 г. Това, което е казано в статията, в общи линии е вярно. Правдива е преди всичко оценката, която се дава на романа на Д. Димов: „В този роман Димитър Димов като никой друг български автор — нито преди, нито след 9 септември 1944 година — е разкрил правдиво и с голяма художествена сила всичката гнилост на господствуващата тогава капиталистическа класа. . . Както никой друг в българската литература досега, Димитър Димов е разкрил как буржоазната грабителска власт, как алчността за богатство опустошават човешката личност, как заставането против интересите на народа, в каквато и степен и форма да е то, води неминуемо към душевно израждане, към изгубване смисъла на живота, към гибел." В статията се изтъква и голямото художествено майсторство на писателя, умението му да създава живи, неповторими характери. Посочени са и реални слабости на романа, особено в обрисовката на положителните герои. Вярна е и констатацията, че в оценката на романа критиците изхождат от някакъв „чист", „дестилиран" социалистически реализъм, откъснат от реалния литературен процес: „Вместо да изследват, да си дадат сметка за условията, при които се ражда дадено произведение, те си създават свои абстрактни и сухи схеми и подвеждат под тях разглежданите литературни произведения."

И въпреки всичко това статията не само че не помага на критикуваните автори, но за момента постига точно обратната цел — кара тия критици да се свият, да замълчат, по-скоро да се подчинят, отколкото да се убедят в правотата на направената им критика. Но поражението е по-широко. То намира отражение и сред самите писатели. Вместо самостоятелно творческо отношение към работата засилва се тенденцията „в художествена форма" да се илюстрират общи, сами по себе си правилни постановки, които обаче не могат да подменят непосредствените наблюдения и изводи от живота.

Пораженията, които атмосферата, методите, свързани с култа към личността, нанасят върху литературата, тревожат все повече и повече писателите.

Явно е, че става дума за неща, които надхвърлят далеч рамките на чисто литературните проблеми. Сериозността на положението кара писателите-

комунисти да поставят разискваните въпроси на обсъждане пред всички писатели, пред цялата наша общественост. Това говори колко дълбоко у тях са залегнали марксистко-ленинските принципи, какво чувство за отговорност и доблест е възпитала партията у нашите творци. Отчетно-изборното събрание на партийната организация при СБП през декември 1953 г. излиза с предложение във в. Литературен фронт да се открие дискусия по възникналите въпроси. И действително такава дискусия се провежда през 1955 г. В нея вземат участие писатели като Г. Белев, Ламар, Хр. Радевски, П. Вежинов, А. Гуляшки, П. Данчев, Г. Джагаров, В. Йосифов и др. В публикуваните статии са изказани различни мнения, но от всички тях се долавя обща тревога. Най-определено тази тревога намира израз в статията на Хр. Радевски, който, като подчертава правотата на „основната политика на партията", сочи, че на практика се допущат извращения, които са в разрез с тази политика. Тези извращения са от по-общ характер и тяхното премахване не е по силите и възможностите само на писателите: „Нашата литературна работа не може да се развива извън системата на нашата пропаганда — пише Радевски. — Писателят работи в тази система и когато в различните нейни звена среща тесногръдие и скованост, които се представят за партийна и държавна политика, той, ще не ще, се съобразява с това обстоятелство и сам си налага предварителни ограничения, за да може работата му да види бял свят. Така се стига до фризиране на фактите, до заглаждане на действителността, до избягване на острите конфликти и боязън да се вземе смело отношение към безобразията, които пречат на нашия развой."[1]

И това заявява пред цялата наша общественост не някой друг, а главният секретар на Съюза на българските писатели, изпял едни от най-вдъхновените песни за партията, отдаващ всички свои сили за провеждане на нейните решения на литературния фронт!

Всичко това показва, че утвърждаването и развитието на литературата на социалистическия реализъм не може да се извършва нормално без правилно, марксистко-ленинско ръководство от страна на партията и държавата, особено в условията на социализма, когато решенията на партията имат ръководно значение и важат за цялата национална литература. Култът към личността, сектантството и догматизмът, както и дребнобуржоазният анархизъм и ревизионизмът са сериозна пречка за развитието на социалистическореалистичната литература.

Ето защо българските писатели посрещнаха решенията на Априлския пленум на ЦК на БКП от 1956 г. не само като една историческа необходимост, но и като своя лична, творческа потребност, като условие за решаване на назрелите проблеми на литературния фронт.

Но като се разкрива главната причина за неблагополучията в литературата от първата половина на 50-те години, би било неправилно тази причина да се абсолютизира, да се смята за единствена, да не се вижда цялата сложност на живота и литературата от оня преходен период. Защото *въпреки* пораженията от култа към личността успехите на българския народ в изграждането на социализма във всички области на живота и през тези години са огромни. Пораженията от култа към личността са повече или по-малко значими в зависимост от това, дали условията, кадрите и пр. са благоприятствували за това, или, напротив — оказвали са противодействие.

[1] Хр. Радевски. — Лит. фронт, бр. 37 от 1955 г.

Как стоят тези проблеми с оглед развитието на теоретичната и литературно-критична мисъл у нас и по-специално с оглед разбирането за социалистическия реализъм като художествен метод?

Творческите, положителните моменти, успехите в тази област в основни линии бяха вече изтъкнати. Те наред с другите фактори от идеологическия, организационния и цялостния живот на партията и страната осигуриха на българската литература и през тези години, общо взето, едно правилно развитие, доказателство за което са създадените произведения.

Кои бяха причините пораженията от култа към личността да бъдат значително по-големи в областта на литературната теория и критика? Кои бяха погрешните тенденции в тази област, които при създадените условия се развиха и дадоха своите горчиви плодове?

В своята беседа с делегацията на XVI редовен конгрес на Съюза на художниците в България през април 1947 г. Г. Димитров съветва дружески художниците да избягват отвлечените, схоластични и често безплодни дискусии. Има всички основания да се предполага, че тоя съвет не е случаен и има отношение и към другите области на художественото творчество, където подобни явления будят истинска тревога. Така на съвещание в ЦК на БКП през януари 1949 г. Л. Стоянов споделя: „Нашата критика според мен не пристъпва болшевишки при разглеждане на произведенията, не изхожда от самите произведения — доколко те отразяват нашата действителност, техните положителни и отрицателни страни, — а идва с готови схеми — какво трябва да бъде даденото произведение от нейно гледище. И ако разглежданият роман например не отговаря на създадената от критика схема, то той прави на пух и прах тоя роман. Това е формално отношение към нещата.“[1] В доклада за литературата през 1949 г. Хр. Радевски се спира подробно на този проблем, като посочва не само факти от подобен род, но се стреми да потърси и причините за тяхната поява, причини, които според него са и индивидуални — свързани с таланта и възможностите на даден критик, — и общи. Като главна слабост на критиката Радевски изтъква следното: „На нея като че ли ѝ липсва усет за спецификата на художественото литературно творчество.“ И Радевски сочи конкретен пример: „Пенчо Данчев в книгата си „Индивидуализъм в българската литература“ определя идейно-политическите лица например на Пенчо Славейков и Петко Тодоров предимно въз основа на техните теоретични изказвания, като не се основава главно върху техните творби. По този начин той като че е склонен да ги отстъпи на реакцията.“

А всички тези проблеми имат пряко отношение към метода на социалистическия реализъм, защото в зависимост от разбирането на самата същност на литературата, на нейната специфика, на отношението между мироглед и метод и пр. критиката създава своите критерии, въз основа на които оценява както произведенията на съвременните писатели, така и литературното наследство. „Пред нашата критика — подчертава Радевски — стои много сериозно въпросът за социалистическия реализъм, който е въпрос за партийността в литературата. На този основен въпрос са подчинени всички останали въпроси около специфичността, художествените похвати, личните предпочитания, индивидуалността, вкуса и т. н.“[2]

---

[1] Цитирам по стенограмата от съвещанието, с. 41.

[2] Хр. Радевски. — Лит. фронт, бр. 41, 15 юни 1950.

За неумението на критиците да прилагат общотеоретичните, сами по себе си верни положения при анализа, при оценката на конкретните литературни явления говори и Ем. Коралов при обсъждането на белетристиката за 1952 г. Показателен в случая е фактът, че писателите, които не претендират за теоретична разработка на проблемите, с усета си на творци долавят основния недъг на критиката по това време. По-подробно тези явления бяха разкрити на научната сесия в Съюза на българските писатели, проведена в чест на 15-годишнината от Девети септември, и по-специално в доклада на Г. Цанев „Литературната критика след 9 септември 1944 г.“, публикуван след това в сп. Септември, кн. 2, 1960 г.

Нека се спрем на някои от по-съществените слабости, допущани от критици, заемащи ръководни позиции на литературния фронт.

В статията „За социалистическия реализъм в литературата“, публикувана в „Работническо дело“ на 17 декември 1948 г., т. е. в навечерието на Петия конгрес на БКП, Ст. Каролев пише: „След като стане резолюция, проекторезолюцията на V конгрес на БРП(к) по марксистко-ленинската просвета и борбата на идеологическия фронт ще помогне да се сложи решителен край на погрешния възглед, че всички течения и методи имат право на съществуване у нас, стига да не са враждебни политически на Отечествения фронт, че е необходимо съревнование между тези течения и методи и пр.“ Според него тази политика водела до порочни резултати: „На практика тази теория означаваше насърчаване на формалистичното и реакционно изкуство, отричаше възможността и необходимостта писателят да преустрои своята психика и своя мироглед, за да създаде пълноценно изкуство в служба на народа.“

Какви са основанията за това твърдение? Може би се прави анализ на цялостния литературен процес и се доказва, че още на 9 септември 1944 г. българските писатели като цяло са годни да минат на позициите на социалистическия реализъм? Не, такива доказателства липсват и те не могат да се приведат по простата причина, че обективните факти и явления, както вече бе показано, говорят за нещо съвсем различно — потвърждават правотата на партийната линия. Девети септември завари действително едно голямо ядро пролетарски и антифашистки писатели, привърженици на социалистическия реализъм. Но немалко бяха и тези творци, които, приемайки програмата на Отечествения фронт, по своя мироглед и метод бяха твърде далеч от марксизма-ленинизма, от социалистическия реализъм. А може ли за месец, за година един писател с религиозен мироглед например да стане марксист, един творец от буржоазни идейно-естетически позиции да премине на позициите на социалистическия реализъм? Може ли за такъв кратък период да се промени коренно оформяният с десетилетия мироглед и художествен метод? Явно е, че поставянето на подобна задача би било проява на левосектантство, на догматично отношение към литературата. Подобно „пришпорване“ на историко-литературния процес би довело само до изродени, карикатурни и в същност трагични прояви. За щастие БКП под ръководството на Г. Димитров осъществява своята правилна политика и тая политика на творческо съревнование, на убеждаване и вътрешно развитие на самите творци дава възможност в края на 40-те години социалистическият реализъм да бъде обявен за основен метод на българската литература.

Изисквания като това на Каролев говорят за липса на реална представа за сложността на явленията в областта на идеологията и по-специално на литературата, за тяхната зависимост от политическите и социалните изменения

в обществото, за тяхната специфика. Подобни разбирания естествено ще дадат отражение както при оценката на конкретни произведения, така и на цялостния литературен процес. Така в рецензията на Каролев за повестта „Крадецът на праскови“ ще открием немалко верни констатации за развитието на Ем. Станев от критическия към социалистическия реализъм, но самият анализ на произведението показва, че се изхожда от елементарно разбиране както на човешката психология, така и на възможностите на литературата да отрази тази психология. За нравствените проблеми, за личните отношения, върху които Станев е съсредоточил своето внимание и чрез които косвено взема отношение към големите проблеми на времето, Каролев пише: „Сам авторът не взема определено становище към любовта на своята героиня, която в сравнение с другите герои е представена, общо взето, в положително осветление.“[1]

От такъв характер са оценките и препоръките на П. Данчев за поезията на Б. Божилов. И тук са казани и верни неща, изхожда се от идеологическите задачи на литературния фронт. Но когато дава пример за „субективизъм, упадъчност, униние, душевен смут“[2] в поезията на Божилов, Данчев цитира и следните стихове на поета:

Обичам аз живота. Вие знаете,
нали сте били дълго с мен из дните. —
Признавам ви: страхувам се отчаяно
от жълтите ръце с цветя покрити.

И затова живея като трескав,
обичам всичко — радостта, тревогите.
Смъртта желая да ме вземе лесно,
да бъде само смърт под изстрели и огън.

Всеки непредубеден читател ще открие в тия стихове, които, разбира се, не са от най-сполучливите за поета, любов към живота, жажда за борба. Критикът обаче остава чужд на основния патос в тях. И тогава добрите намерения и общите декларации увисват във въздуха. „Далеч сме от мисълта — пише Данчев — да препоръчваме някаква нивелировка, говорене на един глас, което нито е желателно, нито пък е възможно, особено пък в наши дни.“ За съжаление обективно подобна критика насочва точно натам. А в същото време тези критици уверяват, че няма опасност от опростителство, от догматизъм. Така Каролев в доклада си за развитието на литературната история и критика през 1947 г. заявява: „Днес ние не можем да говорим за социологизирането като за някакво застрашително явление в нашата критика и главните ни усилия трябва да бъдат насочени към борба срещу формалистичната критика.“[3]

Грешките от тоя род са резултат не само от липсата на усет за художественото при оценката на литературните произведения, а до известна степен и от разбирането за националния и световен литературен процес само като борба на реализма с антиреализма, от непризнаването на каквито и да било художествени качества на произведения, в които не се открива реалистичният, във формата на самия живот начин на художествено обобщение. При това и самият реализъм се разбира доста опростено. Оттук и изводи като тези, които

[1] С. Каролев. — Септември, 1948, кн. 1, с. 138.
[2] П. Данчев. Пак там.
[3] С. Каролев. — Лит. фронт, бр. 25, 6 март 1948.

прави Е. Стефанов: „Следователно без реализъм не може да има и комунистическа партийност.“[1] В още по-абсолютна форма тезата реализъм—антиреализъм се среща в статията на П. Данчев „За развитието на реализма в нашата поезия“: „Не само историята на нашата поезия и на нашата литература изобщо, но и историята на световната литература и изкуство потвърждават, че само по пътя на реализма са се създавали и се създават трайни и значителни художествени ценности.“[2]

От тези позиции П. Зарев отрича изцяло поезията на Ат. Далчев като „субективистична“, а заедно с П. Данчев отричат най-ценното в поезията на Н. Фурнаджиев от периода на „Пролетен вятър“ и същевременно надценяват успехите на поета в новата му стихосбирка „Велики дни“. Те сочат като най-голям успех тъкмо тия стихове, в които откриват „реализъм“. А в същност това са творби, в които е налице суровост, декларативност, в които жизнените впечатления още не са пречупени през неповторимата авторска гледна точка. Като разглежда едно от най-ярките ранни стихотворения на Фурнаджиев — „Сватба“, Зарев пише: „Тук не може да се отбележи силата и искреността на чувството.“[3] Критикът не вижда, отрича тъкмо това, което е най-голямо достойнство на творбата. Ето и изводите на П. Данчев след анализа на същата творба: „Това е една външно ефектна, нереалистична поезия, в която творческите приумици и изобретателства на младия поет, с които той иска да се отдели от своите съвременници и преди всичко от пригладените символисти, е в хармония с изискванията на имажинизма — декадентско буржоазно течение с характерната за него безсмислена употреба на ярки и крещящи, но несвързани нито помежду си, нито пък с една основна идея образи и думи.“[4]

Особено фрапантно неразбирането на еволюцията в творческото развитие на писателя и примитивната представа за изкуството се проявяват в отношението към книгата на В. Петров „Стихотворения“ (1949). Общата оценка на П. Данчев за книгата е: „Без да подценяваме нито за момент отделни образци на стихотворения, определено идейни, стихотворения,наситени с искрен граждански патос, трябва да кажем още в началото, че най-общата идейно-емоционална основа на тази поезия е интелигентско-индивидуалистичната.“[5] А Ст. Каролев определя мястото на В. Петров в литературата тогава по следния начин: „Той все още се намира, общо взето, някъде между реализма и декадентството въпреки своите добри частични постижения.“[6] И като един от аргументите за това, че поетът „стои по същество на формалистични позиции“, се сочи поемата „Палечко“.

Естествено е, че при подобно разбиране на социалистическия реализъм, на художествената литература въобще, при подобни изисквания към писателите лесно ще се стигне до извода, че в новата българска литература няма произведения на новия метод. И действително в статията „Задачи на литературната ни критика“ П. Зарев заявява: „Такива произведения в нашата литература все още не са се появили въпреки нейния безспорен ръст в идейно и художествено отношение след 9 септември.“[7]

---

[1] Е. Стефанов. — Септември, 1953, кн. 8, с. 155.
[2] П. Данчев. — Септември, 1952, кн. 1, с. 122.
[3] П. Зарев. — Септември, 1951, кн. 1, с. 161.
[4] П. Данчев. — Лит. фронт, бр. 30, 29 март 1951.
[5] П. Данчев. — Лит. фронт, бр. 48, 30 юли 1949.
[6] С. Каролев. — Септември, 1949, кн. 1, с. 148.
[7] П. Зарев. — Ново време, 1949, кн. 2, с. 153.

Нормативизмът, ограниченото догматично разбиране на социалистическия реализъм, на реализма и на литературата въобще дава своите пагубни отражения и в оценката на литературното наследство, където при сложната гама от идейни противоречия, ако се изхожда само от мирогледа на писателите, от открито изявените идейно-естетически позиции, а не от самата същност на произведенията, пораженията ще бъдат още по-големи. От такъв характер са грешките в книгата на П. Данчев „Индивидуализъм в българската литература" (1949). Изводите, до които стига авторът при изследването на тоя проблем и по-специално на творчеството на писателите от кръга „Мисъл", го карат да направи следното категорично заявление: „Правилно е, че писателите от типа на Пенчо Славейков, като трябва да бъдат обяснявани научно, не трябва да заемат и значително място в изучаването на българската литература в гимназиите."[1] Подобни гледища за творчеството на писатели като Пенчо Славейков, Петко Тодоров, Пейо Яворов, Стоян Михайловски, Йордан Йовков не са изолирано явление. Така Ст. Каролев, характеризирайки същността на творчеството на писателите от кръга „Мисъл", твърди, че в основата си то е „. . .антиреалистично, антидемократично и формалистично"[2]. Дори такива произведения като „В полите на Витоша" на Яворов не се изключват от това обобщение. Нормативността, липсата на конкретно-исторически подход към литературните явления е сериозна пречка за реална, правдива оценка и на найярките представители на пролетарско-социалистическата и антифашистка литература.

От подобни позиции естествено не можеше да бъде нито разбрано, нито обяснено и оценено правилно такова значително, оригинално и новаторско произведение като романа „Тютюн" на Д. Димов. Оттук и обвиненията, отправени към Димов и романа му, които днес ни се струват абсурдни. „Неговият метод — пише П. Зарев — се различава не само от метода на писателитесоциалистически реалисти, но дори и от метода на Иван Вазов. . . Романът се оказва създаден до известна степен по погрешна художествена система."[3]

Като си даваме сметка за главната причина от обществено-политически характер — атмосферата, методите, свързани с култа към личността, — не бива в никакъв случай да обясняваме посочените грешки и слабости само с това. Както се вижда от посочените примери, тези слабости водят своето начало още от преди 50-те години, когато начело на партията и страната стоеше Г. Димитров, когато бяха налице всички условия за творческо усвояване и прилагане на марксизма-ленинизма и когато ако се е проявявала нетърпимост, тя е била по-скоро от страна на тези критици. Неправилно е също така да се смята, че тези грешки и слабости са резултат на обективното развитие на литературната мисъл у нас като цяло, че те са „обща беда". Достатъчно е да се анализира дейността на Т. Павлов, за да се обори тази теза. И след Девети септември Т. Павлов продължава от правилни позиции да осветлява не само общите проблеми от развитието на българската литература, за което вече стана дума, но със статии, доклади и речи за редица видни наши писатели показва как на дело от позициите на победилия трудов народ трябва да се оценява литературното наследство. Такива са речите и статиите му за Д. Благоев, Д. Полянов, Хр. Смирненски, Хр. Ботев, Ив. Вазов, Ц. Бакалов-Церковски,

[1] П. Данчев. — Лит. фронт, бр. 41, 26 юни 1948.
[2] Ст. Каролев. Д. Благоев, литературен теоретик и критик. С., 1951, с. 10.
[3] П. Зарев. — Лит. фронт, бр. 10, 6 март 1952.

Н. Райнов, Н. Вапцаров, както и за творбите на Л. Стоянов, Хр. Радевски, Мл. Исаев. Както се вижда, кръгът на писателите, чийто живот и творчество изследва Павлов, е изключително широк. Тук са последователни привърженици на марксическата естетика, на социалистическия реализъм, писатели-антифашисти, писатели-демократи. В своите оценки Павлов изхожда от ленинския принцип — какво тези творци са дали на прогресивната българска литература. При това Павлов не скрива идейно-естетическите различия в техните възгледи и творчество. За правилната оценка, която той дава на тези писатели, от изключително голямо значение е неговата научна методология, неговото общотеоретично дело, усетът му за естетически значимото. През разглеждания период Павлов събира и издава в отделни книги най-значителните си статии и студии по тези въпроси — „Основни въпроси на марксистко-ленинската естетика" (1949), „За марксическа естетика, литературна наука и критика" (1955), които наред с издадената на руски и български „Теория на отражението" могат да послужат като методологическа основа за истинско марксистко-ленинско литературознание.

Нека посочим само отделни оценки, положения от възгледите на Павлов за потвърждение на тази теза. В студията „Към въпроса за отношението между мироглед и художествен метод", печатана у нас преди и след Девети септември, четем: „Всяко същинско изкуство, в това число и изкуството на Балзак, Гогол, Толстой, Островски, Горки, Шолохов, като носи винаги идеен характер, никога не се свежда *изключително* до прост *израз* на авторовите мирогледни възгледи и не се изчерпва с тях. *Като органическо единство от конкретно-сетивна предаваемост и възприемаемост, идейно-емоционална наситеност и естетическа мяра и като придобиващо по силата именно на това единство своя собствена качествена характеристика или специфика, относителна самостойност и действеност, то ни дава със своите собствени художествени средства художествената правда за света и служи като мощно оръдие за целесъобразно прогресивно изменение на света.*"[1]

Известно е изключителното внимание, което Павлов отделя на интуицията в творческия процес, на спецификата на художественото отражение на действителността. По-късно той уточнява отделни моменти от своите възгледи. Но и в този си вид те са достатъчно научна позиция за правилна оценка и на най-сложните и противоречиви автори и творби. И внимателното проучване на конкретните оценки на Павлов потвърждава убедително това. Към същността на тези оценки нашата критика като цяло започна да се домогва едва с цяло десетилетие по-късно, и то, както ще видим, допущайки грешки и увлечения от обратен, от естетски характер.

Ето как Павлов по това време оценява делото на Иван Вазов: „Не може да има съмнение, че много неща у Вазов ние сега от наше гледище ще осъдим и отречем, но още по-малко съмнение може да има, че въпреки това Вазов като хуманист, родолюбец и славянофил беше, остава и ще остане скъп, роден и мил не само на настоящото, но и на всички бъдни наши поколения."[2] Още по-характерни са оценките на Павлов за писатели като Яворов и Пенчо Славейков, чието прогресивно, но противоречиво и сложно творчество не може да бъде разбрано и разкрито нито от догматични, нито от естетски позиции. В статията, издадена като брошура още през 1940 г., „Георги Бакалов като

[1] Т. Павлов. За марксическа естетика, литературна наука и критика. С., 1955.
[2] Т. Павлов. Избрани произведения. Т. 3, с. 243.

литературен критик" Т. Павлов пише: „Макар не в сферата на реалните обществени борби, а в онези на „отвлечените мисли и чувства", индивидуалистическата и символистическа поезия на Яворов все пак постави редица въпроси и улови редица настроения, които в *мистифициран вид* отразиха определено недоволство на нашата дребнобуржоазна интелигенция от някои отрицателни явления в нашия обществен и духовно-културен живот на времето си. . . Индивидуализмът и отвлечеността струваха много скъпо на поета и той ги заплати на края на краищата с живота си; това обаче не може и не би трябвало да ни пречи да разберем и почувствуваме общата характерна черта на Яворовата поезия от втория период, черта на едно своеобразно търсене на отговорите на някои основни въпроси на човешкия дух, на едно своеобразно „въставане" на личността срещу всичко онова, което се наричаше тогава „еснафски дух" и което обективно имаше корените си в конкретните икономически, социални и духовни условия и прояви на тогавашния наш живот." От тая гледна точка и като има пред вид съвършенството на художествената форма в поезията на Яворов от втория период, Павлов стига до извода, че тая поезия „е един от големите факти в нашето литературно развитие. Без това нейно влияние, както казахме и по-горе, в историята на нашата нова литература би зинала празнина, която трудно би могла да бъде запълнена."[1]

Но в началото на 50-те години тези проникновени оценки на Т. Павлов се смятаха от някои за отстъпление от марксизма, за надценяване на „упадъчното декадентско изкуство". Така Сг. Каролев в книгата си за Д. Благоев, след като запознава читателите с горепосочените оценки на Павлов, пише: „Поради всичко това явно пресилено е твърдението на Павлов, че без Яворовата поезия и от втория период „в историята на нашата литература би зинала *огромна яма,* която *никой* не би могъл да прескочи" . . .Излиза, че ако не съществуваше Яворовият символизъм, нашата литература би престанала да се развива. . ."[2] Тук мисълта на Павлов е невярно предадена, защото той, макар и да говори за символизъм и индивидуализъм у Яворов, има пред вид самите художествени произведения, повлияни от символизма и индивидуализма. Павлов дори изрично прави уговорка, че ползването на тези понятия у нас още не е научно уточнено. Но по-съществено в случая, разбира се, е самото подценяване от страна на Каролев на творчеството на Яворов от втория период. Каролев не долавя диалектическия подход у Павлов при разглеждане спецификата на литературата, на съотношението между форма и съдържание, на относителната самостойност на формата. По тези въпроси Каролев „критикува" Павлов за отстъпление от марксистко-ленинската естетика: „Неведнъж Тодор Павлов проявява надценяване на специфичното в художественото отразяване. По този път Павлов стига до редица неправилни изказвания за произведенията на индивидуалистите и символистите и по-специално за техния стил и език."[3] И Каролев се опитва с конкретни примери да докаже своите твърдения: „Неправилно е отношението на Тодор Павлов към езика на символистите, а до известна степен и на индивидуалистите. На редица места в своите естетически и литературно-критически работи той дава много висока оценка на тоя език. Според него в ръцете на „Яворов, Траянов, Лилиев и др. (т. е. други символисти — С. К.). . . българският език придоби такова богатство

[1] Т. Павлов. За марксическа естетика, литературна наука и критика, с. 198—199.
[2] С. Каролев. Д. Благоев, литературен теоретик и критик, с. 217.
[3] Пак там, с. 216.

и изразителна сила, каквото преди той нямаше“[1] („Основни въпроси на естетиката“, с. 234).“

Днес за всички е очевидно колко на прав път е бил Павлов и какви ограничени, догматични разбирания за марксистко-ленинския подход към литературата са имали неговите критици.

Необходимо е да се отбележи също, че както в оценката на новосъздаваните произведения, така и в отношението към литературното наследство самите писатели проявяват много по-верен усет за естетическите ценности, отколкото посочените по-горе критици. Специално внимание в това отношение заслужават докладите и изказванията на националната конференция на българските писатели през 1945 г. Така Л. Стоянов заявява в доклада за критиката: „Ботев, Вазов, дядо Славейков, Алеко, Пенчо Славейков, Яворов — участвуваха дейно в обществения и културен живот на страната, без да скъсват връзките си с народа и неговата съдба, като взимаха темите си от реалната действителност или народното творчество.“[2]

За внимателен подход в оценката на литературното наследство особено на автори като Пенчо Славейков апелира на конференцията П. Динеков: „Естествено е, днес нашето отношение към стремежа му към духовен аристократизъм не може да не бъде отрицателно. Но също тъй дълг е на българската критика да оцени правилно неговото богато литературно наследство, което е едно от най-едрите завоевания на новата българска литература.“[3] Правилно отношение към творчеството на Пенчо Славейков проявява Ангел Тодоров.

От казаното става ясно, че пораженията на догматизма, на левосектантството не са всеобхватни. В една или друга степен те дават отражение върху цялостния литературен живот, но най-силно засягат някои теоретици и критици, които по историческа необходимост и с най-добри намерения си поставят за цел да утвърждават марксизма-ленинизма, метода на социалистическия реализъм, но които сами не са усвоили в необходимата степен марксическата методология. И това явление не е характерно само за литературния фронт. Като разглежда тези проблеми в областта на изобразителното изкуство, Д. Остоич констатира: „Някои изкуствоведи и художници на ръководна работа поемаха върху себе си задачата да бъдат единствени компетентни фактори, които могат да определят неговите (на социалистическия реализъм — В. К.) граници, и всичко, което не се вместваше в рамките на техните ограничени вкусовски разбирания, биваше отричано и отхвърляно.“[4]

За преодоляването на отклоненията от социалистическия реализъм в художествената практика, в литературната теория и критика беше необходима атмосфера на свободни творчески дискусии, при която тонът на литературното командуване да изчезне не само по отношение на критиката, но и в самата критика. При условията на култа към личността такава атмосфера не можеше да се създаде. И след случая с романа „Тютюн“ за някакви сериозни изменения в тази област не може да се говори, въпреки че самите критици чувствуват необходимост от ревизия на своите погрешни становища, необходимост от нов, наистина марксистко-ленински подход към литературата. Необходима бе нова атмосфера, необходим бе Априлският пленум.

---

[1] С. Каролев. Д. Благоев, литературен теоретик и критик, с. 218.
[2] Национална конференция на българските писатели, с. 122.
[3] Пак там, с. 156.
[4] Д. Остоич. 15 години българско изобразително изкуство. С., 1959, с. 22.

III

Преодоляването на чуждия на марксизма-ленинизма култ към личността и на свързаните с него методи бе жизнена необходимост за цялостното развитие на страната, но това бе триж по-необходимо за развитието на художественото творчество. Его защо българските писатели, изпитвайки дълбоко огорчение от нанесените поражения, посрещнаха с надежда и удовлетворение Априлския пленум на ЦК на БКП (1956). Обобщаващ, символичен характер придобива стихотворението на В. Ханчев за Ленин, появило се по това време. Ленинските норми на живот и борба, Ленин — човекът и комунистът — трябваше да дойде отново сред нас, за да върне вярата на хората, за да тържествува комунистическата правда:

Той трябваше да дойде между нас.
Той трябваше да дойде,
за да бъде
на правдата закона въдворен,
веригата да стане чук,
куршумът — струна
и шепите — приятелски гнезда. . .

Разведряването на атмосферата даде простор на вдъхновението на писателите, възможност да виждат и да отразяват живота, особено съвременната действителност в нейното многообразие и противоречивост, с нейната героика и драматизъм.

Решаващ фактор за това развитие и на тоя етап е ръководната роля на БКП в цялостния живот на страната и по-специално на идеологическия, на културния фронт. Самият живот, ожесточената класова борба в световен мащаб изискват, налагат това ръководство. Води се борба с всички средства между двата свята — между силите на реакцията и силите на прогреса, между труда и капитала, — борба на живот и смърт. И изходът на тази борба до голяма степен зависи от това, кой ще спечели сърцата на хората. Оттук и изключително голямото значение на литературата и изкуството като едни от главните фактори в тази борба. „Съвършено ясно е — заявява др. Т. Живков, — че литературата и изкуството станаха първостепенни фактори в политиката не само в отделната страна, но и в международния политически живот.“[1] Тази роля на литературата и изкуството за възпитанието на народа и особено на младежта др. Живков подчерта с особена сила и в речта си пред XVI отчетно-изборна конференция на Комсомола в София: „Възпитанието на новия човек е плод на много фактори. Но художественото творчество не е един от многото. То е един от основните и главните, един от решаващите фактори на изграждането на човешката личност“[2]

Трудно може да се отрази огромната дейност на БКП, на нейния Централен комитет през годините след Априлския пленум, която пряко или косвено е посветена на проблемите на литературата и изкуството. Няма значително събитие в партията през този период — конгреси, конференции, пленуми, съвещания и пр., — на което тези проблеми да не са поставяни и разглеждани в една или друга форма. Целта на всички партийни и правителствени решения

[1] Г. Живков. За литературата, изкуството, културата, с. 159.
[2] Пак там, с. 430.

е да се запази идейната чистота на литературата и изкуството, да се подпомогнат творците в тяхното свързване с живота за създаване на значителни произведения — художествена летопис на нашето време. Внимателното проучване на тези решения показва, че и тогава, когато се критикуват грешки и заблуждения, и тогава, когато се награждават и насърчават постигнатите успехи, намеренията са били винаги едни — утвърждаване и развитие на марксистко-ленинските принципи, на социалистическия реализъм в българската литература и изкуство.

В отчетния доклад на ЦК на БКП пред VII конгрес на партията (1958) се проследява развитието на литературата и изкуството, провеждането на културната революция в страната от времето след V конгрес. В него се казва: „Един от главните въпроси на нашата културна революция е преустройството и развитието на *художествената литература и изкуствата* върху основите на марксистко-ленинската идеология."[1] В ленински, димитровски дух проблемите на литературата се поставят и разглеждат и на следващите конгреси. Партията разкрива пред художествената интелигенция оная огромна роля, която ѝ принадлежи в социалистическото общество. Без пълноценно социалистическо художествено творчество е немислимо навременното и успешно провеждане на културната революция, утвърждаването на социалистическото съзнание, социалистическата нравственост и идеали у трудещите се. Ясно и категорично партията подчертава, че както преодоляването на грешките и слабостите, така и решаването на актуалните позитивни задачи е възможно последователно и плодотворно само от позициите на марксизма-ленинизма, на социалистическия реализъм: „Нашата партия винаги е поддържала и поддържа стремежа да се преодоляват схематизмът и догматизмът в художественото творчество, да се развиват разнообразни индивидуални стилове, да се осигуряват условия за свободна изява на талантите на творците. В случая обаче става дума за истинско новаторство, а не за отклонения от марксизма-ленинизма и социалистическия реализъм, не за формалистически и други упадъчни възгледи, които някои се опитват да поднасят като новаторство."[2]

Така, без да декретира и предрешава проблемите, партията взема становище по един от най-актуалните въпроси на художественото развитие на нашия век — кой е пътят за истинския прогрес в това развитие, кое обуславя създаването на талантливи, истински новаторски произведения, които да служат на работническата класа, на трудовия народ в неговата епична борба за комунизъм. *Това е пътят на социалистическия реализъм.* Овладяването и творческото развитие на тоя метод означава преди всичко разкриване от позициите на марксизма-ленинизма красотата и величието на социалистическия идеал, бичуване на всички и всичко, което пречи за осъществяването на този идеал. Идейно-естетическите потребности на времето изискват създаването на социалистическореалистично изкуство. Именно тук се правят и ще се правят големите, новаторските открития, които са продължение на най-добрите традиции в родното ни изкуство, развитие на тия традиции и принос в световната култура. Затова и в отчетния доклад на ЦК на БКП пред IX конгрес партията насочва усилията на творците именно в това направление: „Изкуството на социалистическия реализъм по самата си същност е новаторско изкуство. То отразява нова, прогресивна социална действителност, ново човешко отношение към

[1] VII конгрес на БКП. Стенографски протокол. С., 1958, с. 79.
[2] Осми конгрес на БКП. Стенографски протокол. С., 1963, с. 149.

света чрез нова високохудожествена образност, която съответствува на светоразбирането и естетическия вкус на човека — комунист, на труженика на социализма."[1]

Най-плодотворно решаването на тези исторически задачи, които стоят пред литературата и изкуството на социалистическия реализъм, може да бъде постигнато чрез художественото овладяване и отразяване на новата действителност. Това бе една от най-важните задачи, които Десетият конгрес на БКП постави пред творците: „Етапът на развитие, в който се намира нашата страна, наложително изисква нашата съвременност да навлезе пълновластно в литературата и изкуството, съвременният човек, творецът на новия живот да стане техен главен герой, с пълна сила да зазвучи патосът на утвърждаването на комунистическите идеи, на комунистическото преустройство на света."[2]

Близкият контакт с творческите съюзи, със самите творци дава възможност на ЦК на БКП навреме да долавя всички по-характерни тенденции в художествения живот, да насърчава и поощрява положителните и да взема мерки ведно със самите творци за преодоляване на отрицателните. Всеки път, когато положението е налагало, ЦК на БКП по различни поводи и форми е казвал своята решителна дума по проблемите на литературата и изкуството. Принципиално значение в това отношение имат и речите и докладите на Първия секретар на ЦК на БКП др. Тодор Живков. Нека припомним неговата реч пред отчетно-изборното събрание на СБП от април 1958 г. „Повече между народа, по-близо до живота". Изключително важна роля за развитието на съвременната българска литература и изкуство по пътя на социалистическия реализъм имаха поредицата срещи на партийни и държавни ръководители с творческата интелигенция през 1963 г., на чието заключително заседание др. Т. Живков произнесе голямата, наситена с конкретни примери реч „Комунистическата партийност — висш принцип на нашата литература и изкуство". От такъв характер е и речта на др. Живков пред XVI отчетно-изборна конференция на столичните комсомолци, в която централно място заема проблемът за класовия и партиен подход в оценката на живота и на художественото творчество и по-специално за мястото и ролята на художествената критика.

Самите заглавия на посочените речи разкриват главните черти, основните принципи, върху които се гради съвременната българска литература — жизнената правда и комунистическата партийност. И усилията на партията са именно в тая насока — да се осигурят необходимите условия за развитието на българската литература и изкуство по пътя на социалистическия реализъм. За успешното осъществяване на тази основна задача през цялото време след Априлския пленум партията води борба на три фронта — против буржоазната идеология и изкуство, против ревизионизма, против догматизма и опростителството. Но тази борба не е самоцелна. Тя е условие за разчистване на пътя, за даване простор на истинската творческа работа. И затова, когато анализираме същността на партийното ръководство на литературния фронт, преди всичко трябва да изтъкнем верността на БКП към марксизма-ленинизма, към пролетарския интернационализъм, който в наши дни се проявява най-ярко в единството на всички революционни и прогресивни сили около знаменосеца на комунистическите идеи КПСС, в дружбата със СССР, който пръв изгради

[1] IX конгрес на БКП. Стенографски протокол. С., 1967, с. 110.

[2] Т. Живков. Отчетен доклад на ЦК на БКП пред Десетия конгрес на партията. С., 1971, с. 99.

новото социалистическо общество, новата социалистическа култура, който пръв пристъпва към изграждане на комунизма.

Навременното решение на назрелите проблеми на икономическото, политическото и културното развитие на страната е втора съществена предпоставка за успехите на съвременната българска литература.

За последователната и принципна политика на БКП специално в областта на културния фронт говори фактът, че и в най-противоречивите и сложни моменти от политическия живот партията никога не е отстъпвала от марксистко-ленинските принципи. В това отношение тя продължава и развива богатите традиции, наследени от Д. Благоев, Г. Кирков, Г. Димитров, В. Коларов. Това намира израз преди всичко във верността към принципите на партийността и партийното ръководство на литературата и изкуството, в последователното прилагане на класово-партийния подход в оценката на художествените явления, в отстояването принципите на социалистическия реализъм. Редом с КПСС нашата партия е една от тези комунистически партии, които не проявиха колебания и съмнения в тази област, които неизменно сочеха и сочат социалистическия реализъм като най-правилния и плодотворен метод за създаване на истинска високохудожествена социалистическа литература. Проблемите на социалистическия реализъм заемат централно място във всички партийни документи за литературата и изкуството след Априлския пленум. Принципите на тоя метод са изходна позиция, критерий при оценката на положението на литературния фронт. С метода на социалистическия реализъм се свързва бъдещето на българската литература и изкуство, богатите възможности, които се разкриват в това отношение пред българските творци. „*Българската литература и изкуство* — се казва в Програмата на БКП, приета на Десетия конгрес, — *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 идейновъзпитателна и преобразуваща роля.*“[1]

Но доколкото социалистическият реализъм е основен метод на съвременната българска литература, критерий за нейната оценка, дотолкова и правилното, научното разбиране на тоя метод се налага като партийна и творческа задача, без което е немислимо нормалното протичане на творческия процес. Тази необходимост налага повече от всякога създаването на атмосфера за свободни творчески дискусии на основата на марксизма-ленинизма — един проблем, който заема централно място в много от партийните документи, в речите и докладите на др. Т. Живков.

По такъв начин наред с главния, определящия фактор за развитието на съвременната българска литература по пътя на социалистическия реализъм — успешното изграждане на социалистическото общество у нас — БКП осъществява повседневно своята ръководна роля на литературния фронт и това предпазва творците от вредни идейно-естетически отклонения, дава им възможност да разкриват своя талант и възможности в сферата на социалистическия реализъм, да създават произведения, най-добрите от които са гордост за националната ни литература, ценен влог в световната социалистическа литература. Високото признание, което получават редица творби на български пи-

[1] Програма на БКП. С., 1971, с. 88.

сатели в чужбина, е признание не само на таланта на авторите, но и на социалистическореалистичното направление на българската литература, на тяхното партийно ръководство.

Това ръководство не бива да се разглежда обаче като едностранен акт, като въздействие само от страна на партията, на партийните ръководители върху творците. То е сложен единен процес, който обхваща усилията и на творци, и на политици. Ако сред творческата интелигенция няма традиции, навици на партийно отношение към живота и изкуството, то колкото и каквито и мерки да се вземат от партията и правителството, те ще имат повече административен характер. „Щастие за нашата партия е — се казва в отчетния доклад на ЦК на БКП пред X конгрес, — че още от основаването си тя поведе ясна класовопартийна политика и възпита цяла плеяда писатели, журналисти, художници, артисти, очертали с живота и творчеството си пътя, по който вървеше, върви и ще върви генералното течение на българското художествено творчество — *пътя на органическа свързаност на твореца с партията, на художественото творчество — с борбата за тържеството на комунизма*!“[1]

Днес за българската художествена интелигенция не съществува дилемата „за или против социализма, за или против партийното ръководство на литературата и изкуството“. Проблемът е как по-правилно и ефикасно да се прилага това ръководство, как по-успешно художественото творчество да служи на трудовия народ. Когато бъде написана историята на съвременната българска литература, ще се види каква огромна дейност е развита в Съюза на писателите и в партийната организация при него в периода след Априлския пленум в защита на марксистко-ленинските принципи, за отстояване позициите на социалистическия реализъм. Отличителен белег на тоя процес е, че в него активно участвуват както комунистите, така и безпартийните творци. Това е един жив процес, непрекъсната борба за отстояване и развиване на марксистко-ленинските принципи, на метода на социалистическия реализъм в литературата, една школа, особено за подрастващото поколение.

Ето как видният български писател Димитър Димов преценява значението, „импулсиращата сила на партийните документи“: „Тази сила виждам в жизнената и хуманистична правда, в името на която нашата комунистическа партия преустройва действителността и води народа към необятните перспективи на комунизма. Индивидуалните честолюбия, капризи, недоволства, страхове и съмнения, обективните и субективните трудности, които преживяхме, ехидното злорадство на врага при всеки наш вътрешен спор, спекулациите в изкуството, които издават подозрителна миризма на чужда идеология — всичко това трябва да бъде преодоляно и ще бъде преодоляно по нашия път към комунизма.“[2]

Могат да се приведат още десетки и стотици подобни заявления на съвременните български творци за необходимостта от партийно ръководство на литературата и изкуството, за благотворната роля на това ръководство. И което е по-важно — в своята всекидневна дейност, в своите произведения българските творци показват на дело верността си към комунистическия идеал, своето единство с партията и народа, участвуват активно в изграждането на новия живот.

Доверието на партията в творческата интелигенция, стремежът да се създават условия и възможности самите творци да решават все по-успешно ак-

[1] Т. Живков. Отчетен доклад на ЦК на БКП пред Десетия конгрес, с. 98.
[2] Д. Димов. — Септември, 1964, кн. 6, с. 76.

туалните проблеми на литературата и изкуството намериха израз в решенията и мероприятията, проведени след Априлския пленум. Бяха създадени нови творчески съюзи. Съюзът на артистите от професионална организация се превърна в творческо-професионален съюз. Бяха създадени творчески съюзи на музикалните изпълнители и на архитектите в България. Тази политика на партията намери израз в появяването на редица нови издания по проблемите на литературата и изкуството — вестниците Народна култура, Пулс, Литературни новини, списанията Пламък, Съвременник, Литературна мисъл, Проблеми на изкуството, литературния алманах Дружба — съвместно българо-съветско издание. Вземат се мерки за преодоляване прекомерната централизация на културния живот. Създадоха се в Пловдив, Стара Загора, Варна и Габрово групи, филиали на Съюза на писателите, в Пловдив и Варна — издателствата „Хр. Г. Данов“ и „Г. Бакалов“, в много окръжни градове се издават литературни алманаси, специални литературни страници на окръжните вестници и пр.

Но гласувайки пълно доверие на творците, предоставяйки решаването на идейно-творческите проблеми на самите тях, партията не ограничава своята ръководна роля в литературата само с най-общи указания. Осъждайки голото администриране, неправилните методи, свързани с култа към личността, ЦК на БКП си запази правото и задължението да взема отношение по всички проблеми, от които зависят съдбата, развитието на българската литература.

Известно е, че в практическото осъществяване на партийното ръководство в областта на литературата и изкуството са възможни две главни опасности. Още в началото на нашия век В. И. Ленин предупреждава, че „литературната работа най-малко се поддава на механическо уравняване, на нивелиране, на господство на мнозинството над малцинството“[1]. Но Ленин изтъква това, за да подчертае спецификата на литературата като част от общопролетарското дело. А някои „марксисти“ в наши дни абсолютизираха относителната самостойност и специфика на литературата и изкуството, за да ги откъснат от партията. Така Е. Фишер още в книгата си „За необходимостта от изкуството“ заяви, че партията „трябва да избягва да се намесва като авторитет по въпросите на формите на изобразяването“.

Безспорно на истинското партийно ръководство са чужди дребнавото опекунство и регламентацията, нормативизмът. „Безспорно е — предупреждава Ленин, — че в тази работа трябва безусловно да се осигури по-голям простор на личната инициатива, на индивидуалните склонности, простор на мисълта и въображението, на формата и съдържанието.“[2] Но същевременно Ленин недвусмислено утвърждава: „За цялата тази работа организираният социалистически пролетариат трябва да следи, да я контролира цялата, *в цялата тази работа без никакво изключение* (к. м. — В. К.) да внася живата струя на живото пролетарско дело. . .“[3]

Може ли партийното ръководство да се ограничи само в най-общи идейни указания? Може ли партията да не държи сметка за това, дали в националната литература и изкуство господствува и се развива правдиво, реалистично изкуство, или си пробиват път и процъфтяват декадентски, упадъчни течения? А това са въпроси, отнасящи се както до съдържанието, така и до формата.

---

[1] В. И. Л е н и н. Съчинения. Т. 10, с. 33.
[2] Пак там, с. 33.
[3] Пак там, с. 33—34.

Известно е, че нерядко упадъчни модернистични течения кокетират с революционна фразеология, а на дело водят към разрушаване на художествения образ, към дехуманизация и деидеологизация на изкуството, към лишаването му от неговата познавателна и възпитателна роля. Известно е, че теоретици като Р. Гароди и Е. Фишер започнаха с призив за интеграция на социалистическия реализъм с модернизма в областта на формата, а завършиха с открита борба срещу социалистическия реализъм и реализма изобщо, с антисъветизъм и антикомунизъм!

Не по-малка вреда за развитието на пролетарската, на социалистическата литература и изкуство нанася и голото администриране, „ръководене" без познаване същността на нещата, без научен подход, без съобразяване със спецификата на творческия процес. Пораженията, нанесени от култа към личността, както и примерът с ревнивите проводници на т. нар. „културна революция" в Китай са достатъчно красноречиво доказателство за това.

Всичко това показва, че партийното ръководство е необходим, закономерен момент в развитието на пролетарската, на социалистическата литература. Ето защо всички усилия трябва да бъдат насочени към осъществяването на истинско, марксистко-ленинско ръководство на литературния, на културния фронт.

Най-голямо завоевание на съвременната българска литература както от гледна точка на нейното художествено развитие, така и от гледна точка на партийното ръководство на литературния фронт е това, че основен метод в нея е методът на социалистическия реализъм. Писателите от всички поколения, партийни и безпартийни, в оценката на съвременната действителност, в рисуване на миналото и в мечтите за бъдещето излизат или най-малко честно и искрено се стремят да излизат от марксистко-ленинското разбиране за света, да отразяват действителността с метода на социалистическия реализъм. Идеалът, от който те оценяват кое е прекрасно и възвишено, кое е нравствено или безнравствено, кое е красиво и кое е грозно, е идеалът на комунизма.

Но когато говорим за идейно-политическото и естетическо единство на съвременните български творци, трябва да имаме пред вид, че става дума за основни идеологически и естетически принципи, че изграждането на това единство е сложен историко-художествен процес, който продължава и в наши дни, ще продължи и занапред. В този процес има победи и неуспехи, има авангард и ариергард.

Отличителна черта на най-добрите произведения на съвременната ни литература е тяхната открита партийност — основният принцип на метода на социалистическия реализъм. Продължавайки и развивайки най-добрите традиции от миналото, съвременните български писатели създават произведения, в които образът на Българската комунистическа партия, на нейните верни синове, борбата за комунизъм заемат централно място. Личното щастие, съдбата на родината, съдбата на човечеството са неразделно свързани с епохалната битка за комунизъм.

За мене комунизмът е съдба.
И минало. И бъдеще. И всичко.

(Д. Методиев, „Аз зная сам. . .")

Българските писатели са горди, че са синове и дъщери, потомци на славните „тесняци", че със своето творчество те служат на великото дело на БКП! За тях няма нищо по-велико и по-свято от това призвание, от тая чест, от тоя

дълг! Своя живот и своето творчество те чувствуват като частица от партията, от нейното велико дело. В мигове на най-искрена радост и на най-драматични преживявания те обръщат поглед към нея. Образът на БКП израства в българската литература като един от най-величавите поетични образи редом с образа на майката, на родината.

Нали сте виждали как майка търси брод и гази
в ръце с детето си през придошла река?
По бързея на времето, през мътните талази
мен партията ме пренесе ей така!. . .

Така в поемата „Дни на проверка" П. Пенев даде израз на своето отношение, на отношението на българските творци към БКП. Няма стихосбирка през последните десетилетия, в която едни от най-поетичните стихове да не са посветени на партията, на нейния героичен път, на нейната организаторска и ръководна роля в новия живот.

Разбира се, партийността на съвременните български творци далеч не се изчерпва с тематиката на произведенията. Комунистическата партийност е патосът, художествената идейност на съвременната българска литература, на нейните най-добри произведения. Това е позицията, от която писателите отразяват живота.

В първите години след Априлския пленум особено динамично е развитието на поезията. И това е напълно естествено. Поради своя експресивен характер и краткост на жанровите форми тя дава възможност за много по-бърза реакция. Два са основните мотива, които заемат централно място в съвременната ни поезия — борбата за отстояване и развитие на социалистическите завоевания на българския народ, борбата за отстояване на позициите на социализма, за тържеството на комунистическия идеал в света, и вторият мотив — борбата за комунистическа нравственост вътре във всеки комунист, у всеки член на социалистическото ни общество. И ако първия мотив срещаме разработен в много високопоетични творби в нашата поезия и от миналото, то вторият се налага с особена сила именно сега. И този мотив ще заема все по-голям дял от нашата поезия и литература, защото социализмът е вече създаващо се дело, реалност, а не само мечта за бъдещето. И въпросът за нравствения облик на хората, за техните взаимоотношения придобива първостепенно значение не само за отделен кръг от обществото или за изключителни обстоятелства, а за целия народ в неговото всекидневие, в неговия живот. Първостепенна задача на поезията, на литературата е да утвърждава проявите на новата, комунистическата нравственост, да бичува всичко, което е в противоречие с нея.

С особена сила тия два мотива се преливат и извисяват в стиховете и поемите на Д. Методиев през този период. В тях с открита, на места публицистична страст поетът възпява „великото преселение", великия поход на народите към комунизма, гордее се, че нашият героичен трудов народ е в челните редици на тоя поход („Песен за комунизма", „Песен за генералната линия", „Песен за великото преселение"), и същевременно сърцето му трепне, изгаря от всичко онова, което накърнява, руши отвътре величието на делото, комунистическия облик на новия човек, на новото общество („Жита", „Едно писмо, което не изпратих", „Шумят тополите" и др.).

Гърмете, железни акорди,
над наште редици могъщи и горди!

Гори и сияе
на дните ни славният низ.

Българийо!
на комунизма-а...
Равнис!

Така завършва една от най-патетичните и най-популярни творби на поета „Песен за комунизма". И в същото време в „Шумят тополите" той рисува кристално чистия образ на селската учителка, някогашната пламенна ремсистка и партизанка, която и сега всеотдайно служи на своя народ, на идеалите на младостта, но е изоставена, забравена, сама... В такива мигове поетът се връща към своята младост, към нравствената чистота и величие на прегърнатите тогава и станали смисъл на живота идеали и тези идеали, станали съдба на целия народ, са върховен критерий и съдия:

Разбирам шепота ви тих, жита,
и в размисъл главата натежала свеждам.
Какво аз дадох на света
през тия дни на грижа и надежда!

(„Жита")

Но тези два мотива, две страни от съдържанието на живота и литературата в социалистическото общество — политическа и морална, ако условно ги разделим, не са нещо различно. Те се преплитат и взаимно допълват, влияят се една от друга. Защото само високонравствената личност може да води истинска борба за социализъм. И затова тревогата на поетите за съдбата на комунизма обхваща едновременно и двата аспекта на този проблем:

Идат облаци, вдига се вятър,
гръм трепере над нашето дело.
Не е свършила още борбата.
Напред, братко,по-твърдо,
по-смело!

В тези стихове на Г. Джагаров долавяме ботевския призив за революционна непримиримост. Но в същото време в стихотворението „Тревога" поетът разкрива цялата сложност на борбата в наши дни. Ярката поляризация на класовите сили в международен мащаб си остава, отговорността на комунистите за бъдещето на света, за унищожаването на позорната експлоатация на човека си остава, но в условията на новото общество борбата между новото и старото, между прогресивното и консервативното придобива нови форми, обхваща всички прояви на човешката дейност. И да се открие и утвърди новото, комунистическото е една от задачите на социалистическореалистичната литература. Тази задача — художественото усвояване на съвременната действителност, на нейните движещи сили, конфликти и противоречия — поставя пред истинско гражданско и творческо изпитание творците:

Революцийо! В мойте жили
ти вля чисти и радостни сили,
слух ми даде
и поглед,
и воля;

майко моя,
едно ти се моля:
както някога ти ми показа
кого трябва да любя и мразя,
тъй и днеска, сред тия дни къси,
научи ме да виждам врага си,
научи ме спокойно и верно
да разбулвам лицето му черно!

Това единство на политически и морален аспект на борбата, това изострено отношение към моралните проблеми на времето, това разширяване на духовния кръгозор, което настъпи след Априлския пленум, ние откриваме и в поезията на Павел Матев, в неговите стихосбирки „Неоскърбени светове" и „Натрупани мълчания". Като поетичен манифест, като истинска творческа програма звучи неговото стихотворение „Монолози":

Каквото ще да си говорим —
светът изглежда по-широк.
По-ясни старите простори.
И океанът —
по-дълбок.
Сърцето стана епицентър
на земетръси и вълнения:
днес от любов е разширено,
а утре —
от кръвта на Кения.

В едно интервю поетът споделя: „Априлският пленум откри всичките ни човешки страни: от чувството към знамето до прелестната зеница на окото, от прокламацията до полутона, от гръмола на битката до тихото признание на момичето. Тази е навярно логиката, съгласно която дойдоха неоскърбените ми светове и натрупаните ми мълчания."[1]

Тоя нов поглед към живота повиши още повече чувствителността на поетите към най-актуалните проблеми на времето, чувството за отговорност пред партия, народ и човечество. Това даде възможност за едно по-цялостно разкриване талантите и възможностите на поетите, на техните творчески индивидуалности. То доведе до истинско тематично, проблемно, стилово и жанрово обогатяване на българската поезия, на социалистическореалистичната ни литература.

В някои други социалистически страни този процес бе съпроводен с увлечения и крайности, които за даден момент застрашаваха самата същност на социалистическата литература, а по същество и на социалистическия строй. Непознавайки положението в нашата страна, в нашата литература, някои западни специалисти се стремят да представят и новата българска поезия в тази светлина. Така д-р Д. Кулман пише: „След втората половина на 50-те години се разшири хоризонтът на лириката; с пейзажната, любовната и лириката на преживяването поезията ставаше все повече и повече аполитична, интелектуална, независима от ежедневието, общочовешка."[2]

[1] П. М а т е в. — Лит. фронт, бр. 1, 1 ян. 1976.
[2] D. K u l m a n — В: Moderne Weltliteratur die Gegenwarts — Literaturen Europas und Amerikas. Stuttgart, 1972, p. 807.

Независимо от грешките и увлеченията на отделни поети, подкрепяни от някои критици, в своята цялост развитието на българската поезия след Априлския пленум е коренно противоположно на това, което ни представя г-н Кулман. Верни на революционните традиции на българската литература, на безкомпромисната идеологическа борба на БКП и на своите собствени политически и естетически принципи, българските поети и писатели дадоха и дават своя достоен принос за комунистическото и естетическо възпитание на трудещите се, за засилване на тяхната революционна бдителност, за утвърждаване на комунистическата нравственост. По-специално в областта на поезията борбата срещу догматизма и схематизма, срещу спекулациите с гражданската тема, с „календарната поезия“ се води не в името на „аполитизма“, а за истинска партийна, социалистическореалистична поезия. Българските поети са с ясното съзнание, че живеят във време, когато великият двубой още не е приключил, когато съдбовният въпрос — с кого сте вие, майстори на културата? — стои в основата и на етика, и на естетика:

Омразата не бива да угасва,
не трябва да затихва яростта!

Не може да обичаме спокойно,
безгрижно да се трудим, веселим!
Бойци сме ние — на полето бойно
воюваме със враг неумолим!

(Д. Овадия, „Омразата не бива да угасва“)

Някога Хайне е казал, че ако земята се пропука, цепнатината трябва да мине през сърцето на поета. Така плътно, така органично той трябва да живее с проблемите на своето време. Съвременните български поети могат да бъдат горди, че тяхната муза не остана чужда на тревогите и радостите на нашето време, че със сеизмографа на сърцето си доловиха и отразиха трусовете, които разтърсиха и дълбините на планетата, и душите на хората. При това в отличие от някои творци в други страни, които изповядват прогресивни, дори социалистически идеи, но в творчеството си плащат немалък данък на съвременни упадъчни течения, българските писатели отстояват марксистко-ленинските позиции в живота и литературата със средствата на социалистическореалистичното изкуство.

Пример за достойно изпълнение на творчески и граждански дълг са ветераните на пролетарската и антифашистка поезия у нас, които са гордост за българската литература. В стихотворението „Към една страна“ Л. Стоянов даде вълнуващ израз на братската солидарност на българския народ с народа на борещия се за своята свобода и независимост алжирски народ. Поетът заклейми френските колонизатори, отправи страстен призив към френския народ, към наследниците на Великата френска революция, към потомците на парижките комунари и борците от Съпротивата:

Народ французи! В твоята история
престъпници зареждат динамит.
Защо мълчиш? Кога ще заговориш?
И твоят гняв кога ще загърми?

И това чувство за отговорност пред партия и народ, пред историята и човечеството е характерно за най-добрите ни поети от всички поколения. Когато

през тревожните и трагични дни на 1956 г. прогресивните хора тръпнеха, изправени до радиоапаратите, от новините, които идеха от Унгария, Любомир Левчев написа своето стихотворение „Октомврийски стихове“ — един документ за политическата и поетична зрелост на нашата поезия:

Със вой шрапнелен дните идат
и като паяжина късат
интелигентските ни струни.
Земята пак е в кръв обляна
и хоризонтите горят,
и нашият човешки път
отново път войнишки станал.

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!

Далече, твърде далече от България е героична Куба. Но когато въоръжените до зъби от американските империалисти банди нахлуха с огън и меч в нея, още първите изстрели отекнаха в сърцата на българските поети. В нашия век на ожесточена класова борба, в която са обхванати народите от цялата земя, няма по-велико чувство от чувството на братската международна солидарност, от пролетарския интернационализъм.

С особена сила тази солидарност се прояви в борбата на виетнамския народ срещу американския империализъм. Най-голям дял тази тема заема в творчеството на Блага Димитрова и по-специално в стихосбирката ѝ „Осъдени на любов“ (1967). Ето част от стихотворението, дало заглавие на книгата:

Осъдени сте вие на любов,
каквато друг не знае, виетнамци!
Човек обича родната страна.
Но само в някакъв върховен миг
от спомен, песен или от обида
избухва чувството със взривна сила.
А вие сте във трепет ден и нощ.
И всяка ваша стъпка е горене,
и всяка ваша мисъл е копнеж,
и всеки дъх е болка и блаженство.

Това съпреживяване на трагедията, на страданията и надеждите на един далечен по географско положение, но близък до сърцето народ ние откриваме и в стиховете, посветени на Чили. Засега най-цялостно и художествено най-ярко тази тема е разкрита в стихосбирката на Л. Левчев „Дневник за изгаряне“.

Има една тема, която е била, е и ще бъде най-благодатна за изява на дълбокия интернационализъм на българския народ, на българските творци — дружбата с Русия, братската солидарност със СССР. „Ако ни запитат какво значи социалистически интернационализъм, ние бихме отговорили: Вижте

отношенията между България и Съветския съюз. Това именно е социалистическият интернационализъм в действие."[1]

Тези думи на Генералния секретар на ЦК на КПСС будят гордост в сърцето на всеки българин, на всеки български творец. Те ни разкриват източника на вдъхновение за многобройните творби в българската литература, посветени на българо-съветската дружба. Няма поетична книга, в която под една или друга форма тази тема да не намира израз. И като правило това са едни от най-художествените, най-вълнуващите творби на поетите. През разглеждания период бяха написани и издадени цели сборници, поеми, антологии, посветени специално на българо-съветската дружба: „Страна на мечтите" от Д. Методиев, „Слънце наше, въздух наш" от А. Тодоров, „Руска тетрадка" от Ив. Николов, „Човекът, който събуждаше слънцето" от Л. Даскалова и много други.

И както казва народът — приятел в нужда се познава. Силата на едно чувство, верността на една изповед се проверяват в дни на изпитания. Може би затова такъв широк обществен и поетичен резонанс имаше забележителната „Ода за СССР" на Орлин Орлинов, появила се в един момент, когато целият буржоазен, ревизионистичен, опортюнистичен печат от дясно и „ляво" бълваше огън и жупел срещу СССР. И над целия този вълчи вой се извиси синовното признание на поета, неговата ода:

За тебе е моята ода,
за тебе е моята песен,
за тебе —
днес и завинаги.

В тази беззаветна любов и преданост към Съветския съюз, превърнала се в песен, е най-голямата вярност към традициите на „Червените ескадрони", на „Селска хроника". Няма и не може да има в нашия век истински патриот и интернационалист, който да не обича с цялата си душа страната на Ленин. Защото тук блесна сиянието на социалистическата революция, което озари цялото човечество, защото съветският народ е този, който изнесе на плещите си неоценимите жертви и страдания в името на човешкото щастие.

Ограниченото и догматично разбиране на поезията в миналото нанесе може би най-големи поражения върху гражданската лирика, защото всички поети независимо от техния талант, предпочитания, виждания се стремяха да пишат на едни и същи теми и проблеми. Но няма нищо по-вредно за поезията от тенденцията и най-дребнавата лична житейска прищявка или еснафско недоволство от личния бит и удобства да се отъждествява с големите проблеми на века, теория, намерила израз във формулата — не е важно за какво се пише, важно е как се пише.

Активното участие на твореца в обществено-политическия живот, включването на лиричното *аз* във времето и на времето в лиричното *аз* — това е пътят към голямата поезия. „Нито един поет — пише Белински — не може да бъде велик сам по себе си, със своите собствени страдания, със своето собствено блаженство. Всеки велик поет затова е и велик, защото корените на неговото страдание и блаженство са врасли дълбоко в почвата на обществеността и историята и следователно той е орган и представител на обществото,

[1] Л. И. Брежнев. Българският народ — наш брат, приятел и съюзник. С., 1973, с. 52.

на времето, на човечеството. Само малките поети са щастливи и нещастни от себе си и чрез себе си. . .

Заживяването на поета с големите проблеми на времето разширява неговия кръгозор, извисява неговия поглед, прави по-значими неговите мисли, чувства, преживявания, защото всичко се проектира на големия екран на времето, където снобизмът, дребнавото честолюбие, еснафското благополучие и успокоеност бледнеят, чезнат. Разбира се, всеки поет по своему, със свои образи, изразни средства, интонации и т. н. ще отрази голямото, значимото в живота. Тук става дума за позицията, за погледа на поета към света.

Аз искам и насън да ме боли,
когато под разцъфналите вишни
лежат като простреляни орли
връстниците ми двадесетгодишни
и клоните, опръскани с кръвта,
се вдигат като знамена червени
и пролетта ги люшка над света,
огромни, вдъхновени.

Ето как преждевременно отишлият си от нас Владимир Башев, на когото някои критици така упорито внушаваха, че е „приглушен", „камерен" поет, ето как сам той определи в стихотворението „Сърце" своето място, мястото на поета в съвременния живот.

А нашето време е така богато на теми, проблеми, поетични внушения. Никога в историята на човечеството не е имало така масово и така организирано движение на милионите трудови хора от цял свят в борбата за мирен, справедлив, красив човешки живот, както през нашия век. Животът на българския народ за три десетилетия претърпя такива коренни преобразования, които с десетилетия ще подхранват българската литература. Неслучайно редом с произведенията, посветени на интернационалната борба за тържеството на комунизма, едни от най-поетичните творби в съвременната българска поезия са посветени на възродена социалистическа България.

Обичам те с любов неизразима,
като живота скъпа си за мен.
Защото съм частица неделима
от твойта пръст, от твоя светъл ден.

Защото съм акорд от твойта песен
и ти в речта ми и в кръвта звучиш,
макар и да клоня към късна есен,
а ти сега да почваш да цъфтиш.

Така Хр. Радевски възпява възхода на социалистическа България, която извисява ръст, хубавее и се прославя след толкова битки и страдания, залели като скръбна река пролетарската и антифашистка прогресивна българска поезия от миналото. Драматичната и трагична история на родината и нейното възкръсване при социализма — това е патосът и на стихотворението „България" от Г. Джагаров, както и на много други творби, които заемат централно място в книгите на поетите през разглеждания период. С особена сила любовта към социалистическа България прозвуча в поемата на Валери Петров „В меката есен":

О, колко ти се радвам, че растеш
със жлътналите се отсреща сливи,
със къщите, червени и щастливи,
със тракторите, с белия комин,
със фермите, със язовира син,
във който плава облачето бяло!
Сърцето ми изпълнено е цяло
със тебе и със твоите мечти.
Българийо, как скъпа си ми ти,
как мека си като домашна пита,
как чиста като стомна ненапита,
как проста като стръкче от шибой!

Поетът рисува историческите промени в живота на българския народ на фона на това, което представляваше нашата страна през годините на капитализма и фашизма. Направеното от трудовия български народ за годините на народната власт под ръководството на партията и с братската помощ на Съветския съюз е нещо нечувано, легендарно за условията на България.

Но възторгът на поета от полета на родината не е някакво романтично видение, откъснато от реалната действителност. В поемата е постигнато истинско съчетаване на обективното трезво виждане на действителността с долавяне и изтъкване на новото, революционното. Осъществено е това, за което толкова много се е говорело и писало като за същност на социалистическия реализъм.

Това извисяване облика на социалистическата ни родина, това преосмисляне на нейния героичен път в историята от позициите на победилия народ на фона на великата битка на трудещите се от цял свят за тържеството на комунистическия идеал е основата, върху която с необикновена сила в съвременната ни поезия прозвучава социалистическият патриотизъм. Като основен мотив той минава през стиховете на всички поети, но има автори, за които това е святая светих в живота и литературата, за които социалистическият патриотизъм е и съдържание и патос на най-хубавите им творби.

Разтопява се времето като дим
и остава една далнина.
Синове,
пейте с мене великия химн:
„Горда
Стара
планина!“. . .

С тези бликащи национална гордост стихове Слав Хр. Караславов открива една от най-поетичните си книги „Гост на себе си“ (1974). Любовта към нова, социалистическа България озарява и стиховете на Младен Исаев и Ламар, на Елисавета Багряна и Дора Габе, на Дамян Дамянов и Евтим Евтимов, на Матей Шопкин и Найден Вълчев и много други. Тази любов, както вече се изтъква, е една от силите, които възраждат цялата ни поезия.

И все пак ако трябва да определим главното в развитието на българската поезия по пътя на социалистическия реализъм в периода след Априлския пленум, то не е толкова в сферата на тематиката и проблематиката, на идейната насоченост и обществена значимост на поезията. Нещо повече, като имаме пред вид революционните традиции на българската поезия, завоеванията на

социалистическия реализъм в нея още преди Девети септември, трябва определено да заявим, че съвременните български поети са длъжници на своя народ — борец и строител, — на борците за идеалите на комунизма от цял свят, на тревожното, драматично и велико всекидневие на нашия век.

Главните завоевания на съвременната българска поезия като цяло се изразяват преди всичко в овладяването на социалистическия реализъм като художествен метод, в умението именно художествено, естетически от позициите на социализма да виждат и отразяват живота. Въз основа на победите в политическия и икономическия живот, чийто израз е изграждането на социалистическото общество у нас, морално-политическото единство на българските творци се превръща в исторически факт. Сега не само писателите комунисти и активни антифашисти, както в първите години след Девети септември, а почти всички български писатели в една или друга степен живеят с идеалите на нашето общество, отразяват миналото и настоящето, виждат и чертаят бъдещето в светлината на тези идеали. Марксистко-ленинският мироглед не е само една политическа позиция, само рационално отношение към света, а жизнена философия на твореца, проникнала дълбоко в неговата психика. Все повече и повече се преодоляват противоречията между мироглед и метод. Поетът не пригажда своето старо светоусещане към една нова философия, нещо характерно за немалко творци след Девети, а дава непосредствен израз на своите преживявания. Това дава възможност да се преодолее голата декларативност, външната описателност, плакатността в поезията.

Ето тук се крие коренът на големите успехи, с това до голяма степен се обяснява преодоляването на схематизма в поезията, в литературата.

Свободното и непосредствено изявяване на лиричното аз, променено, както вече се изтъкна, под влияние на самия живот, на новия марксистко-ленински мироглед, даде възможност за по-пълната и по-ярка изява на творческите индивидуалности на поетите, а това от своя страна доведе до обогатяване на съвременната българска поезия със значителни произведения във всички поетични родове и жанрове, до художествено овладяване на нови или подценявани в миналото тематични и проблемни области — любовната и пейзажната лирика, нравствено-етичните проблеми и пр. При това в творческия процес участвуват активно поетите от всички поколения и е трудно да се каже къде успехите са по-големи, защото е налице едно възраждане и творческо развитие у стари и млади. Символичен е фактът, че поетесата Дора Габе написа най-значителните си в идейно и в художествено отношение произведения след своята осемдесетгодишнина — стихосбирките „Почакай, слънце“ и „Сгъстена тишина“.

Колко голяма е разликата между тези стихове и поемата „Вела“, където поетесата преди всичко декларира своето отношение към борбата на народа, към героите на тази борба, към новия живот, към новата философия. Сега тази философия е нейно виждане, усещане за света. Новите стихотворения са една искрена, непосредствена изповед, жажда за живот, една мъдра песен за човека и за неговата отговорност пред света. Оптимизмът, вярата в живота, в силите и разума на човека, наслаждението от познанието и изменението на действителността и редица други черти, които характеризират личността на социалистическото общество, са непосредствен израз на мислите и преживяванията на поетесата.

Но при анализа на тези стихотворения, както и на произведенията от по-ново време на редица поети — Багряна, Фурнаджиев — напоследък се про-

явява своеобразен формализъм, напущане позициите на конкретно-историческия подход. Някои критици свеждат всички причини за схематизма и външната декларативност в творчеството на тези поети от първите години след Девети само до външни фактори и забравят идейно-естетическото развитие, което търпят писателите, обективните противоречия и трудности на това развитие.

Че атмосферата, свързана с култа към личността, нормативната естетика от ония години нанесоха поражения на литературата и особено върху творчеството на творци като разглежданите, това е безспорно. Но да се абсолютизират тези поражения, да не се отчита трудността в прехода от буржоазни или демократични позиции на позициите на марксизма-ленинизма, на социалистическия реализъм — това също е едностранчив и неверен подход, който ни пречи да доловим истинския литературен процес, да разберем защо именно на основата на тоя нов мироглед и художествен метод процъфтяха истинските таланти на писатели като Дора Габе, Димитър Талев, Димитър Димов, Илия Волен, Емилиян Станев и много, много други. В тоя процес първоначалното насочване в първите години след Девети към новите явления от живота, към новите герои, към новите теми и проблеми неминуемо криеше опасност от схематизъм и декларативност, от противоречие между това, което се приема и утвърждава от разума, и това, което е вътрешна психологическа нагласа от миналото. Но това беше един необходим, неизбежен етап, който за съжаление бе усложнен от пораженията на култа към личността, от ограничената и бездарна догматична критика. Но без „Вела" и без „Пет звезди" Д. Габе и Багряна нямаше да стигнат до „Почакай, слънце" и „От бряг до бряг". Това е истината, която трябва да се види и обясни.

Ако в „Пет звезди" имаме по-скоро поставяне на една нова творческа задача и първите успехи в изпълнението на тази задача, в художественото усвояване на една нова действителност от позициите на победилия народ, то в „Контрапункти" и „От бряг до бряг" е налице вече пълноценно художествено реализиране на тази задача. Но за това беше необходимо и време, и упорит творчески труд, и чувство за отговорност пред народа, пред историята, и благоприятна атмосфера.

Най-важното условие в този процес беше съзнателното, от все сърце приобщаване на поетите към народната съдба, искреното и дълбоко желание да служат със своите произведения на партията, на народа. И ако в първите години това е било много по-трудно и невинаги художествено пълноценно, това не дава в никакъв случай основание да се говори за някаква користна постъпка, за служене на „конюнктура" и пр. Това е обидно преди всичко за самите творци.

В новите произведения на Д. Габе, Е. Багряна, Н. Фурнаджиев и много други поети с необикновена сила се разкрива истинското творческо дарование, своеобразието на таланта на тези автори, но на качествено нова основа, на основата на новата идейност, на новия художествен метод. И това е едно от ярките доказателства за творческата същност на социалистическия реализъм, за неговия плодотворен характер, за неизчерпаемите възможности, които той крие за жанрово, стилово, творческо многообразие.

Оставайки вярна на себе си, на своя темперамент, на своя характер, колко по-обогатена душевно и възвисена например се чувствува Багряна. Не само своите лични тревоги и преживявания, а съдбата на цялата страна, съдбата на цялото човечество е в обсега вече на нейните поетични вълнения. И толкова по-скъпа ѝ става родната земя, толкова по-свята великата битка на човечеството за покоряване на природата, за тържеството на правдата и красотата:

И сякаш пръв път виждам
пролетта,
обвила те
в зелените си къдри.
И сякаш днес не ходя,
а летя —
от теб набрала
висота
и мъдрост.

Тези стихове, посветени на Витоша, превърнала се в символ на родината, са може би най-характерни за онова ведро жизнеутвърждаващо настроение, което е основен патос на съвременната ни поезия, една от най-характерните черти на социалистическореалистичната ни литература. Да припомним ли тук стиховете на поетесата от миналото за горчивата участ на родината, за оная черна орисия, която е почернила и върховете, и морето, и небето на България. . .

И този процес на „намиране на себе си" в поезията е характерен не само за поетите, които извървяха трудния път на прехода към нов мироглед и нов художествен метод. Той важи с не по-малка сила и за тези, които мирогледно, политически стояха на позициите на социализма, но в творчеството си плащаха данък на голата идейност, на декларативността, на лакировъчните тенденции и помпозността през годините на култа към личността. Това беше до голяма степен и един естествен растеж на творците, преодоляване на един „агитационен" период, който беше неизбежен в първите години след революцията, навлизане в същността на дълбоките нравствени и естетически проблеми на времето.

С още по-голяма сила това важи за преодоляване на декадентските, на упадъчните модернистични влияния в българската поезия, които са не по-малка пречка за изявата на творческите дарования. Както в политическия живот отстояване позициите на марксизма-ленинизма се постига чрез непримирима борба срещу буржоазната идеология, срещу ревизионизма и догматизма, така и в творчеството, колкото и условна да е аналогията, борбата за социалистическия реализъм предполага преодоляване докрай на буржоазните идейно-естетически влияния, преодоляване на догматизма и схематизма, на вулгарния социологизъм и натурализма в литературната теория и практика.

И тази борба се води с успех от българските писатели. Разбира се, те не са в безвъздушно пространство, върху тях влияят противоречията на нашето собствено обществено-политическо и литературно развитие, тук се кръстосват много ветрове от Изтока и Запада, едни — благоприятни, плодоносни, други — суховеи. И понякога по-нежни поетични криле не устояват на тия суховеи. Но в своята цялост българската литература и по-специално поезията се развива успешно по пътя на социалистическия реализъм. И това, както вече се изтъкна, важи за поетите от всички поколения. Творчески подем се наблюдава в развитието както на поетите, за които социалистическият реализъм е естетическа програма още от 30-те години — Хр. Радевски, Мл. Исаев, В. Марковски, така и в поезията на Ат. Далчев, Д. Габе, Ел. Багряна, Д. Пантелеев и др., които тръгват по пътя на новия художествен метод след народната победа.

Едно от най-значителните поетични завоевания за творците от по-възрастното поколение са книгите на Н. Фурнаджиев „По пътищата ти вървях"

и „Слънце над планините“. Те са особено характерни за положителните процеси, настъпили след Априлския пленум в българската литература:

Има още за теб
недовършени работи тук,
а ти доста живя
и живя много често сурово.
Беше някога сам,
после стана дотолкова друг,
че самси не разбра
как грешеше в живота отново.

Не скърби за това!
За предишни неща не скърби!
Всичко учи човек
на борби и на нови надежди.
Гледай зорко сега!
Долу светят зелени върби,
а в реката и те,
и небето над тях се оглеждат.

(„И животът върви. . .“)

Неправилно е едни или други поетични образи и настроения да се извеждат пряко само от определени факти и събития. Творческият процес е много по-сложно явление. В него вземат участие целият жизнен и творчески опит на писателя и много други фактори. И все пак появата на тия вълнуващи стихове, на тия откровени размисли за времето и за себе си не могат да се обяснят без благотворния повей на Априлския пленум на ЦК на БКП. Самокритичното оглеждане на миналото, колкото и болезнено да е, разчиства пътя към бъдещето, освобождава творческите сили.

Периодът след Априлския пленум съвпада с творческата зрелост на поетите от средното поколение. При новите благоприятни условия те създадоха произведения, които не само утвърдиха техните имена в литературата, но ще останат и като значителни завоевания в националната ни поезия. Стиховете и поемите на В. Ханчев, Д. Методиев, Г. Джагаров, В. Петров, П. Матев, Б. Божилов, Бл. Димитрова, Л. Стефанова, Ст. Пенчева, Ив. Радоев, Ив. Давидков, П. Стефанов, сатирите на Радой Ралин, басните на Б. Банов, песните на Найден Вълчев и др. живеят в съзнанието на българския читател като една реалност. В тях са отразени тревогите и вълненията, разочарованията и надеждите на нашето време.

Едно от най-значителните и най-новаторски явления в поезията през тоя период са стиховете на Веселин Ханчев, особено стихосбирката „Лирика“ (1960). На пръв поглед тук липсва оня пряк пропаганден елемент, оная директна идейна насоченост, която е характерна както за предишните стихове на поета, така и за поезията ни като цяло през първите години след Девети. Но колко дълбоко в текста и подтекста на творбите е отразена същността на новия социалистически човек — неговата жажда за живот, за творчество, неговият оптимизъм, вярата му в хората, в тържеството на красотата и правдата. Векове наред талантливи философи и поети са утвърждавали безсилието на човешката личност пред демиурга, пред природата и обществото. Това безсилие поражда кротост и смирение у едни, стихиен бунт и отчаяние у други. Това

безсилие поражда „световната скръб", която особено осезателно се налага в литературата на залязващите общества. Нека припомним тъжния финал на „Затрупана София" от Кирил Христов: „Често се събират у дома и повече близки. Приказваме, преструвам се на бодър, дори на весел. Но не ми се живее. Готвя се спокойно да си замина. И не иде това безизходно отчаяние само от моята лична съдба."[1]

В аналогична жизнена ситуация е и авторът на „Лирика". Но как трепти, как крещи за живот всяка фибра у него!

Жив съм.

Хора, спрелите минути ме болят.
Жив съм.
По загубените пътища крещя.
Жив съм.
Хора,
искам рождества,
не искам смърт.

Жив съм.

И тази жажда за живот не произтича от животинския страх пред смъртта, нито от еснафския индивидуализъм, а от чувството за величието на човека и на неговия подвиг в живота, от стремежа да си сред хората, да работиш и страдаш с тях, да споделяш тяхната радост, да им отдадеш целия свой талант. Тоя стремеж е в пълна противоположност с отчуждението при враждебната на човека действителност на капиталистическото общество. Идеолозите на това общество провъзгласиха това отчуждение едва ли не за надкласова категория, за нещо, присъщо и на социализма. Може би е светотатство стихове, родени от дълбините на човешкото сърце, стихове, последен вик към света, да се сочат като аргумент в теоретичните спорове. Но нали те са написани в прослава на живота от любов към хората? И когато днес адептите на отчуждението се силят да го наложат в съзнанието и поетиката на социалистическите творци, ние с гордост можем да издигнем като щит и знаме срещу тях стиховете на Ханчев — стихове на личност, съзнаваща своето място в живота, съзнаваща своята стойност и значение като индивид и същевременно, а може би именно поради това чувствуваща своята неразривна връзка с колектива, с народа, с човечеството. Чрез своите творби, без да си поставя пряко тази цел, авторът спори с философията не само на реакционните течения в съвременната литература, но и с такива нейни представители като Камю и Сартр, които издигат екзистенциализма като свое верую. При това именно на Ханчев принадлежи в съвременната ни поезия първенството в разкриването на интелекта, душевността, вътрешния мир на съвременника чрез една нова, асоциативна поетика. Трудно можем да си представим успехите на Башев и Левчев, както и на редица други техни съвременници и по-млади поети, без уроците на Ханчев. Ако П. Пенев показа какъв трябва да бъде патосът на новата ни поезия, връзката ѝ с живота на народа, със социалистическото строителство, то Ханчев даде пример за извисяване на родната поезия, на поезията на социалистическия реализъм с нейните идейно-естетически принципи на висотата на най-

[1] К. Христов. Затрупана София. С., 1943, с. 227.

значимо изкуство на нашия век. Това дава основание името на Ханчев да бъде поставено в авангарда на творците на нашето време. „Веселин Ханчев — пише видният съветски литературовед Д. Ф. Марков — е несъмнено един от най-значителните и интересни представители на световната социалистическа лирика днес.“[1]

Засилването на интелектуалното начало в поезията, тъй характерно за творчеството на В. Ханчев, е положителен факт, обогатяване на палитрата на социалистическия реализъм. То има своите корени в обществено-политическия и литературен живот — чувството на отговорност за съдбата на човечеството, анализирането на неща, които до вчера са приемани само на вяра, изключително голямата идеологизация на живота, огромното развитие на науките, тяхното пряко навлизане в производството, в бита на хората и т. н.

Всичко това даде отражение и върху поетиката, върху строежа на стиха. Постиженията на Ханчев намериха продължение и в творчеството на редица други съвременни поети, които развиват възможностите на свободния стих. „Новите поети — пише по тоя повод Атанас Далчев — поставят ритъма в основата на поезията си. Те искат техният стих, свободен от всичко условно и механично, да предава по-вярно съкровения ритъм на живота, да се приобщи към вътрешното течение на чувството и мисълта.“[2]

Изкуството на социалистическия реализъм по своята същност е новаторско. То отразява една нова социална действителност, то е въоръжено с най-прогресивните идеи на времето, а това е предпоставка за истинско новаторство и в областта на формата, на художественото майсторство. Това единство, тая зависимост между новото революционно съдържание на социалистическореалистичното изкуство и неговото новаторство, неговите открития в областта на поетиката прекрасно долавя и разкрива на времето Гео Милев в своята характеристика на 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 на безименната 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.“[3]

Разбира се, нахлуването на новото жизнено съдържание в литературата не води автоматично до обновяване на поетиката. Но важното е да се разбере, че първоизточникът за истинско новаторство и в областта на художествената форма си остава животът. И когато днес говорим за засилване на интелектуалното начало в поезията ни, нека имаме пред вид, че това е резултат от повишената култура и на писатели, и на читатели, резултат на все по-дълбокото проникване в психологията, във вътрешния душевен мир на съвременника. Появата на псевдофилософски, бездарни „рационални“ стихотворения, които доста засилиха сивия поток в поезията, не бива да се отъждествява с тая закономерност, с това завоевание на социалистическореалистичната ни поезия.

В литературата и по-специално в поезията, през последните две десетилетия се открояват немалко творби, в които централно място заемат нрав-

[1] Д. Ф. Марков. Болгарская литература наших дней. М., 1969, с. 62.
[2] А. Далчев — В: Поезия 1967. С., 1967, с. 53.
[3] Гео Милев. Избрани произведения. Т. 2. С., 1965, с. 196.

ствените проблеми на нашето време, ония положителни черти, за които не се дават награди, недостатъците и слабостите, които не попадат под ударите на юридическите закони, за които не са предвидени наказания, които подлежат на разглеждане само от съда на съвестта. Навярно в бъдеще този род проблеми ще заемат, трябва да заемат все по-значително място в литературата и изкуството. Несъмнено това е един от многото положителни резултати от борбата за възстановяване на ленинските принципи и норми в живота.

Грижата за човека е основният закон на социалистическото общество. Но понякога на практика в обикновения делничен живот ние забравяме за него:

О, защо ли увлечени в свойте мечти
не съзираме често човека,
който някъде близко, тъй както си ти,
е забравен и гасне полека.

(Н. Фурнаджиев, „Самота")

Социалистическото общество се състои не от безлични единици, не от автоматични механизми, а от човешки личности, всяка от които има своя дял, своето място, своите права в това общество. Искреността в отношенията, другарското доверие — ето могъщата спойка, ето основния източник на силата на това общество:

Не боя се от вражата подлост и злоба,
и куршумите вражи, от вражата смърт!
Не смущават ме мрачните, смешни прокоби —
аз спокойно вървя по великия път. . .
Няма мъртвият свят да възкръсне! И няма
да се върне банкерът, фашистът сразен!
Не боя се от вражите полкове. Само
партизанското рамо да чувствам до мен!

(Д. Овадия, „Партизанското рамо да чувствам до мен")

Няма по-страшно поражение от поражението в душите, в сърцата на хората, от разрушаване на вярата, на идеалите у тях! А идеалите на комунизма не са някаква абстракция, не са отдалечени в неизвестно време и пространство. Тези идеали придобиват плът и кръв в наши дни. Не само, дори не толкова заводите и фабриките, материалната база на нашето общество, но изграждането на новите социалистически отношения, новата социалистическа нравственост са основа на утрешното комунистическо общество. Затова с такава сила изпъкват проблемите за човешките взаимоотношения в наши дни. И поезията, литературата, изкуството придобиват в това отношение първостепенно значение. Те трябва преди всичко да издигнат като образец най-ярките примери на комунистическа нравственост, те трябва да порицаят, да направят нетърпими в обществото рушителите на тая нравственост. А всичко това поставя човека, хората, реалните хора, които ни заобикалят, с които работим, мечтаем, споделяме радост и мъка, в центъра на творческото внимание.

Приятели търся! Когато ме черни,
когато срещу ми крещи клеветата,
тогава да дойдат другарите верни,
за мен да рискуват и ранг, и заплата.

(Р. Ралин, „Всеки търси другари")

Понякога ние не мислим за огорченията, за пораженията, които нанасяме дори на най-близките си. И това важи както за обществените, така и за личните отношения. Обзети от користни, а понякога дори от положителни намерения, ние не си даваме сметка за реакцията, която предизвикваме в душите и сърцата на другите.

За това противоречие между високите принципи, помисли и мечти, в името на които се трудим, и невниманието към тези, които са до нас и към които найнапред на дело трябва да приложим тези принципи, с вълнение споделя Д. Методиев в „Едно писмо, което не изпратих". Колко мъка, съжаление и сарказъм са скрити в неговата поема „Ален мак"! Зад видимото благополучие на едно преуспяващо семейство поетът разкрива пораженията, нанесени в душите и на кариериста съпруг, и на жената, която някога е била любимката и гордостта на ремсовата група. Подобни творби разтърсват съзнанието на читателя, карат го да забрави, да надмогне дребнавите всекидневни разпри, да разкъса паяжината на еснафския индивидуализъм и егоизъм. С каква болка Н. Зидаров пише за своя съратник, мечтал някога да стане агроном, а сега забравил и земя, и народ — „Среща с обидения агроном". Мотивът за завистливия, посредствен човек, който не може да сподели радостта, преуспяването на своя другар, по новому е разкрит в стихотворението на Л. Стефанова „Той и ти". Безпощадни са нейните думи към съвременния Салиери:

Ти пакостите на врага прощаваш —
а на другаря, своя скъп другар,
не можеш днес успеха да простиш. . .
Сияние от неговата слава
разсъдъка ти нощем замъглява
и поглед впил в тавана,
ти не спиш. . .

Особено чувствителни към проблемите на комунистическата нравственост са поетите от априлското поколение, които оформиха своя граждански и поетичен облик именно през този период.

Смяната на поетичните поколения е до голяма степен един естествен процес. Но от това не следва в никакъв случай изводът, че появата на ново поколение в поезията, в литературата става след точно определено време. Понякога минават едно, две десетилетия и младите по години поети просто „повтарят" това, което е казано преди тях. Изявата и утвърждаването на едно поетично поколение са свързани с появата на нови моменти в живота и поезията и като тематика, и проблематика, и като поетично виждане. Такъв момент в нашето обществено-политическо и литературно развитие бяха решенията на Априлския пленум, последвалите изменения в цялостния живот на народа. Показателна е спонтанната поява на априлското поколение поети на страниците на печата. Така в рубриката „Млади поети" в кн. 10 на сп. Септември през 1957 г. са публикувани стихове от 22 автори, между които П. Пенев, Вл. Башев, Л. Левчев, Ан. Стоянов, Г. Струмски, Н. Инджов, Усин Керим, Д. Дамянов, М. Ганчев, Я. Димов, Н. Кехлибарева, Д. Стефанов, Ив. Динков, Н. Христозов, Ив. Тренев и др. Както се вижда, само в една книжка по едно и също време се появяват по-голямата част от поетите, които определят и днес облика на своето поколение.

Появата на тези млади творци бе посрещната с радост от техните събратя по перо. В тяхно лице поетите от 30-те години приветствуват оживялата, реа-

лизирана мечта за свободна социалистическа литература, създавана от свободни творци, четена от свободни граждани:

Ти, родено след нас поколение,
строгостта ни сурова прости.
Ние влизахме в тежки сражения —
да се радваш под слънцето ти.

(Мл. Исаев, „Поколение")

С радост, с открито сърце приветствува младото поетично поколение и Хр. Радевски в стихотворението „Към младежта":

Как свиден ми е този накипял
и млад живот и тази пролет млада!
Защото някога съм го мечтал,
защото някога съм го изстрадал!
— — — — — — — — — —
Любима, неугасваща младеж!
Лети напред подир мечтите свои!
Окриляй с песни своя млад копнеж,
копнежът, в който се калят герои!

Разбира се, утвърждаването на младото поколение в поезията не се извършваше в някаква идилична обстановка. Тук не става дума за творческите трудности, които до голяма степен са нещо закономерно и естествено, защото появата на всяко ново явление и в живота, и в литературата е съпроводено с мъки. Става дума за проява на консерватизъм, на нежелание да се види и признае това ново поколение, да се посочат неговите успехи и възможности, да се предпази то от погрешни стъпки, от излишни лутания. Така С. Северняк, като се спира на някои реални слабости в творчеството на младите поети в статията „Тревожни мисли", генерализира тези слабости и търси причините им „преди всичко" у самите поети: „Според мен те са преди всичко субективни. И тук не става дума за талант и поетични възможности, за култура, която напоследък все по-рядко се среща, а за творческата личност и нейния морал в най-широк смисъл на тази дума."[1] Както се вижда, на младите се отрича точно това, което до голяма степен е техен отличителен белег — една по-голяма широта на погледа, получена в условията на народната власт и особено в атмосферата след Априлския пленум, и изостреното чувство за справедливост, за чест, повишеният интерес към проблемите на комунистическата нравственост.

Това неправилно отношение към младите поети естествено не остана без реакция. В активна тяхна защита излезе Г. Джагаров с доклад в Съюза на писателите, публикуван и в печата,[2] а също и с поетична декларация — стихотворението „Предпролет" (сп. Пламък, кн. 4, 1957):

Нещо ново
стъпва
тука.
По рътлини

[1] С. Северняк. — Септември, 1957, кн. 5, с. 136.
[2] Г. Джагаров. — Септември, 1957, кн. 8.

по долини,
из градини,
из алеи
нещо властно
и сурово,
нещо ясно,
нещо ново
се заражда,
никне,
зрее

Но къде е то?
Къде е?
Птици.
Птици.
Пеят птици.
Бедни,
вдъхновени птици.
Те го виждат,
те го чувстват
в мълчаливото изкуство
на пръстта
и на водата,
на нощта
и светлината,
на поникващите листи,
на сърцата поривисти. . .

Така творчеството на младите поети се свързва с пролетното пробуждане, с разведряването на атмосферата, настъпило с Априлския пленум. Нещо повече, тези поети се сочат като едни от верните изразители на това пробуждане, и то със средствата на една истинска съвременна поезия. „Явен е стремежът у младите поети да отразят чертите на новия живот не чрез илюстрация на вестникарските очерци, а в едно по-задълбочено осмисляне на съвременността."[1]

Развитието на младата ни поезия не само оправда гласуваното ѝ доверие, но показа, че когато разглеждаме този период, е немислимо да се даде вярна представа за нашата литература без това творчество. При това оформянето на новото поетично поколение — в сравнение с предишното — се извърши при много по-сложни условия, при много по-трудни обстоятелства. Революционната романтика от борбата против капитализма и фашизма и от бригадирското движение, нарастващият авторитет и влияние на БКП, начело на която стоеше легендарният син на българския народ Г. Димитров — това бе атмосферата, при която изяви своите творчески възможности поетичното поколение след Девети септември. Сега младите творци трябваше да оформят своя граждански и поетичен облик в един период на прегрупиране на силите, на борба срещу чуждия на марксизма-ленинизма култ към личността за възстановяване и утвърждаване на ленинските норми. При липса на богат жизнен и творчески опит това можеше да доведе и при някои действително доведе

[1] В. Колевски. Поезията на най-младите. — Лит. фронт, бр. 24, 13 юни 1957.

до губене на вярата, на историческата перспектива, до прояви на нихилизъм, до духовна депресия. Развенчаването на култа за тях се превърна едва ли не в развенчаване на социалистическите идеали.

За честта на младите творци у нас мнозинството от тях не само правилно разбраха същността на историческите решения на Априлския пленум, но със своето творчество и обществена дейност станаха страстни пропагандисти на тия решения. Те се чувствуват приемници и продължители на най-добрите революционни и поетични традиции на българския народ, на българската литература:

Да беше сън? Не помня! Но веднъж
един гърмеж отнесе мойта младост —
заспах дете, а се събудих мъж:
един врътник бе мъртъв на площада!. . .

Така Д. Дамянов рисува картината на своето, а, бихме казали, и на другарите си навлизане в живота. И тези творци, запазили спомена от жестоката борба, дошли в света и изкуството с изгрева на свободата, чувствуват моралната отговорност да продължат делото на загиналите герои, да бъдат създатели, творци на мечтания нов живот:

Ако няма какво да дадем на света,
за какво сме родени?

(Вл. Башев, „Размисъл")

Това бе съдбовен въпрос, свещен обет на цялото поколение. С това чувство за отговорност пред партия и народ, пред историята и човечеството са пропити най-добрите произведения на тези поети, то определя до голяма степен техния патос. „Дългът да живееш" — така Н. Христозов озаглави своята книга, посветена на предшественика на П. Пенев в нашата поезия Цветан Зангов. Цената на човешкия живот, цената на поезията се мери на везните на историята.

Оттук и изключителната чувствителност в творчеството на тези поети към проблемите на комунистическата нравственост. Когато Евтим Евтимов възпява днешния ден, пълнотата на чувствата на своя съвременник, волно или неволно той върши това през погледа на тези, за които изпя най-хубавите си стихове — „Пиринските балади", — през очите на Антон Попов. И всичко, което е в противоречие с идеалите на загиналите борци, всичко, което е в противоречие с комунистическата нравственост, буди непримирим гняв у тях.

Две витрини —
две странни гледки.
Два полюса! Два въпроса!
На едната — голи кокетки
с етикета на вноса.
На другата —
пистолети
и снимки на. . .
разстреляни партизани.
Две витрини!
И гледа към двете
Народното събрание.

(М. Шопкин, „Две витрини"

Има нещо дръзко и непримиримо в тази позиция, нещо от безкомпромисните принципи на тесните социалисти. И същността е тук именно в позицията, а не в декларацията, не в силните думи:

Не мисли, че са силни
ония,
които
имат език
на протрита
камбана.
Силните могат да бъдат свити —
мълчаливи
като Балкана.

(Слав Хр. Караславов, „Разговор — 15")

Тази изострена чувствителност особено силно се проявява в сатиричните творби на М. Ганчев, Ст. Цанев, К. Павлов. Тя е може би най-характерната черта за поезията на П. Стефанов, А. Германов и др. Нека припомним чудно хубавото, но и страшно стихотворение на Германов „Дива патица край Марица". Няма нищо по-трагично от това да се окажеш примамка, предател, убиец на своите. . .

Навлизайки в своята вече средна житейска и творческа възраст, поколението априлски поети живее с още по-голямо чувство за отговорност. В мигове на равносметка Г. Струмски споделя:

Ето — ставаме на средна възраст
Прецъфтяват белите липи.
И везната на живота бързаш
върху нашто рамо се крепи.

По неизменните закони на природата в живота и литературата навлизат нови поколения, нови творци. Първите крачки невинаги са уверени, твърди. Но пътят е ясен, поривите са чисти и благородни, идеалът е един. И това ни дава основание да вярваме и в таланта, и в бъдещите успехи на К. Донков и Ив. Цанев, на В. Петкова и Е. Йосифова, на Г. Константинов и Т. Клисуров и на много и много други проявени или още непроявени дарования, с които е така богат българският народ.

Спирам се по-подробно върху този проблем — за младата литературна смяна, — защото през тези две десетилетия той просто се налага на вниманието не само на литературната общественост. Идеолозите на империализма, особено по линия на идеологическата диверсия, всячески се стремят да представят класовата борба като борба на поколенията, а що се касае до социалистическите страни — да противопоставят младите на възрастните, верни на социализма творци. Развитието на българската литература показва колко безнадеждни са тези опити. Редно с Матей Шопкин всеки от талантливите и честни млади български творци може да заяви, че пътят на партията е единственият верен път към правдата и свободата, към щастието и красотата: „И аз заедно с хиляди мои връстници тръгнах по великия и труден път на партията, преди да усетя червената жарава на партийния билет. Това е голямата истина за моето поколение, родено в грохота на Втората световна война."[1]

[1] М. Шопкин — Пулс, бр. 7, 1 апр. 1969.

Но въпросът има и друга страна — именно в творчеството на това поколение, както вече се изтъкна, с особена сила се проявяват новаторските моменти в развитието на социалистическия реализъм — преодоляването на плакатността, на външната декларативност, умението да се предаде нравственият облик, душевността на съвременника, тематичното и проблемно обогатяване на поезията, богатството и многообразието в поетиката — жанрово и стилово, в личен почерк, изразни средства и пр.

Показателни в това отношение са успехите в областта на любовната и пейзажната лирика. Беше време, когато любовната лирика беше изгонена в „семинарите по етика". Самостоятелното пейзажно стихотворение дори след Априлския пленум предизвикваше яростта на догматичната естетика. Едно хубаво стихотворение на П. Алипиев — „Лисиче" — стана повод за яростни нападки срещу поета. Но този път реакцията не на отделни критици и поети, а на цялата писателска общественост и на самите читатели беше спонтанна и решителна. Сама по себе си тя бе характерна за дълбоките изменения, настъпили в живота и литературата.

Сега трудно можем да намерим стихосбирка, където да няма стихове, посветени на любовта във всички нейни изяви — любовта като очакване, като сбъдната радост, като разочарование, като семейно щастие, като раздяла и в много и много други форми, каквито само великият творец, животът, може да извае.

Дали защото си безкрайно млада
ти ми възвърна мигом младостта?. . .

Над мен отново лятна вечер пада.
Вървя в полето и бера цветя.
Аз съм дете. И всичко в мене пее.
Цветята имат сини личица.
Аз знам, че много дълго ще живея,
огрян от много, хиляди слънца.
Така е леко, светло на гърдите!
Така е топла, тиха вечерта,
че аз я дишам с порив ненаситен,
завинаги задържам я в кръвта. . .

Така Б. Божилов разкрива окрилящата сила на любовта. Вяра в хората, стремеж да бъдеш по-добър, да извършиш някакъв подвиг, да видиш и другите щастливи и още много други прекрасни пориви буди истинската, споделената любов. Но колко мъка, каква безпощадна, изпепеляваща сила крие същото това чувство, останало неосъществено или изплъгано, несподелено, неизпитано. . .

Защо е толкоз тъжна тая пролет!
Дали защото дъждове валят,
или защото под брезите голи
познати стъпки няма да се спрат. . .

Тази строфа от стихосбирката „Горчива билка" на Станка Пенчева не говори ли повече на сърцето, отколкото многобройните тиради за дружбата и любовта? В сходна ситуация Д. Дамянов изпява изпълнените с пушкинско благородство стихове:

Отново черен мрак света затрупа.
Изви вихрушка, яростна и зла.
Прозорецът ми с трясък се начупи
и звъннаха в сърцето ми стъкла. . .
И свети само моята цигара. . .
Къде си в бурята? С кого?. . . Не знам!
. . .О, нека тя и с друг да те завари —
в такава нощ е страшно да си сам!. . .

Доколкото любовта съществува, откакто съществува човекът, дотолкова и любовната лирика е една от безсмъртните и вечни съставки на литературата на всяко време. Но както всички човешки чувства и преживявания, така и любовта е толкова древна и вечна, колкото и млада и преходна. В нея намира израз цялостната личност на поета, на лирическия герой с неговата народностна, класова, индивидуална определеност. Това важи с още по-голяма сила за поезията, която има за свои традиции лириката на Ботев, Вазов, Славейковци, Дебелянов, Яворов, Смирненски, Вапцаров. Разбира се, това не означава някакво грубо, схематично съжителство при всички обстоятелства на борчески, социални и интимни мотиви. Към любимата не се отива с маршови стъпки, както казва Маяковски. Важното е и в най-интимните, лични стихове да намират израз величието, красотата, благородството, светлите хуманни пориви на социалистическата личност, както и в гражданската поезия да се долавя съкровеното интимно *аз* на поета. Откъсването, изолирането от живота в името на любовта означава гибел преди всичко за самата любов:

Дай ръка! . . . Ти усещаш в покоя
вечно свежата нежност кълни.
Нежността на ръцете е твоя,
само твоя, вземи я, вземи.
Като тичинка в цъфнала чашка
приюти се до мен и копней.
Нежността на ръцете до капка
обсеби! Но ръцете — недей!
Не вковавай ръцете в окови.
Нека волни творят красота.
Неусетно така ще отровиш,
ще отровиш във тях нежността.

(Д. Жотев, „Песен")

Преливането на съкровени, интимни, лични пориви и желания, помисли и преживявания, „тайни" и мечти в бушуващата река на живота, в големите обществено-политически и нравствени проблеми на века, цялостното разкриване на социалистическата личност е едно от най-големите завоевания на съвременната ни поезия. То прави гражданската поезия интимна, а интимната — гражданска. Критиката може и трябва да сигнализира, когато единият или другият момент взема връх и нарушава човешката искреност и простота на преживяването или го обеднява, затваря в дребно-лични, еснафски рамки. Но като процес и до голяма степен като завоевание това е един от най-големите успехи на съвременната българска литература, в която поезията през тези десетилетия е била в авангарда. Като се има пред вид богатството от таланти (никога не е имало толкова много изявени талантливи поети у нас),

имаме всички основания да вярваме, че едни по-бурни преживявания в бъдеще ще доведат до истински поетичен взрив в нашата литература. Засега обаче, без да споделяме възгледа за някаква криза в поезията, трябва да кажем, че има известно успокоение, което крие опасност преди всичко за самите поети.

В своя доклад за развитието на българската поезия, изнесен на научната сесия в Съюза на писателите по случай 15-годишнината от Девети септември, Емил Петров прави извода: „Развитието на нашата поезия недвусмислено показва, че нейните творчески завоевания и успехи са постигнати върху основата именно на социалистическия реализъм. Слабостите и пораженията са се появили тогава, когато тоя метод е бил изсушаван и извращаван, когато някои поети са се отклонявали от неговите високи, мъдри и благородни принципи.“[1] От това обсъждане измина още толкова време — 20 години. Животът, литературният процес и през тоя период потвърди правотата на тези изводи. Главното обаче за тоя период беше преди всичко положителното развитие на нашата поезия, утвърждаването и разцвета на социалистическия реализъм в нея.

Както вече се изтъкна, своите най-големи завоевания в творческото усвояване и развитие на социалистическия реализъм в периода след Априлския пленум българската литература има в областта на поезията. Ето защо много от наблюденията и изводите за поетичното творчество имат по-общ характер, отнасят се за цялостния литературен живот. Затова в следващите страници, посветени на прозата, драматургията и критиката, ще бъдат засегнати предимно тези въпроси на метода, които не са разглеждани при анализа на поетичното творчество.

Колкото и отчетливо да се оформят отделни периоди в литературното развитие, все пак не бива да се забравя тяхната условност, не бива да се забравя, че литературният процес е много сложно историко-литературно явление, свързано с цялостното развитие и на отделните творци. Най-значителните писатели, които долавят най-пълно и дълбоко същността на общественото развитие, на човешкия живот, най-малко плащат данък на конюнктурата, рисуват много по-вярно картината на живота.

Положителните явления в нашия обществено-политически и литературен живот, свързани с решенията, с атмосферата, създадена след Априлския пленум, не са нещо случайно, не са откъснати от цялостното развитие на нашата страна, на нашата литература отпреди. Тържеството на априлската линия беше възможно благодарение на благоевско-димитровските традиции в партията, благодарение на поколения български комунисти, отдали живота си за утвърждаването на ленинските принципи у нас.

Аналогично е положението и на литературния фронт. Един от стожерите на социалистическореалистичната литература в България, гордост на социалистическата ни култура, е Георги Караславов. Като гражданин и писател той свързва своето име с борбата за тържеството на социализма, на социалистическата литература. Продължавайки реалистичните традиции на Вазов и Елин Пелин, като се учи от опита на руската и на съветската литература, Караславов си поставя за цел да покаже ония жизнени, революционни добродетели на българския народ, които са негов най-ценен капитал, да бичува всичко, което пречи за утвърждаването на тия добродетели. Борбата за комунизъм не е само идейно-естетическа платформа за писателя. Това е същност,

[1] Е. П е т р о в. — Лит. мисъл, 1960, кн. 3, с. 67.

смисъл и съдържание на живота на трудовия български народ, това е човешката и творческата съдба на самия писател. И ако българската литература плаща много по-малък данък на залитанията както надясно, така и „наляво" и през най-кризисните моменти от това тридесетилетие, то една от причините е наличието на такива големи творци, верни на социалистическия реализъм, какъвто е Г. Караславов.

През разглеждания период писателят завърши своето най-значително произведение — епопеята „Обикновени хора". Това е програмно произведение не само в творчеството на Караславов, не само в социалистическореалистичната ни литература, но до голяма степен в цялостното развитие на националната ни литература от гледна точка на художественото осъзнаване на националния живот, от гледна точка на литературния процес. Едно величаво литературно дело е завършено. Читателите с радост и болка дочитат последните страници на романа и се прощават с неговите герои. Но тези герои ще останат в съзнанието им, те ще бъдат духовни спътници на нашето и на идните поколения, защото в тях е обезсмъртена трагичната и героична съдба на българския народ за четири десетилетия.

Най-отличителната черта на нашата епоха, нейната същност се изразява в политическото пробуждане и осъзнаване на трудовия народ, в неговото съзнателно участие в революционната борба, в неговия съзидателен труд за изграждането на социалистическото общество. Да се покаже това пробуждане на народа, това негово историческо творчество е основна задача на социалистическата литература и изкуство. С това са свързани основните принципи на това изкуство, на неговия художествен метод. „Ние живеем в епоха на коренен прелом на стария бит — заявява в доклада си на Първия конгрес на съветските писатели М. Горки, — в епоха на пробуждане у човека на неговото чувство за собствено достойнство, в епоха, когато той осъзнава себе си като сила, действително изменяща света."[1]

В своята епопея „Обикновени хора" Г. Караславов си поставя и решава именно тази голяма историческа задача. Ето как самият писател през 1967 г. определя основната идея на своето произведение: „Главният ми замисъл е да разкрия как под влиянието на Великата октомврийска социалистическа революция и под ръководството на БКП българският народ се кали в жестоките класови битки, израсна до степен да завземе властта и започне успешното изграждане на социализма и комунизма в своята страна."[2]

Показателна е творческата история на епопеята. Нейният замисъл датира още от 20-те години. В края на 30-те години се появяват първите откъси от това произведение. А последната, шестата част излезе от печат през 1975 г. През този дълъг период се появяват и изчезват различни литературни моди, изгряват и залязват литературни светила, но колкото повече години минават, толкова по-актуална и значима става тематиката и проблематиката на тази епопея. Новото време и новите задачи слагат едни или други акценти, подсилват едни или други моменти. Така изостреното внимание към проблемите на етиката не само в личния живот на хората, но и в обществените отношения намира своеобразно отражение в „Обикновени хора", особено в обрисовката на комунистите. Не може да бъде истински борец за делото на комунизма, истински строител на новото социалистическо общество човек, който не носи добродe-

[1] М. Горький. Собр. соч. в 30 томах. Т. 27. М., 1953, с. 322.
[2] Г. Караславов. — Пулс, бр. 3, 7 фев. 1967.

телите на комунистическата нравственост. А БКП е отгледала и закалила в своите редове такива забележителни личности, които със своята преданост и всеотдайност, с кристалната си морална чистота са истински пример за поколенията. Най-голямото художествено завоевание на Г. Караславов в „Обикновени хора" е постигането образа на тия забележителни революционери, и то не като епизодични герои, а като носители на основната идея на произведението. Такива са образите на Илков и на Гаврил. Такъв е пътят на развитие на главната героиня на епопеята — Станка Тошаврова, образите на нейните чеда.

Заслужава специално внимание успехът на писателя в изграждане образа на Илков, образа на градския човек, комуниста-интелектуалец, наследил всички добродетели на теснячеството, но отиващ по-далеч от него. Това е комунистът, връстник на Димитров, който, озарен от пламъка на Октомврийската революция, прекрачва границите на доктринерството, на революционната фразеология и тръгва като истински апостол да осъществява на дело великия съюз между работническата класа и трудовото селячество за последния и решителен бой. При това Илков е даден с еднаква живост, с еднаква убедителност и в мигове на върховно напрежение на класовата борба, и в „делничната" партийна работа, и в семейната среда.

В „Обикновени хора" за първи път на широк епичен фон се разкрива проникването на социалистическите идеи сред широките народни маси, изстрадването на тези идеи, изстрадването на спасителния за народа съюз между работници и трудови селяни, въздействието, което оказва всичко това върху съзнанието, върху психологията на българския народ, промените, които настъпват в неговия начин на мислене, на живеене въобще. В това отношение животът на главната героиня Станка Тошаврова се превръща в символ, в образ на епохата. Тя ще остане в българската литература навеки, тъй както е жива Рада, тъй както е жива и безсмъртна баба Илийца, тя — трудовата българска жена, българската селянка, майка, труженица и боркиня, чието сърце, тръпнещо от обичта и красотата, е способно да понесе небивали изпитания в името на хуманните идеи на социализма. Станка е показана с присъщите именно на тоя образ, на тоя тип хора от народа мисли, чувства, преживявания. При нея е трудно да се прави дори и условно разграничение между лични, интимни преживявания и обществено-политически проблеми. Бит и политика, лично и обществено са се слели в едно. И когато присъствува на процеса срещу своя любим син Иван, тя е майка и общественичка, тя е обикновена селска жена, която се бои за живота на своята любима рожба и същевременно — пробудената, издигнатата политически жена на партийния секретар Вькрил, загинал в класовия двубой. Тя е майка на организатора на бойни групи, който се осъжда на смърт. Майка на покосената като пролетно цвете Лика и на още двама сина — партизанин и политзатворник. И всичко това предадено с изключителна простота и необикновена художествена сила, които превръщат образа в символ на „обикновената" трудова българска жена-боркиня.

С появата на „Обикновени хора" ние с основание можем да твърдим, че се реализира художествено новият, комунистическият етап от народността на българската литература в белетристиката. От тази гледна точка трябва преди всичко да се оцени и приносът на Г. Караславов в развитието на социалистическия реализъм в съвременната българска литература. Създаденото от него до голяма степен служи като естетическа мярка, която ни дава възможност да видим истинското изкуство, националния облик на социалистическореалистичната ни литература.

Разбира се, тази висока оценка не означава в никакъв случай абсолютизиране на творческите успехи на автора и още по-малко — налагането им като образец за подражание. Тук става дума за отношението между творец и действителност, между национални традиции и новаторство в изкуството на социалистическия реализъм. А най-добрия учител за писателите, както самият Караславов неведнъж подчертава, си остава животът.

За трайните идейно-естетически концепции на българските писатели, намерили условия за реализация едва през годините на народната власт посредством метода на социалистическия реализъм, говорят и две други значителни творби, обогатили родната ни класика — тетралогията на Д. Талев и „Иван Кондарев" от Ем. Станев. Последният том от романите на Талев „Гласовете ви чувам" излезе от печат през 1966 г. Това бе лебедовата песен на писателя. . . Цял живот той носи в сърцето си образа на своя роден край, греши и страда за него, за да завещае на поколенията художествената му летопис, която ще остане по-трайна и от камъка.

Своето най-значително художествено произведение — романа-епопея „Иван Кондарев" — Ем. Станев създава в продължение на три петилетки — през петдесетте и първата половина на шестдесетте години. За него се написаха много статии и рецензии, в които се разкрива художественото майсторство на писателя, умението му да предаде колорита на епохата, на бита, да обрисува пълнокръвни образи на герои, у които срещаме и положителните, и отрицателните черти на човека, без да се изменя на типизацията, на социалната и класова характеристика на образите, на станевското виждане на природата и пр. В случая нас ни интересува кое е новото, което методът на социалистическия реализъм внася в творческото развитие на писателя, и, от друга страна — с какво Ем. Станев обогатява тоя метод.

Отличието на писателя критически реалист от съзнателния привърженик на социалистическия реализъм е преди всичко в подхода, в погледа към живота. В своите произведения от 30-те години Станев търси красотата вън от човешкото общество — в природата, в света на животните. Може би това направи от него един от най-добрите анималисти в българската литература. Но когато описва хората, той не намира опора за своите естетически идеали. Светът е дребнав, скучен и отегчителен. В това блато от дребни страсти и егоистични сметки угасват всякакви пориви. Героите преждевременно са уморени, без да са дали нещо на обществото, без да са в състояние да проявят и минималните си скрити възможности като личности. От време на време дълбоко у тях се пробуждат някакви чувства — било то любов, било желание за някакво по-остро преживяване, — но поводът за това отминава, кръговете на застоялия блатен живот стават все по-широки, докато всичко тръгне по старому. И тая сънна, скучна действителност характеризира не само провинциалния градец. Тя е валидна и за разказите, чието действие се развива в столичния град. И най-страшното е, че тая блатна атмосфера не безпокои героите. „Еднообразният живот в градеца с нищо не тревожеше неговия ум. Амбициите му бавно и незабелязано угаснаха, а с тях и всяка нужда от един по-богат духовен живот. Той привикна да мисли практично и едва ли не започна да се гордее с това." Така писателят характеризира героите си. Единственият глас на протест, на болка от изчезването на човешкото у хората е гласът на автора: „Скучно е на тоя свят, господа!" Дори един от разказите на Станев носи това заглавие — „От скука". Но тоя вопъл не е нов. В литературата той е известен отпреди сто години, когато действително животът е бил безизходен, когато из-

правянето срещу реакционните сили, господствуващи в живота, е било наистина така трагично и безпомощно, както закъснелият чартистки протест на пощальона Мартин от разказа на Станев.

Но България през 30-те години на XX век не е гоголевска Русия. Тя не е вече и страната на стихийно бунтуващите се ратаи и калфи. Съратниците на Йоско не са примирени жертви. Те крият на таваните в господарските къщи нелегални печатници. Много от девойките, които идват в големия град от селата, не стават безропотни държанки на господарите си, а навлизат в редовете на профсъюзите, на РМС, на партията, стават боркини и героини. Но тоя нов свят на хора, идеи, проблеми тогава е чужд на автора. И затова, колкото и да е добър като стилист, колкото и завършени художествено да са неговите творби, те не разкриват голямата истина за живота. Главното от съвременността остава незасегнато, непоказано.

Трябваше писателят да застане на нови идейно-естетически позиции, на позициите на социалистическия реализъм, за да се разшири хоризонтът пред него и той да види съвременния живот в истинския му облик. Творческото развитие на Ем. Станев в това отношение е ярък пример за органичната връзка между мироглед и метод, между художествен метод и новаторство в литературата. Само социалистическият реализъм даде възможност на писателя да излезе от коловоза на критическореалистичната традиция и наследявайки и развивайки богатия опит на тая традиция, да прояви истинско новаторство, да разгърне своя истински талант в творби като „В тиха вечер", „Крадецът на праскови", „Иван Кондарев", „Легенда за Сибин. . .", „Антихрист".

Събитията в „Иван Кондарев" се развиват в същия тоя затънтен провинциален градец, познат ни от разказите на писателя от миналото. Същата „глуха провинция". Но каква огромна разлика между действителността, показана в критическореалистичните разкази на писателя, и това, което е дадено в романа. В него авторът ни въвлича в нравствени, социални и политически конфликти, в които се отразяват големият свят, противоречията, които разтърсват огромния човешки океан през епохата. И неусетно регионалните граници сякаш се стапят. Запазвайки своята самобитност, националния си характер, героите съвсем не са ограничени като типове, като индивидуалности. Тук действува същата тая закономерност, по силата на която в обикновеното казашко семейство на Мелехови от „Тихият Дон" прозвучаха проблемите на века. Предпазвайки творците от безличието на космополитизма, от безконфликтността и дребнотемието, от битовизма и натурализма, методът на социалистическия реализъм им дава възможност да се включат в бурния поток на историята, да станат съдници на времето, негови истински летописци.

Така „Иван Кондарев" става етапно произведение не само в творчеството на Ем. Станев, но и в съвременната ни литература, включва се в големия поток на съвременния световен литературен процес.

Събитията, разказани в „Иван Кондарев", не са нови за автора. Непосредствените жизнени впечатления, възкресени и претворени в романа, са се спотайвали в съзнанието на автора и през 30-те години. Победата на народа на Девети септември, марксистко-ленинският мироглед, който писателят възприема, методът на социалистическия реализъм вдигат пред него завесата, която е закривала от погледа му същността на преживяните събития. И писателят вижда, че истинският конфликт на епохата, в който най-ярко и най-пълно се изявяват характерите на хората, е борбата на работническата класа, на трудовия народ срещу експлоататорите. В тази борба, чийто връх е въоръженото

народно въстание от 1923 г., израстват истинските герои на нашето време, положителните герои на епохата — комунистите от типа на Иван Кондарев, — които в миналото са били вън от погледа на писателя — критически реалист. В тази борба обикновените хора от народа — селяни, работници, еснафи, чиновници, изправят ръст, напрягат ум, проглеждат в живота, казват своята тежка дума в събития, които определят хода на историята. В това в същност са и големите завоевания на социалистическия реализъм в епоса. Колко близки в това отношение са романите „Обикновени хора" и „Иван Кондарев" при цялото многообразие и различие в таланта на авторите, в стила, в трактовката на жизнените проблеми и пр.

Поставянето на класовата борба в основата на конфликта на тези произведения дава възможност за създаване на значителни и многообразни характери не само сред положителните герои, но и сред отрицателните — христакиевци, хаджидрагановци, джупуновци. По такъв начин правдата за живота се разширява и задълбочава не само по отношение на положителните герои на епохата, но и по отношение на реакционните сили, които оживяват в своята същност и конкретна историчност, а не като някаква демонична, извечна, непонятна и неподвластна стихия. Можем да отбележим дори, че в „Иван Кондарев" отрицателните образи са дадени с по-голяма живост, по-пластично и убедително. Това може да се обясни както с богатите традиции от миналото в тази област, така и със завоеванията на самия писател от критикореалистичния му период.

Проблемът за многообразието на характерите на положителните герои и преди всичко на комунистите е от принципиално значение и до голяма степен е все още нерешен от съвременната българска литература. Достатъчно е в това отношение да се направи едно сравнение между документалната, мемоарната и същинската художествена литература. Колко по-голямо богатство на характери, на типове, на индивидуалности на положителни герои — комунисти и антифашисти — откриваме в спомените на Ц. Драгойчева, Сл. Трънски, П. Вранчев, М. Гръбчева и много други автори — непосредствени участници в борбата — в сравнение с галерията от тия образи в белетристиката! Без постигане на това многообразие на образа на съвременника — борец и строител на новото общество — е немислимо създаването на истински класически произведения на социалистическия реализъм.

Павел Вежинов е един от съвременните български писатели, които си поставят за главна задача именно това художествено усвояване и отразяване образа на героя на нашето време. „В полето", „Втора рота", „Златан", „Сухата равнина" са жалони, които бележат посоката на творческите търсения у автора. Пораженията, нанесени на комунистическото движение от култа към личността, накараха писателя да се замисли и да разкрие корените на сектантството и догматизма в един по-широк план — психологически, нравствен, политически. В резултат на това се появи повестта „Далеч от брегове". Но тази повест бе по-скоро една емоционална реакция, отколкото задълбочено обективно повествование. Като разкрива някои верни сами по себе си характери и събития, авторът ги абсолютизира, откъсва от сложността на времето, което ги поражда. В повестта липсва и оня положителен тип на комуниста с димитровска закалка, който е най-характерният представител на революционера от нов тип у нас. Вместо това твърде идеализирано е представен друг герой като образец на комунист, нещо, което не отговаря на историческата правда. Аналогични увлечения, но вече при рисуване на живота след Девети септември се наблюдават и у други автори.

Но при талантливите творци всяко произведение трябва да се разглежда не изолирано, а като звено от творческото развитие, от творческите търсения на автора. А тия търсения при Вежинов доведоха до създаването на едно от най-значителните произведения на съвременната ни литература от гледна точка на интересуващия ни проблем — разкриване образа на българския комунист. Това е романът „Звездите над нас". Тук авторът също показва интернационалния характер на борбата срещу капитализма и фашизма, братската солидарност между българските и югославските партизани, историческата роля на СССР, на Съветската армия за съдбата на цялото човечество, общите, типичните черти на комунистите с различна националност. Но заедно с това колко родна атмосфера ни лъха от тоя роман! Колко живост, непосредственост има в образите, колко верни са героите на народностните си, професионални, регионални навици, обичаи, традиции и същевременно как постепенно и неусетно се извисяват над дребнавото, делничното и техните дела придобиват оня смисъл, онова съдържание, които определят историческата същност и значимост на нашата епоха.

В повечето произведения, посветени на борбата на българския народ против капитализма и фашизма, на преден план са събитията, случките. В образите на героите доминират типичните класови черти. В „Звездите над нас" главното внимание на писателя е насочено към разкриване богатството и многообразието на характерите и преди всичко на характерите на положителните герои, на тяхното развитие. Писателят показва как комунистическите идеи, комунистическата нравственост се проявяват у хора от различни среди. В това отношение той прави истинско откритие в съвременната ни социалистическореалистична литература. Всички положителни герои в романа изповядват в една или друга степен и форма идеите на комунизма. Но какво богатство от индивидуалности! И всеки от героите е художествено защитен, налага се като жива личност. Главният герой — Доктора — влиза като безпартиен в затвора за това, че е оказал помощ на ранен югославски партизанин. В затвора той изживява немалко предубеждения, освобождава се от своята себичност и индивидуализъм, калява се като истински борец. На другия полюс в галерията от образи на комунисти е бай Нико. Той е типичен представител на тесняшките традиции в БКП. Верен до смърт на движението, той преценява всичко от гледна точка на борбата, на партийния устав. Той е истински организатор и водач. Но само с тези черти образа на бай Нико не би допринесъл нещо съществено към образа на тоя тип комунисти, които вече познаваме от произведенията на Г. Караславов, Д. Димов, Д. Ангелов. Драстичните прояви на сектантството и догматизма в някои партии днес и пораженията им в нашето собствено революционно движение в миналото са накарали автора да вникне по-дълбоко в същността на тоя образ, да долови в разбиранията и действията на бай Нико и неща, които при определени обстоятелства могат да се превърнат в зло за партията, за народа. Израстването на героя от обикновен шивашки работник до опитен партиен функционер, неговата упоритост в самообразованието будят истинско възхищение. Но когато постигнатите знания и опит се издигнат в постулат, в свещени скрижали, в които не бива да има никакво съмнение, които трябва да се приемат и от другите повече на вяра, отколкото с разума, това вече крие сериозни опасности. То създава чувство на самодоволство, отблъсква честните търсещи личности, става спирачка в познанието, в самото революционно движение.

Най-голяма художествена сполука в романа на Вежинов е образът на дядо Щилян. В него авторът е успял да предаде нравствената чистота и сила на нашия измъчен народ и заедно с това оная дълбока жизненост и устременост към правдата, които са крепели духа на българина през вековете национално и социално робство. При бягството от затвора и в партизанския отряд дядо Щилян се чувствува просто като баща от всички. Той е още религиозен. Но в неговата вяра няма нищо мистично. Неговото разбиране за правдата, за доброто, за дълга е синтез на всичко положително от многовековния опит на народа, на неговата жажда за красота, истина и безсмъртие. Народността и комунистическата идейност се преливат едно в друго, органически се сливат в този образ. И голямата художествена идея на романа е именно тая налагаща се мисъл за правдата и хуманизма на комунистическия идеал — борбата на комунистите е борба за осъществяване на най-съкровените въжделения на народа, на човечеството, това е борба народна, борба международна.

Тази идея, намерила своето художествено въплъщение и в „Обикновени хора", и в „Иван Кондарев", издига на нов етап социалистическореалистичната ни литература като литература партийна и народна, отразяваща интересите на целия трудов български народ непосредствено чрез образи от тоя народ.

И най-големите завоевания на писателите от средното, по-младото и най-младото поколение от по-ново време, особено в областта на белетристиката, са именно в тази насока. Такива произведения са „При извора на живота" от К. Калчев, „Барутен буквар" и други творби от Й. Радичков.

Много по-трудно тези завоевания на социалистическия реализъм си пробиват път в литературата за нашата съвременност. А без решаването на тази основна задача е невъзможно създаването на истинска социалистическа класика за нашата съвременност.

Беше време, когато писателите твърде механично пренасяха големите проблеми на века от политиката, философията, социологията в литературата. Субективно авторите преследваха най-благородни цели и най-талантливите от тях до голяма степен успяваха в осъществяването на тези цели — да вникнат в закономерностите на историята, на живота на народа, да отразят тия закономерности в литературата, помагайки по такъв начин за политическото, нравственото и естетическото възпитание на народа. Но тоя процес криеше и крие опасности, особено за по-слабите автори, опасности, които започнаха да прерастват в сериозна пречка в развитието на литературата ни особено през годините на култа към личността. Зад общите закономерности, зад принципите, зад обобщенията започна да се губи човекът с неговата неповторима индивидуалност, с неговия живот, с трепетите и вълненията, които карат читателите да възприемат героите като живи личности, като една реалност. Нарушаваше се една от основните закономерности на художествената литература като художествено познание на света. Имаше опасност тя да загуби своето място и роля в тоя процес и да се превърне в илюстратор, „художествен" илюстратор на философски, политически и пр. идеи. Тази опасност за съжаление далеч още не е преодоляна.

Известно е, че понятията, категориите, законите в науката много по-дълбоко и вярно предават същността на явленията. Но и най-верният закон е хиляди пъти по-беден в сравнение с богатството и многообразието на отделните явления. Обобщението, типизацията в реалистичната литература до голяма степен отговаря на законите в научното мислене. Но като правило типизацията не съществува в „оголен" вид. Тя намира израз в конкретни инди-

видуализирани художествени образи, където се проявява богатството, многообразието на отделното явление, неповторимото своеобразие на човешката личност. Разбира се, детайлите, подробностите, които изразяват това неповторимо своеобразие, са *художествени детайли,* а не просто копиране на подробностите от бита и характерите на прототиповете. Типизацията и индивидуализацията в литературата са свързани с мирогледа, с познанията на твореца, но в случая не по-малка роля играят неговият *талант,* неговите наблюдения, непосредственият му изстрадан жизнен опит. Никакво теоретично познание, никаква философия не може да замени тоя опит!

Акцентуването в творческата дейност върху човешката личност не е чисто литературно явление, не се определя изцяло дори и от измененията, настъпили след Априлския пленум, макар че в случая те играят решаваща роля. Измени се самата същност на живота, на взаимоотношенията между хората, на конфликтите между тях. В България победи социализмът, създадоха се нови отношения между членовете на нашето общество. Изчезнаха антагонистичните противоречия, породени от експлоатацията на човек от човека, все повече се утвърждава социалистическият морал. При това положение от човека, от субективния фактор и преди всичко от комунистите — авангарда на нашето общество — зависи до голяма степен, как ще се развива това общество, какъв ще бъде животът на хората. От характера, от методите и принципите на партийни, държавни, стопански, културни и пр. ръководители зависи не само материалното благосъстояние, но и цялата атмосфера на нашия живот.

Ето това наложи изключителното внимание към оценката на нравствеността в поведението на хората и особено в поведението на комунистите. От тая гледна точка трябва да бъдат преценявани и усилията на писателите от първото десетилетие след Априлския пленум за овладяване на съвременната тема, успехите и недостатъците в произведения като „Седемте дни на нашия живот" от А. Гуляшки, „Семейството на тъкачите" и „Двама в новия град" от К. Калчев, „Чинарите зашумяха" от Ем. Коралов, „Кристали" от Х. Русев, „Небето на Велека" от Д. Фучеджиев, „Смърт няма" от Т. Монов и др.

В „Седемте дни на нашия живот" преживяното от героя, случките, събитията не са самоцел. Те са необходими на автора, за да определи стила на живота на Емилиан Киров, средствата, с които той си служи за постигане великите идеали, на които е посветил живота си. Героят е силна, волева личност. Той посвещава всичките си сили за победата на социализма в нашата страна. Нещо повече, като пратеник на това общество той отива в Мали да окаже помощ като специалист на тази страна, да изпълни своя интернационален дълг. Не личният интерес, не стремежът към дребнаво еснафско щастие ръководи Киров в неговите помисли, в неговите действия, а горещото желание да види по-скоро осъществени своите идеали. Но в този благороден стремеж той превръща целта в самоцел. Членовете на обществото, самия себе си той разглежда не като пълноценни човешки личности, които и сега, в тоя бурен преходен период от човешката история трябва да живеят пълноценен човешки живот, а само като оръдия за постигане на едно бъдеще.

Въпреки постигнатите немалко успехи проблемът за художественото пресъздаване на образа на поколението, което изгради народната власт, изгради основите на социализма у нас, върху плещите на което и сега лежи немалка отговорност за съдбините на страната, си остава все още нерешен. Главното, основното в живота на най-добрите представители на това поколение са комунистическите принципи, проявени при конкретните исторически условия

у нас. Разбира се, при изграждане образите на отделните представители на това поколение ще има, трябва да има най-голямо разнообразие от човешки характери. Важното е обаче да се долови и предаде основното в чертите на това поколение. Необходимо е мащабно историческо, марксистко-ленинско мислене, което да възсъздаде картината на живота в нашата страна преди три десетилетия, етапите на развитието, огромните завоевания, трудностите, грешките и увлеченията по тоя път и т. н.

Без пълноценното художествено изпълнение на тази задача не можем да говорим за истинско овладяване на съвременната тема. Това е необходимо да се има пред вид при оценката на произведенията на съвременна тема, за да се предпазим от нихилистично отношение към творбите, в които има подстъпи към решаването на тази огромна задача, отделни успехи, било във вярното долавяне на конфликтите, било в очертаване на героите на времето. Този трезв поглед е необходим, за да коригира и ония завишени оценки, които напоследък се дават на произведения, в които има действителни успехи, но които в художествено отношение са още твърде далеч не само от класическите ни завоевания в миналото, но и от произведения на историческа тема през тези три десетилетия.

В отразяването на съвременния живот и по-специално на образа на положителния герой на нашето време през изминалите три десетилетия, се очертаха две тенденции, които отклоняват писателите от верния път. През първото десетилетие това беше стремежът да се покажат преди всичко, а понякога и изключително положителните качества на този герой, изолиран до голяма степен от оная сложна борба, която се води в него и извън него, от ония противоречия, в които се утвърждава и побеждава новото; противоречия, които понякога водят до трагичен край, що се касае до отделни личности. В периода след Априлския пленум се наблюдава обратно явление — подценяване на основното, главното в характеристиката на този герой, увлечение по негативните черти у него, по грешките и слабостите, допуснати в борбата и в изграждането на новия живот, което води до убиване на жизнеутвърждаващия патос на социалистическата литература.

Тези две тенденции не са „чисто" български. Те имат типологически характер, важат за развитието на всички социалистически литератури през този период. Нещо повече, в някои други страни те се изявиха много по-рязко, доведоха до конфликтни ситуации не само в литературния, но и в обществено-политическия живот.

Излишно е да се подчертава, че и двете увлечения независимо от подбудите и намеренията на авторите водеха и водят към нарушаване принципите на социалистическия реализъм и преди всичко на основния от тези принципи — конкретно-историческата правдивост. А без истината няма голямо изкуство! „Герой на моята повест — пише Л. Толстой в „Севастополски разкази", — когото аз обичам с всичката сила на душата си, когото се стараех да възпроизведа в цялата негова красота и който винаги е бил и ще бъде прекрасен, е правдата." Правдата на живота не е само „материал" за литературата. Тя е била, е и ще бъде основен критерий за художествената същност на всяко изкуство. Всяко накърняване на жизнената правда води до прекъсването на ония невидими нишки, по които протича въздействието на художествената творба върху читателите, и те престават да вярват на автора.

Споделям тези мисли във връзка с романа „Седемте дни на нашия живот", който е едно от най-характерните явления в литературата на съвременна тема,

особено що се касае до образа на главния герой. Но направените констатации важат със същата, а може би и с много по-голяма сила и за редица други произведения, като „Двама в новия град“ на К. Калчев, „Стръмнини“ от Ем. Манов, някои от романите на Б. Райнов, „Мъртво вълнение“ от Ив. Петров, които получиха висока оценка от критиката, награди, поощрения.

Време е правдивата партийна оценка за същността на процесите, които се извършиха в нашата партия и в нашата страна през изтеклите три десетилетия, да залегне в основата и на художествената литература. Само тогава при наличие на талант и богати непосредствени жизнени впечатления ще се преодолеят както лакировката, така и черногледството. Време е да се разбере, че тези проблеми далеч не са само литературни, че от тяхното правилно решение зависи до голяма степен, каква ще бъде представата на поколенията за нашите дни. С решението на тези въпроси до голяма степен е свързано възпитанието на младото поколение и най-после — от това зависи как ще представим пред света живота на социалистическа България.

Всички тези проблеми, всички тези трудности, свързани с отразяването на съвременната действителност, несъмнено измъчват съзнанието на всеки истински творец. И може би неслучаен е фактът, че за един определен период — средата на 60-те години — се наблюдава рязко отдръпване от съвременната тема, известно кризисно състояние в българската литература. Причините в случая са много, но безспорно една от тях е съсредоточаването на писателите, преосмислянето на изминатия път, търсенето на нови решения. В своя доклад на Първия конгрес на българските писатели Г. Джагаров заяви по тоя повод: „Колкото и да бъда внимателен, за да не нараня случайно някоя чувствителна душа, трибуната ме задължава да заявя с цялата си откровеност, че е недопустимо за една съвременна социалистическа литература в продължение на две години да не се появи нито едно значително произведение на работническа тема. Тази тема е централна. Ако тя изостава, нещо не е в ред, нещо куца в отношенията на писателите към живота, то може да е резултат на слаби връзки с хората от народа или пък на недостатъчна идеологическа подготовка. Така или иначе този недъг трябва да се отстрани.“[1] В доклада се сочи прекомерното увлечение по историческата тема и от писатели, които нямат нито необходимата подготовка, нито влечение, талант да разработят тази тема.

Разбира се, това са проблеми, както вече се изтъкна, с по-дълбоки корени, от комплексен характер и само с декларации и заклинания не се решават.

Специалното внимание, което ЦК на БКП и СБП отделиха през последните години за решаване на тези проблеми, дават постепенно своите благоприятни резултати. Появиха се произведения като „Нощем с белите коне“ от П. Вежинов, „Домът с махагоновото стълбище“ от А. Гуляшки, „Светът вечер, светът сутрин“ от Ат. Наковски, „Реката“ от Д. Фучеджиев, „Всички и никой“ от Й. Радичков, „Синът на директора“ от Ем. Манов, „Сини люляки“ от Ст. Поптонев, „Благословен живот“ от Кл. Цачев, „Белот на две ръце“ от В. Мутафчиева, „Дунавски новели“ от Вл. Зарев, повести и разкази от К. Странджев, Л. Михайлова, В. Попов, Д. Цончев, Л. Петков, Д. Вълев и др. Различно е художественото равнище на тези произведения. Някои от тях след време ще се окажат не по-високо от „производствения роман“ от миналото, т. е. тяхното значение ще се ограничи с насочването на писателите към съвре-

[1] Г. Джагаров. Съвременност, художествена литература, дългът на писателя. С., 1972, с. 22.

менната тематика и проблематика. В други — като „Белот на две ръце“ — съвременността е по-скоро фон, на който писателите се опитват да решат по-общи обществени и художествени проблеми. Но важното е, че е налице един положителен процес, в който преобладава вярна насока и който трябва да се преценява не само с постигнатите успехи, но и с надеждата за много по-сериозни завоевания.

Какво е характерното за тези и редица други произведения, създадени през последните години?

Преди всичко това е стремежът нашата съвременна действителност да се види и изобрази на един по-широк обществен и исторически фон, с едно по-голямо проникване в психологията, в духовния мир на героите. Победата на революцията и изграждането на новия живот се осмислят като етап от многовековната история на народа („Реката“). Но тези процеси не се представят изолирано от класовата и идеологическа борба вътре в страната и в световен мащаб, а като момент от тая борба. Оттук и драматизмът и конфликтността в тия творби. При това в много от тях е доловена новата форма на противоречия, на конфликти, породени в условията на социалистическото общество, носителите на тия противоречия.

Характерен в това отношение е романът на Ат. Наковски „Светът вечер, светът сутрин“ (1973). Главен герой на романа е инженер Цонков, един от тези, които стоят в първите редици на житейската битка. Това е човек, посветил всички свои сили, целия свой живот за победата на революцията, за тържеството на социализма. Но изграждането на новия живот се оказва дело сложно и трудно. И тук не става дума само за трудности от материален характер. Много по-трудно се оказва в процеса на изграждането на новото общество да се запазят и развиват добродетелите на комунистическата нравственост, да се утвърдят те като поведение, като морал на целия народ.

Цонков е борец от Съпротивата, участник в романтичните младежки строителни бригади, един от тези, които създадоха „българското чудо“. Положителните страни от характера, от делото на Цонков са подети от хора като Йовчев и Дионисиј Попов. Те не са ангели, не са идеални личности, но в целостта на своя характер това са положителни герои, които имат една велика цел в живота, определяща силата на техните убеждения и действия независимо от различията в личните им характери.

Но делото на Цонков се „продължава“ и от Темелков. И за обикновения наблюдател той е може би най-активният, най-последователният. Той е „мъдрецът“, той е „работягата“. Той се ползува със симпатиите на голямото начальство. Пред него се открива зелена улица. А в същност Темелков е дълбоко чужд на нормите на комунистическата нравственост. Той преследва лични, егоистични цели. Той руши в душите на хората, вярата в големите идеали на нашето време.

Кой е създал този човек? Защо просперира той в нашето общество? Как да се води борбата срещу темелковщината?

Ето въпросите, които вълнуват и на които иска да даде отговор авторът. Той не бърза със заключенията, с щастливата развръзка. Това са въпроси, които нашето общество като цяло и преди всичко неговите авангардни сили трябва да решават.

Тези въпроси се усложняват и задълбочават от ускореното развитие на нашата страна, от всички положителни и негативни процеси, които са резултат на това развитие — миграционните процеси, екологическите проблеми, нрав-

ствените проблеми и пр. Когато в началото на 50-те години Леонид Леонов издаде своя роман „Руският лес", много от читателите, пък и от критиците разглеждаха това произведение като една от специфичните прояви, на „чудатостите" на руската литература и специално на този автор. Днес, след разгръщането на научно-техническата революция по цялата планета, този проблем — за опазване на природата, за отношението човек—околна среда — става съдбоносен. И нашата литература не закъсня да вземе отношение към него — „Домът с махагоновото стълбище" от А. Гуляшки, „Реката" от Д. Фучеджиев, „Тази малка земя" от Г. Джагаров, „Циклопът" от Г. Стоев, публицистиката на Н. Хайтов и др.

Настойчиво пред българските писатели се изправя и проблемът за поколенията — какво се възприема, продължава и развива от чертите на предишните поколения, какво ново се заражда и утвърждава в морала, в психиката на младото поколение, с какво се развива и обогатява националният характер на българина, какви изменения настъпват в народопсихологията под влияние на историческите, класовите, демографските и пр. изменения.

Художественото усвояване, осмисляне и решаване на всички тези проблеми, което става в наши дни, несъмнено изисква новаторски подход, дръзновение, творческо развитие на принципите на социалистическия реализъм.

Победата на социализма в нашата страна, неимоверното за условията на България развитие на производителните сили, което води до издигане на жизненото равнище, на културата на народа, дава възможност на писателите по новому да погледнат на миналото на народа, по новому да оценят някои моменти от бита, от начина на живот на българския народ. В резултат на това се появиха такива своеобразни произведения като „Софийски разкази" на К. Калчев, „Преди да се родя и след това" на И. Петров, някои произведения на Й. Радичков и др., в които на преден план е иронията, осмиването на тъмните, смешните страни от живота, самокритичното отношение към черти, слабости, на които писателите по разбираеми причини не обръщаха внимание в първите години след Девети, защото самото време не поставяше тогава тези проблеми. Едно иронично отношение към героизма, па било това и героизмът на обикновения човечец в революционните дни, би прозвучало тогава в дисонанс с времето.

Но и днес с не по-малък интерес българските писатели се стремят да открият онния положителни страни от националния характер, които са нашият най-голям национален капитал, върху които се гради, трябва да се гради новата комунистическа нравственост. Показателни в това отношение са много от „Дивите разкази" на Н. Хайтов, неговата книга „Хайдути", историческите романи на Ем. Станев, есеистичната книга на Ефрем Каранфилов „Българи", „Кръстопът на облаците" от Георги Алексиев, „Българският Великден или страстите български" от Тончо Жечев, „Време разделно" от Антон Дончев.

Новите моменти в съдържанието на социалистическореалистическата ни литература, новата тематика и проблематика, повишеното внимание към нравствените проблеми, към човека с неговия сложен духовен свят даде своето отражение и върху поетиката на социалистическия реализъм от съвременния етап на тоя метод в българската литература. Що се отнася до прозата, по-специално трябва да се отбележи, че през разглеждания период най-значителни художествени завоевания имаме в краткия роман, в разказа, в цикъла разкази. Почти у всички автори се наблюдава една много по-голяма динамичност в изложението на събитията, преодоляване на прекомерно описателната проза,

която господствуваше през предишния период. Експресията, асоциациите, потокът на съзнанието, пресичане и едновременно проследяване на няколко сюжетни линии и още много други особености характеризират търсенията и завоеванията в тази област. Достатъчно е да сравним „Село Ведрово“ и „Седемте дни на нашия живот“ от Гуляшки или „Семейството на тъкачите“ и „Двама в новия град“ на К. Калчев, за да разберем тая вътрешна структурна промяна в художественото мислене. Дори такива традиционни в добрия смисъл на това понятие автори като Илия Волен не останаха настрани от тоя процес на обновление и развитие на поетиката на социалистическия реализъм.

Във връзка с написването на своето най-значително произведение — повестта „Йов“ — И. Волен споделя: „И тъй започнах писането — потеглих нишката от тоя хаос, от това вълмо, от тая къделя. Времето, което обхващаше сюжетът, беше дълго — по-голямата част от живота на героя. Ако събитията започнат да се разказват хронологически, както са протекли в самия живот, което аз предпочитам при писането, ще се получи много разтегнат разказ. И ето тук ми дойде на помощ „модерното“, ретроспективно мислене, което отдавна съществува в литературата — само че не така прекалено, модно, дето трябва и дето не трябва. Използувам принципа на изпреварването, навлизам навътре в сюжета, спирам се на някой негов „граничен“ пункт, изкачвам се на височина и оттам чрез спомените, чрез изживяванията на героя оглеждам това от миналото, което ми е необходимо за повестта.“[1]

Можем напълно да се съгласим с талантливия наш белетрист, че много от споменатите похвати действително не са нови, а се срещат, и то в необходимата художествена мяра в реалистичната литература от миналото. Вярно е също така, че понякога съвременните автори прекаляват с използуването на тия модни средства, превръщат ги в самоцел и с това разрушават художествената структура на своите произведения, усложняват тяхното възприемане от читателя. (Това е характерно дори за такива талантливи творци като Й. Радичков и Г. Стоев.)

И все пак явлението в своята същност е положително. То говори за обогатяване поетиката на социалистическия реализъм, на изразните и изобразителни възможности на тоя метод. И тук не става дума само за по-често използуване на похвати и средства, които срещаме и в литературата на миналото, в това число и някои открития за писатели, изпитали силното влияние на модернизма. Става дума преди всичко за творческите търсения на съвременните писатели, за откриване на такива форми на художествено обобщение, художествени принципи, изразни и изобразителни средства, които най-пълно, най-художествено да предадат картината на съвременния живот, духовния свят на нашия съвременник. С други думи — на практика се решава въпросът за традицията и новаторството на социалистическия реализъм в областта на поетиката.

Този процес, това развитие и изменение на поетиката на социалистическия реализъм, на нейното обогатяване със завоеванията на литературата и изкуството от миналото и на откриване на нови възможности за пълнокръвното отразяване на съвременната действителност, както вече се изтъкна, са продиктувани от самия живот, от развитието на самата литература. Той е гаранция за преодоляване на традиционализма, за развитието на творческия метод. Задача на литературната критика е да следи и доколкото силите и средствата ѝ

[1] И. В о л е н. Мисъл и думи. С., 1967, с. 104.

позволяват да ръководи тоя процес, да предпазва творците от самоцелни търсения, от упадъчни модернистични влияния, които водят до разрушаване на художествената форма, до деестетизация на литературата и изкуството. Същността на нашия нов живот, на новия социалистически човек е противопоказна на упадъчната модернистична литература в нейната цялост — като концепция за света и за човека, като поетика, служеща за изразяване, за превъплъщаване на тази концепция.

„Нашето време — продължава своите наблюдения И. Волен — е преломно не само за икономиката, а и за съзнанието на човека — прави революция не само в стопанството, но и вътре в човека. Суеверия, религия, бог, безсмъртие, разум, наука, икономика, техника, космонавтика — всичко това се върти, бушува в хаотично състояние вътре в душата на човека и из тоя хаос трябва да се роди новият свят, новият човек."[1] Тази нова действителност, този нов човек изискват, определят същността на новата поетика на социалистическореалистичната ни литература. В различни насоки вървят и ще вървят творческите търсения на писателите. Важното е в своя краен резултат те да обогатяват поетиката на новия метод, да допринасят за все по-пълноценното художествено отразяване на съвременната действителност. При това трябва да се има пред вид, че поетиката не е само и дори не е толкова само въпрос на външноформални изразни средства, че тук си дават среща естетическият идеал, концепцията за човека, за героя, хуманизмът на твореца, неговият мироглед, естетически предпочитания, неговият талант и пр.

Нека се спрем на едно от ярките завоевания на съвременната ни литература „Цената на златото" от Г. Стоев. Авторът ни разказва за неща, които не само като исторически събития ни са известни, но и са обезсмъртени в българската литература от такива автори като Вазов и З. Стоянов. Но Г. Стоев е можал така да покаже тези събития, че явленията от живота, героите на времето се възприемат и преосмислят по новому. Голяма роля в това отношение играе формата на неговия разказ. Авторът избягва подробното описание на случки и събития, описателното портретуване и все пак запазва мащабността, епичността на събитията, силата на тяхното въздействие върху читателя. „Цената на златото" се чете като лирическа творба. Героизмът и особено трагедията на въстанала Перущица са предадени през погледа на замаяната, покрусена, но с непоклатима душевна сила българка Гюрга. Загубила мъж, деца, имот, тя обрича на смърт и последната издънка на своя род — черноката Деянка, но запазва чисто и неопетнено българското име.

Гюрга не познава цената на златото, на наполеоните. Тя знае цената на простите медни грошове, за които е аргатувала. Тя, майката на голямата и заможна вече фамилия на хаджи Враньови, в дните на въстанието осъзнава, че е бедна, по-бедна от когото и да било, защото нейният род е в робство, защото нейните деца въпреки дарбите, които имат, си остават роби. И това дълбоко прозрение в душата на Гюрга се извършва на фона на историческите събития от пролетта на 1876 г. И затова редуващите се картини пред погледа на майката, покъртителни по своя трагизъм и величие — кървавите сватби в черквата, избиването на жените в лозята и др., — придобиват изключително експресивна сила. Ето така са живели, така са се борили и умирали някогашните даскали, чизмари, орачи и копачи! Това са наши деди и прадеди! Това е нашата родна кръв!. . .

[1] И. Волен. Цит. съч., с. 116.

Епизодичността, фрагментарният характер на повествованието са обосновани от преживяванията на майката, от потока на нейните мисли. И затова книгата се възприема като вълнуващ вътрешен монолог. Обстановката, пейзажът не играят самостоятелна роля, не се рисуват пряко от автора. Те се възприемат през погледа на героите. „И се усещаше вече дъхът на бадемите, накитени като гювендии в розово, весели и безсрамни край черните пепелища; чувствуваше се и дъх на разкопана земя от дворовете и на зюмбюли. . .“ Такава е пролетта в изгаряща, в изгорена Перущица. И тя не може да бъде друга пред очите на обезумялата Гюрга, която току-що е напуснала под конвой изпълнената с дим и кръв черква. . . За нея красотата на преждевременно цъфналите от пожарите бадеми, спокойствието в този миг са безсрамие, кощунство.

Немалко примери за такива сполуки, за такова плодотворно новаторство в художествената форма, в поетиката на социалистическия реализъм могат да се дадат от произведенията на вече посочените и на редица други писатели. Така Йордан Радичков в „Горещо пладне“ на основата на един дребен наглед случай — заклещването ръката на едно дете във вира — успява да създаде едно типично по своето обобщение произведение, химн на хуманизма в нашето ново общество. Този кардинален проблем — за хуманизма, който е най-съществена черта на социалистическореалистичната ни литература — Радичков по своему разкрива и в „Спомени за коне“. Тук историческите преобразования, които настъпиха в нашата страна и които са основа за материалното благополучие и духовното и нравствено издигане на народа, изпъкват на фона на мизерията и нищетата от миналото, намират израз преди всичко в образа на повествователя, на „лирическия герой“ в повестта. По тоя принцип Д. Фучеджиев разкрива съществени черти от образа на съвременника на фона на близкото или по-далечно минало в „Небето на Велека“ и „Реката“. Виждането на двама свидетели на времето, всеки от които различно оценява събитията, е в основата на „Време разделно“ от А. Дончев. Вътрешният монолог е главно средство на Б. Райнов в повечето от неговите разкази, повести и романи, както и на В. Мутафчиева в „Случаят Джем“. Ретроспекциите, „лирическите“ отстъпления заемат централно място в „Отклонение“ и „Страшният съд“ на Бл. Димитрова. Тези нови завоевания на поетиката на социалистическия реализъм ние откриваме и в трилогията на Др. Асенов, както и в романа му „Тази кръв няма да се пролее“, в романите на Ат. Наковски.

Не без грешки и увлечения поради по-слаб професионален и житейски опит правят своите търсения в тази област и творците от по-младото поколение — Л. Петков, Ст. Стратиев, Г. Марковски, Г. Мишев, Вл. Зарев, Д. Коруджиев, Д. Яръмов, Д. Начев и др. Но при едно сериозно отношение към литературата, при наличието на зорка и компетентна критика грешките и увлеченията ще се преодоляват и в литературния процес главното, доминиращото ще бъдат художествените завоевания.

Гаранция за това са комунистическите идеи, от които се вдъхновяват българските писатели, хуманният характер на нашето ново общество, стабилността на идеологическия, на литературния фронт у нас, ръководната роля на БКП в цялостния живот на страната, победният ход на революцията по цялото земно кълбо. Защото не автоматично, но развитието и процъфтяването на социалистическореалистичната литература се намира в органична връзка с успехите на революционното движение, с победите на социализма.

За развитието на социалистическия реализъм в българската драматургия през разглеждания период важат всички по-общи констатации, които бяха

БАН
Институт за

направени при разглеждането на поезията и прозата. По-специфичните проблеми в тази област са в пряка връзка с развитието на театъра и заслужават специално изследване. Може само да се отбележи, че и тук методът на социалистическия реализъм се утвърждава и развива не като просто продължение на достигнатите отпреди успехи, а бележи нови завоевания както в областта на тематиката и проблематиката, така и на поетиката, на формалните структурни особености на драмата — конфликти, ситуации, герои, принципи на изображение и др. Налице е едно жанрово богатство и стилово многообразие, както и при другите родове. Наред с острополитическата социална комедия „Камък в блатото" от Г. Караславов зрителите се любуваха на игриво-фантастичната пиеса на В. Петров „Когато розите танцуват". Ако в „Прокурорът" на Г. Джагаров ретроспекцията се използува като главно средство за по-пълното и динамично разкриване на основния проблем — отговорността на комуниста пред времето и обществото при всички обстоятелства и условия, то във „Всяка есенна вечер" на Иван Пейчев дълбокият психологизъм и нравственият максимализъм оказват най-силно влияние на зрителя. Към използване на една по-съвременна изобразителна система, по-голямо разнообразие от форми и изразни средства се стремят както творците от по-старото и средно поколение — К. Зидаров, Т. Генов, Л. Стрелков, Н. Хайтов, К. Георгиев, Др. Асенов, така и тези, които се изявиха главно като драматурзи през този период — Н. Русев, П. Панчев, Н. Йорданов. Едно от най-характерните явления през този период е навлизането в областта на драматургията на голям отряд поети, поведени с лека ръка от К. Зидаров, които допринесоха не само за издигане езиковата култура, но вляха една свежа, лирична струя в драмата като цяло — Ив. Пейчев, Ив. Радоев, Г. Джагаров, В. Петров, Кл. Цачев, П. Стефанов.

Освен тематично, проблемно и формално, що се касае до поетиката на социалистическия реализъм, нашата нова литература през разглеждания период се обогати и в редица други области. Заслужава специално внимание разширяването на „географията" на българската литература. Без да се подценява ни най-малко националният характер на творчеството на големите наши писатели от миналото, все пак поставянето и решаването на много от идейно-естетическите и художествени проблеми се извършва на жизнен материал — бит, характери, обичаи, език и пр., — присъщ преди всичко на областта, от която произхожда, или където е натрупал най-много жизнени впечатления съответният писател: Копривщица за Л. Каравелов, подбалканските градчета и села за Вазов, Шопско за Елин Пелин, Македония за много от възрожденските ни писатели и за Талев, Добруджа за Йовков и пр. При това цели райони от страната оставаха „бели петна", неразкрити, неусвоени художествено. Може би най-онеправдан в това отношение е един от най-красивите, но и най-изстрадали и най-изостанали икономически в миналото краища на България — Родопите. Това е една от причините талантливото творчество на Николай Хайтов и особено неговите „Диви разкази" да получат такъв голям резонанс сред нашата общественост. С безбройните си легенди, с чудната си природа, с трагичната в миналото съдба, с прекрасния, запазен и досега фолклор, с резкия преход от патриархалните към новите социалистически отношения Родопите тепърва ще подхранват вдъхновението на българските творци, ще обогатяват българската литература и изкуство. С изключителна любов пише за родния си край Йордан Радичков. Димитър Вълев съзнателно се стреми да

предаде бита, нравите, характерите, днешния ден на фона на историческата съдба на Югоизточна България.

Така от рода, от селото, от родния край към националния, към общочовешкия характер на отразяваните проблеми, човешки съдби — това е пътят в развитието на съвременната българска литература, който определя нейния национален, народностен облик и нейното интернационално звучене. Това ѝ дава възможност да избягва както тесногръдието на шовинизма, така и обезличаващата пустинност на космополитизма.

Голяма роля за теоретичната разработка на проблемите на социалистическия реализъм, за утвърждаването и развитието на тоя метод в съвременната българска литература и през разглеждания период играе литературната теория и критика. Като цяло българските теоретици и творци показаха в това отношение през изтеклите две десетилетия висока политическа съзнателност и активност, творчески подход в поставянето и решаването на многобройните проблеми на идеологията, теорията и критиката.

Решаващ фактор за верността на българските литературоведи към марксизма-ленинизма, към социалистическия реализъм е ръководната роля на БКП, нейната принципна политика, стабилността на идеологическия фронт в страната, благотворното влияние на съветската литературоведческа мисъл. Осъдил грубото администриране, погрешните методи, свързани с култа към личността, ЦК на БКП осъществява своето право и задължение на партийно ръководство на литературния фронт. Това даде възможност на българските литературоведи да насочат своите усилия в главното направление на литературната наука, да защищават правилни методологически позиции, да осъзнават и преодоляват погрешните тенденции.

За осъществяване на партийната политика в областта на литературознанието от важно значение е обстоятелството, че в България работи голям отряд литературоведи, които по зова на сърцето си изпълняват повелите на партията, повелите на времето.

Какви са главните успехи, главните завоевания, нерешени задачи, грешки и слабости на българското литературознание през разглеждания период с оглед проблемите на художествения метод?

Преди всичко това е отстояването на марксистко-ленинските принципи в областта на литературата, на литературната теория, история и критика. Въпреки острите кризисни моменти, а такива за съжаление имаше твърде често, въпреки бесните атаки на буржоазната пропаганда, на ревизионистите, на догматиците, на антисъветските и антисоциалистически сили от цял свят в България нито един глас не се издигна против партийното ръководство на литературата, против комунистическата партийност, против метода на социалистическия реализъм.

Нещо повече, редом със съветските теоретици и творци, с верните на марксизма-ленинизма теоретици и творци от другите страни българските писатели и литературоведи през тоя период решително защищаваха позициите на марксистко-ленинската идеология, принципите на социалистическия реализъм, даваха своя принос за тяхното творческо развитие. Под този знак преминаха I и II конгрес на СБП, националните писателски конференции, дискусии, обсъждания. На тази цел бяха подчинени, под знака на тези задачи бяха проведени по-специално такива мероприятия като дискусията за социалистическия реализъм между български и чехословашки критици през 1957 г.; научните сесии, посветени на съвременната българска литература, организирани по

повод 15- и 30-годишнината от Девети септември; теоретичните конференции „Партията и литературата“, „Образът на комуниста в литературата“, „Октомврийската социалистическа революция и развитието на българската литература“, „Ленин и художествената литература“, „Национални особености на литературата“, „Идейно-художествени особености на съвременния литературен процес“ и др., в много от които взеха участие представители на СССР и други страни. На тези проблеми беше посветен разговорът за литературната критика в сп. Септември (1965), както и многото обсъждания в литературния печат, посветени на художественото майсторство, годишните прегледи на литературната продукция и др. В сп. Пламък бяха проведени два разговора-дискусии (1958 и 1973—1974) специално по проблемите на социалистическия реализъм. Българските писатели и по-специално литературоведите, взеха участие в редица международни конгреси, симпозиуми, срещи, на които отстояваха позициите на марксистко-ленинската методология, на метода на социалистическия реализъм. Такива бяха конгресите на славистите в Москва, София, Прага и Варшава, Конгресът по балканистика в София, историческата среща на балканските писатели в София, периодичните срещи на ръководствата на писателските съюзи от социалистическите страни, на редакторите на литературните издания, конгресите и симпозиумите на МАПРЯЛ (Международна асоциация на преподавателите по руски език и литература), на ПЕН и др.

За интензивния творчески живот в областта на литературознанието през разглеждания период говори убедително научната продукция. Докато през първите години след Девети септември книгите по литературознание, които излизат годишно, бяха единици, то сега всяка година излизат десетки монографични изследвания, сборници, студии. Някои от тях вече са преведени и получиха висока оценка в чужбина.

Всичко това допринесе за повишаване авторитета и влиянието на литературната теория и критика, на българските творци. Така съветският критик А. Макаров, след като проследява революционните и реалистични традиции на българската литературна критика от Ботев и Благоев до наши дни, прави следната констатация за особеностите, за главното в тази критика днес. За нея според автора е характерен „подчертаният интерес към проблемите на комунистическото възпитание, активното намесване в сферата на обществените въпроси, изследователският дух, насочен към проверка на литературата чрез живота“. И авторът стига до извода, че „проблемите, които занимават днес българската литературнокритична мисъл, са родствени и близки на тези, които вълнуват и съветската литературна критика. Патосът на изследванията е насочен към теоретично осмисляне на историко-литературния процес от недалечното минало и към анализ на новите художествени явления, изясняване по-нататъшните пътища на литературата на социалистическия реализъм. . .“[1] Тези думи са част от предговора, с който Макаров открива сборника от статии на български критици, издаден в Москва. Висока оценка на естетическата мисъл в България и по-специално на изследванията, посветени на социалистическия реализъм, на марксистко-ленинските принципи в литературата, се съдържа и в книгите на В. Озеров, Б. Сучков, Д. Марков, Г. Ломидзе, Ю. Барабаш, А. Метченко, И. Неупокоева, А. Овчаренко и др.

Ето защо заслужава специално да се подчертае приносът на българските литературоведи за разработване теорията на социалистическия реализъм,

[1] Эстетика и литература. М., 1966, с. 4—5.

на неговите основни принципи, на неговата поетика. Правилната постановка на проблема за естетическата същност на новия метод, за естетическия идеал като негова главна особеност, за комунистическата партийност като естетическа категория, като художествена идейност, за богатството и многообразието на форми на художествено обобщение, на стилове, на изразителни и изобразителни средства даде възможност методът на социалистическия реализъм да се разбира и прилага като *качествено нов художествен метод*. Социалистическият реализъм наследява и развива не само завоеванията на критическия реализъм, но и на другите прогресивни художествени методи и направления преди него, както и на художествените открития и завоевания на художествените методи и направления на литературата и изкуството на нашия век, които в една или друга степен допринасят за художественото познание и революционно изменение на действителността.

В този смисъл социалистическият реализъм обхваща в себе си художественият опит на цялото човешко изкуство, отличава се от всички други художествени методи и направления, които така или иначе са били исторически, класово, естетически ограничени в определени рамки. В този смисъл социалистическият реализъм представлява висша форма на развитие на естетическата мисъл на човечеството. Това, разбира се, в никакъв случай не означава, че новият художествен метод губи своята конкретно-историческа, идейна и художествена определеност. Както комунистическата идейност обема в себе си, става най-висш изразител на всички прогресивни движения в цялата човешка история, така и социалистическият реализъм в художествен план представлява едно такова синтезирано явление. Новаторският характер на тоя метод се проявява преди всичко в новия естетически идеал, в новия марксистко-ленински поглед към живота, в новата концепция за личността и обществото. Това определя и естетическата същност на социалистическия реализъм, неговата поетика. На тази основа творците-социалистически реалисти правят своите нови художествени открития.

Това творческо разбиране на социалистическия реализъм е изцяло в унисон с възгледите на класиците на марксизма-ленинизма за същността на социалистическата литература. То отразява най-пълно научното, партийното отношение по тези проблеми. „В изкуството на социалистическия реализъм, основано върху принципите на народността и партийността, смелото новаторство в художественото изобразяване на живота се съчетава с използуването и развитието на всички прогресивни традиции на световната култура. Пред писателите, художниците, музикантите, дейците на театъра и киното се открива широк простор за проява на лична творческа инициатива, високо майсторство, за многообразие на творческите форми, стилове и жанрове.“[1] Това разбиране за същността на социалистическата литература и изкуство е програмно положение и за българските комунисти, и за българските творци, то е в основата на естетическите разбирания и на творческата практика на идеолози, теоретици и творци в много други страни. То е показало своята жизненост и плодотворност в дейността на такива видни представители на социалистическата литература като Горки и Луначарски, Маяковски и Твардовски. Шолохов и Ал. Толстой в СССР, Смирненски и Вапцаров, Г. Бакалов и Т. Павлов у нас, В. Броневски в Полша, И. Волкер в Чехословакия, Б. Брехт в Германия, както и в

[1] Програма на КПСС. С., 1961, с. 137.

естетическите разбирания и художествена практика на творци като П. Неруда, П. Елюар, Н. Хикмет, Д. Олдридж и много други.

Творческото разбиране на социалистическия реализъм дава възможност да се преодолеят нормативността и догматизма от предишния период, то отнема почвата под краката на всякакъв род враждебни критици — като се започне от открито антисоциалистическите, та се свърши с привържениците на теорията за „безбрежния реализъм".

Научното разбиране на естетическата същност на социалистическия реализъм, на неговата поетика даде възможност правилно да се оценят както произведенията, създадени по тоя метод в миналото, така и неговите съвременни завоевания и перспективи. Днес ние вече не се стъписваме пред творби като „Северно сияние" или „Бунтът на Везувий" на Смирненски, „Септември" на Гео Милев и др. Ние знаем, че методът в зрялото творчество на тези двама забележителни поети е социалистическият реализъм на оня етап от развитието на българската и световна литература. Но у Смирненски ние срещаме и реалистична, и романтична форма на художествено обобщение, изключително умело боравене със символите като художествено средство, у Гео Милев — сполучливо използуване на експресията за отразяване на едно такова събитие като Септемврийското въоръжено антифашистко въстание през 1923 г.

Разкриването на богатата поетика, на многообразието от форми на художествено обобщение, на стилови похвати, на изразни и изобразителни средства на социалистическия реализъм се извършва до голяма степен благодарение на художествените завоевания на творците-социалистически реалисти у нас и в другите страни. Но същевременно това служи от своя страна като мощен стимулатор за самото развитие на литературата, за разцвета на различни стилове, на творческите индивидуалности. И днес нашата критика цени високо произведенията на Г. Караславов, Ем. Станев, Н. Хайтов, в които преобладава реалистичната художествена форма, отразяването на действителността във формите на самия живот, но нас ни радва и успехът на гротескното и хиперболично художествено мислене в сполучливите творби на Й. Радичков, асоциативната проза, „потокът на съзнанието" в „Цената на златото" от Г. Стоев. Ние възприемаме метафоричното експресивно мислене на Л. Левчев като успех на българската и на социалистическата поезия въобще и същевременно нас ни покоряват със своята простота и емоционалност стиховете на Д. Дамянов, тъгуващата за красотата на природата, за духовните ценности на селото муза на Слав Хр. Караславов.

Правилното научно, творческо разбиране на същността на социалистическия реализъм се утвърждава в процеса на оживени дискусии и творчески разисквания, в процеса на самата художествена практика. Някои моменти от това разбиране все още се дискутират, подлежат на изясняване и уточняване. Изключително благотворна роля в това отношение изиграха дискусиите за реализма и за социалистическия реализъм, проведени в Съветския съюз. От значение е и фактът, че в сферата на социалистическия реализъм се включват все повече и повече творци от цял свят и теорията на този метод се обогатява от опита на литературите от петте континента. По такъв начин някои особености от европейския литературен процес, особено що се отнася до поетиката на метода, до формите на художествено обобщение, които в миналото се абсолютизираха и се извеждаха като основна закономерност на метода, сега заемат своето определено място, без да изместват, без да „отказват" присъствието на форми, принципи, средства, намерили широко приложение в на-

ционалните литератури в други континенти. Характерно в това отношение е бурното развитие на латиноамериканските литератури, творчеството на такъв ярък представител на социалистическия реализъм в тях като Пабло Неруда.

Внимателното проследяване на литературния процес у нас след Априлския пленум ще покаже етапите, пътищата, по които се стига до научното разбиране на социалистическия реализъм, приноса на отделните теоретици и творци в този процес. Характерното в случая е, че и в години на най-остри идеологически борби, когато върху новия художествен метод се сипеше огън и жупел в много страни, у нас се водеха творчески дискусии, излизаха статии със заглавия „По-високо знамето на социалистическия реализъм", „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща", „Ярък социалистическо-реалистически поет" (Христо Смирненски), „За естетическата същност на социалистическия реализъм" и т. н. и т. н.

Изключителен е приносът в това отношение не само в национален, но и в международен мащаб на академик Тодор Павлов. И през този период няма нито един по-значителен разговор, дискусия по проблемите на социалистическия реализъм, в които Павлов да не вземе участие, да не каже своята решителна дума. Неуморно и всеотдайно той бди за чистотата на марксистко-ленинската естетическа мисъл, следи всяка по-значителна проява в областта на литературата и изкуството, на теорията и критиката, воюва непримиримо срещу буржоазната естетическа мисъл, срещу ревизионизма и догматизма. Самият той не се бои да уточни, да коригира някои свои схващания, да се съгласи и подкрепи творческите търсения и открития на своите събратя по перо — от връстниците до най-младите.

Паметна ще остане дискусията за социалистическия реализъм през 1957 г., в която взеха участие теоретици и естети от България и Чехословакия. Дискусията започна със статията на акад. Т. Павлов „Още веднъж за социалистическия реализъм и за някои други неща" (Литературен фронт, бр. 11 и 12 от 1957 г.). По тези проблеми Павлов изнася преди това доклад в Чехословашката академия на науките, води разговори с чехословашки писатели и критици. Статията на Павлов се превежда в Съюза на чехословашките писатели и във чехословашкия в. Литературни новини излиза нейно резюме заедно със статия на Фр. Врба. В броеве 17, 23, 25 и 27 на Литературен фронт се публикуват статиите на чехословашките критици Фр. Врба, Вл. Достал, Ян Циганек и Иржи Хаек. Още с публикуването на първата от тези статии редакцията на в. Литературен фронт съобщава за дискусионния характер на тези статии и приканва разговорът да се води едновременно и в чехословашкия, и в българския печат и по него да вземат отношение повече автори с цел да се „активизират разговорите по въпросите на социалистическия реализъм". За съжаление редакцията на в. Литературен фронт публикува в един залп статии на чехословашки критици, които по основните въпроси, поставени от Т. Павлов, бяха на различно от него мнение. Редакцията не можа да осигури участието в дискусията на такива чехословашки автори, които са солидарни с позициите на Павлов. А такива не е било трудно да се намерят тогава, тъй като сам Ян Циганек заявява, че „становището на Павлов намира почва между много наши културни работници". Тази едностранчивост оказа известна негативна роля в дискусията, тъй като чехословашките автори подхвърлиха на съмнение самото съществуване на социалистическия реализъм.

От българска страна в дискусията взеха участие П. Данчев, Ал. Обретенов, Г. Димитров-Гошкин, В. Колевски. Критичното, а в повечето случаи и

отрицателно отношение на чехословашките критици към основните възгледи, развити от Т. Павлов, намери до известна степен отражение и в статиите на някои български критици. Но като цяло те застанаха в защита на социалистическия реализъм, на неговите основни идейно-естетически принципи. Тон за това дава преди всичко Т. Павлов. Категорично, в курсив той подчертава в своята статия, че е *„абсолютно немислимо нашата марксистко-ленинска естетика, литературна теория и критика да се откажат по каквито и да било съображения от понятието за социалистическореалистическия метод"*.

Тази упоритост и твърдост в защищаването на метода са проява преди всичко на политическа, на идеологическа прозорливост, на разбиране същността на борбата за социалистическия реализъм, те се основават на солидна научна концепция за обективния характер, същност и значение на тоя метод. Но още тук Павлов взема отношение към един от най-важните проблеми на новия художествен метод, който ще застане в центъра на вниманието на естетите марксисти-ленинци, с който най-много спекулират враговете на тоя метод. Немислимо е, продължава мисълта си Павлов, *„методът да бъде отъждествен със стила, а стилът — с индивидуалните, неповторими по самата си природа особености на художествените творци и произведения"*[1].

В тази, както и в следващите си статии, доклади, изказвания по проблемите на социалистическия реализъм Павлов утвърждава основните принципи на социалистическия реализъм — комунистическата партийност, народност, реалистичност, като акцентува особено на естетическата същност на тези принципи. Така, като разглежда партийността, той подчертава, че става дума не за идейност въобще, а за *художествена* идейност, чийто обективен характер намира израз в правдивостта на изкуството, а субективният — индивидуален, класов, партиен — отговаря на обективните закони на общественото развитие. Особено внимание Павлов отделя на категорията *реалистичност*. Той продължава да отстоява възгледа, че в историята на литературата и изкуството съществуват две основни линии — реалистична и нереалистична. Но след дискусията в СССР за реализма, на която беше отхвърлено гледището, което свежда цялата световна литература и изкуство до формулата „реализъм — антиреализъм", и се изтъкна конкретно-историческият характер на реализма като художествен метод, Т. Павлов уточни своето гледище. Според него посочените две линии съществуват, но те намират израз в различните художествени методи, школи и течения. Понятието реалистичност не бива да се отъждествява с реализма като художествен метод. То е израз на *художествената правдивост* в литературата и изкуството и през различните епохи има различна изява. Павлов предлага понятието реалистичност да се разглежда като синоним на художествената правда, на естетическата значимост, на познавателния характер на изкуството от всички времена. „Тази особеност на изкуството — пише той — не може и не следва да се нарича направление на реализма (реализъм, критически реализъм, социалистически реализъм), но няма нито логически, нито исторически основания против това да се говори за основни реалистични принципи във всяко изкуство."[2]

Тази постановка дава възможност по новому, много по-задълбочено и научно, в духа на основните марксистко-ленински принципи да се определят както новаторският характер на социалистическия реализъм, така и неговите

[1] Т. П а в л о в. Избрани произведения. Т. 6. С., 1963, с. 583.
[2] Проблемы эстетики. М., 1958, с. 27—28.

връзки с традицията, с литературата и изкуството на миналото. Още в дискусията с чехословашките критици Павлов подчертава: „Социалистическият реализъм е продължение на реалистическото, критическореалистическото, прогресивноромантическото и всички други прогресивни на времето си художествени направления в миналото, но същевременно той е и тяхното критическо усвоение и по-нататъшната им творческа преработка и включване в системата и метода на качествено новата обществена идеология, на качествено новата социалистическореалистическа, пролетарскокласова, народностна и общочовешка култура и изкуство."[1] Главното в случая е да се има пред вид, че поетиката, изобразителните средства, принципи, форми на художествено обобщение и пр. не бива да се разглеждат самоцелно, формално, а в тясна връзка с естетическата същност, познавателния и възпитателен характер на всеки художествен метод, на всяко изкуство. Специално за социалистическия реализъм Павлов изтъква неговия новаторски характер преди всичко в обекта, който отразява, в качествено новия характер на субекта-творец, въоръжен с марксистко-ленински мироглед, в качествено новите отношения между творец и обективна действителност, в качествено новия човек, за когото е предназначено изкуството, и пр.

Този цялостен подход към разкриване същността, новаторския характер на социалистическия реализъм ни дава възможност много по-точно да определим и генезиса на тоя метод. Когато търси първите елементи, първите кълнове на социалистическия реализъм в българската литература, Павлов разглежда преди всичко качествено новата историческа действителност в България, качествено новата борба и идеология на българските социалисти, качествено новия характер на естетическия идеал, на концепцията за човека и обществото в творчеството на Полянов, Кирков, Благоев и чак тогава се спира на формалните особености, на поетиката на тези творци, която също исторически е определена. От тези позиции Павлов определя Христо Смирненски като основоположник на социалистическия реализъм в българската литература и разкрива богатството на неговата поетика, наличието на реалистични и романтични форми на художествено обобщение у него и пр.[2]

Това разбиране на социалистическия реализъм дава възможност да се определи научно и неговото отношение към съвременните авангардни (в кавички и без кавички) течения, към формалните търсения и достижения в тях, както и към модернизма като метод и система, като отношение към света и художествена изява на това отношение. То ни предпазва както от безплодния нихилизъм, така и от безкритичното, еклектично отношение към тези проблеми, което стигна своя логичен край в теорията за „безбрежния реализъм". В статията си „Социалистическият реализъм не е догма, а творчески метод", публикувана в излезлия едновременно на руски и български език сборник „Литература на изменящия се свят", Павлов илюстрира своя възглед по тези въпроси по следния начин: „Така например „деформацията", за която много се приказва напоследък, при социалистическореалистическото изкуство и метод получава значение на изменение, допълнение, преобразуване, комбиниране на образи и черти на обективно реалните предмети и техните особености, за да се постига по-дълбоко правдата, за да съответствува по-добре на

[1] Т. Павлов. Избрани произведения. Т. 6., с. 574.

[2] Вж. Т. Павлов. К вопросу о реализме и романтизме. — В: Творческий метод. М., 1960, с. 61—92.

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. Социалистическореалистическият 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 общественият колектив-творец не внасят абсолютно нищо в субективния образ на обективните неща и явления."[1]

Своите общотеоретически разбирания за социалистическия реализъм Павлов доразвива и конкретизира в анализа на художествените и на литературнокритичните произведения. Показателна в това отношение е неговата статия-доклад за 50-годишнината на Мл. Исаев от 1957 г. В нея авторът разкрива в какво се състоят общите принципи на социалистическия реализъм като художествен метод и в каква насока трябва да се търсят стиловото богатство и многообразие на жанровете, изявата на индивидуалния почерк на твореца. За Исаев по-специално авторът изтъква усета за красотата на родната природа, умението родният пейзаж да се одухотвори, да се почувствува и покаже през призмата на революционния български дух: „Това дълбоко органично свързване или сливане на природата и човека, на природните картини и вътрешния духовен мир на поета е намерило многообразни изрази в цялото поетично творчество на Младен Исаев, докато най-сетне в песента, станала любима бойна песен на нашите партизани, това сливане стига след Ботев и Вазов до една от върхните си точки."[2] И Павлов цитира две строфи от тоя химн, с който започва на времето своето съществуване свободната отечественофронтовска поезия на страниците на нелегалния литературен вестник „Патриот":

Шумете, дебри и балкани,
шумете, волни лесове!
Ний идем — бодри партизани,
народни, верни синове!
— — — — — —
Родопа, Рила и Пирина
и горда Стара планина
за партизанските дружини
са днес развели знамена.

Предпочитанията към определена тематика и проблематика, особеният ъгъл на виждане на света, характерът на самото поетично дарование на поета определят до голяма степен и своеобразието на неговата поетика, на неговия стил, почерк. „И той рисува — пише Павлов — тези предмети и собствени преживявания *като че ли със средствата и стила на импресионизма* (к. м. — В. К.)." Но противно на някои теоретици, които смятат, че в рамките на общия социалистическореалистичен метод, разглеждан като единен художествен мироглед, съществуват частни художествени методи по подобие на романтизма, импресионизма, експресионизма и т. н., Павлов смята и убедително доказва това, че методът на социалистическия реализъм е едно единно идейно-естетическо цяло, че неговата поетика не е еклектично съчетание от формите

[1] Т. Павлов. — Литература в изменяющемся мире. М., 1957, с. 11.
[2] Т. Павлов. Избрани произведения. Т. 7, с. 311.

и принципите на миналите художествени методи или сбор от тези методи, а творческо усвояване и развитие на всичко ценно от тези методи, като същевременно творците-социалистически реалисти откриват нови форми, средства, породени от потребностите за отразяване на новата действителност, на новата душевност, естетически потребности на хората и пр. В този дух той разглежда и елементите на импресионизъм в социалистическореалистическото творчество на Исаев: „Целият въпрос се състои в същност в това, че докато импресионистите постигат често пъти значителни резултати по пътя на насочване вниманието на художника и на зрителя върху отделни детайли при конкретно положение, например моментното осветление на конкретните предмети и явления, а не се интересуват от цялостното общество, било революционно, било нереволюционно битие, от типичните характери и преживявания в дадено конкретно време, в дадено конкретно общество и класа, социалистическореалистичното изкуство се интересува от всичко това и тъкмо затова дори и когато си служи с някои похвати и изобразителни средства на импресионизма, отхвърля от импресионизма всичко субективистическо, ирационалистическо, реакционноромантическо, *като го подчинява обаче на цялостния социалистическореалистически метод, стил и индивидуални подстъпи или почерци на художника, респективно на читателя, зрителя, слушателя.*“[1]

В тези постановки могат да се уточняват някои конкретни оценки — за различието между каноните на импресионизма и художествената практика на най-изтъкнатите творци-импресионисти, — но що се касае до основното, до главното — *отношението на социалистическия реализъм към другите художествени методи, поетиката на социалистическия реализъм,* — по тези въпроси постановките на Павлов са една солидна научна база за разработване на теорията, а оттам — подпомагане и на творческата практика в създаването на истински социалистическореалистически творби.

Проблемът за обогатяването на социалистическия реализъм, когато той се превърне в основен метод на една национална литература, както това стана в България, за отношението на тоя метод към традициите на демократичната, прогресивна, антифашистка литература, за цялата сложност на процесите, които се извършват в това отношение, Павлов разглежда в кратката, но методологически важна статия „Тунджа се влива в Марица. . .“, с която участвува в разговора „Обсъждаме актуални проблеми на социалистическия реализъм“ в сп. Пламък.[2] В случая Павлов си послужи с една метафора: „Тунджа и много други притоци се вливат в Марица, за да потекат по-нататък именно като Марица, а не като техен аритметически прост сбор. А тя, Марица, извира от най-високата планина и от най-дълбоките недра на България, на цялата ѝ история от незапомнени времена до наши дни.“ Аналогичен според Павлов е и процесът на вливането на прогресивните, демократични течения в руслото на социалистическия реализъм в условията на победилия социализъм, когато тоя

[1] Т. Павлов. Избрани произведения. Т. 7, с. 313.

[2] Този разговор, започнат като съвместна инициатива на сп. Вопросы литературы и Пламък, се води в продължение на две години на страниците на Пламък — 1973 и 1974 — и бе най-представителният и най-конструктивен от всички дискусии и разговори за социалистическия реализъм у нас през разглеждания период. В него участвуваха видни представители на съветското литературознание — Б. Сучков, А. Метченко, Л. Якименко, Н. Гилевич; Щ. Влашин от Чехословакия, Б. Кьопеци от Унгария. От българска страна — Т. Павлов, П. Данчев, В. Колевски, И. Попиванов, Н. Янков, Ч. Добрев, И. Мартинов, И. Руж, И. Спасов, С. Хаджикосев, Л. Георгиев, Б. Ценков, Н. Антонов, Е. Мутафов, К. Ангов, А. Лазовски. Разговорът получи широк отзвук и продължава да буди интерес и в чужбина.

метод става основен за националната ни литература. „Ако заговорим без сравнения и метафори, Елисавета Багряна (и не само тя) се вля в общия наш социалистическореалистически поток, чийто най-талантлив основоположник бе Смирненски и с който България с право се гордее. След вливането на другите в него той увеличи своето пълноводие, но си остана същият, макар че продължава да асимилира в себе си все по-ярки, все по-ценни моменти от прогресивна романтика, символика, импресия, ако щете и гротеска. Макар вече с нови нюанси, с нова художествена сила, с ново естетическо въздействие потокът на Смирненски, Вапцаров, Гео Милев, Кюлявков, Радевски, Хрелков и другите (без да говорим за белетристите и драматурзите) не престана да бъде социалистическореалистически. Що се отнася до поезията на Багряна, вливайки се в общия, главния, основния социалистическореалистически поток, тя придоби ново звучене, нова социална и естетическа сила и значение. Без да престане да бъде поезия именно на неповторимата Багряна, тя е вече социалистическореалистическа поезия."[1]

През разглеждания период проблемите на социалистическия реализъм заемат важно място и в цялостната литературно-теоретична и критична дейност и на академик Пантелей Зарев. И при него вниманието е насочено преди всичко към разкриване естетическата същност на метода, богатството и многообразието на неговата поетика. На тези проблеми са посветени специалните монографии на автора „Стил и художественост" (1958) и „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм" (1960). Като основа на новаторския характер на поетиката на социалистическия реализъм Зарев сочи преди всичко новите идеи, образи, проблеми, които се съдържат в това изкуство. „Ценното в идейно-художествената проблематика на социалистическия реализъм е откриването на новия герой, герой, какъвто наистина миналото не познава."[2] Но докато по-рано се обръщаше изключително внимание на тази „съдържателна" страна на изкуството на социалистическия реализъм, сега и практиката на писателите, и литературната критика показват колко разнообразни са и могат да бъдат принципите, формите на художествено обобщение, изразни средства, стилове и почерци на отделните автори. Както подчертава Зарев, това разгръщане на творческите сили е резултат от преодоляването на догматизма в живота и литературата, от премахването на ония ограничения, които пречеха за цялостното осъществяване на творческата свобода на писателите в нашето общество, накърняваха социалистическата демокрация. Що се касае конкретно до поетиката на социалистическия реализъм, до неговото отношение към другите художествени методи, в книгата се срещат все още отгласи от теорията „реализъм — антиреализъм", неточност във формулировките, но главното направление на творческите търсения е правилно и плодотворно. Идейността на изкуството на социалистическия реализъм се свързва органично с жизнената правда, намерила израз в самите художествени образи, а правдивото отражение на действителността не се ограничава само с „формите на самия живот", само с принципите и средствата на реализма. Основание за отстояването на тоя възглед дава преди всичко самата художествена практика. „Не се ли отличават по личен метод и по стил произведенията на Шолохов от произведенията на Еренбург или на Пришвин? Нима те по еднакъв начин вникват в природата или в човека? Не си ли служи Еренбург със *сред-*

[1] Т. Павлов. — Пламък, 1973, кн. 19, с. 3—4.
[2] П. Зарев. Стил и художественост. С., 1958, с. 107.

ствата на импресионизма, когато пресъздава динамиката на действителността, и то без да нарушава правдата?“[1]

Тези проблеми заемат централно място и в книгата на Зарев „Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм“. И тук авторът се спира на новаторския характер на новия художествен метод, на комунистическата партийност, на пролетарския хуманизъм, на новата концепция за човека. Що се касае до формите на художествено обобщение, Зарев подчертава, че социалистическият реализъм е по-богат от реализма, че той наследява и развива и формите, и принципите на други художествени методи и по-специално на романтизма. „Възможностите на социалистическия реализъм не остават в границите на постигнатото преди, макар и той да се опира на него. И това е съществено. Писателите-социалистически реалисти изобразяват действителността ту в духа на реалистичната традиция — както са създадени голяма част от произведенията на Горки и Шолохов, ту в стила на романтичното превъплъщаване на живота... Касае се не само до революционна романтика, която идва естествено от реалистично правдивото изобразяване на живота при условията на неговата насоченост към бъдещето, а и до романтични форми на виждане и пресъздаване на действителността. Жизнено правдивото съдържание в случая се пречупва през призмата на засилена чувствителност, придала му особено емоционално „оцветяване“ (поемата на Багрицки „Дума про Апанаса“, някои от разказите на Вишневски).“[2] И по-нататък: „Има творци-социалистически реалисти, които си служат със сложни условни форми, със символи, за да предадат така мисълта си, идеята-образ, която ги вълнува. Условното, вероятното, когато носи в себе си закономерното съдържание на живота, е само форма, която ни води към правдата. Така използват условното и вероятното Бертолт Брехт и Назъм Хикмет.“[3] Тук спадат според автора и такива произведения като „Песен за буревестника“ на Горки, „Среднощен конгрес“ на Хрелков, „Баня“ и „Дървеница“ на Маяковски.

Както се вижда, формите на художествено обобщение, изразните и изобразителни средства не се разглеждат самоцелно, а в цялостната система на новия художествен метод. При това авторът все пак подчертава: „Реалистичните художествени форми основателно са най-пълно развити при социалистическия реализъм паралелно с други форми.“[4]

За конкретно-исторически подход към художествените явления и по-специално към художествените методи призовава и Пенчо Данчев. Той се солидаризира с видния съветски литературовед Л. И. Тимофеев, който лансира идеята за два основни типа художествено обобщение — реалистичен и романтичен. Основните моменти на тоя възглед Данчев излага в статията „Тип творчество, метод, стил“. „Художественият метод — пише той — представлява конкретна социално-историческа реализация на типа творчество.“[5]

Особено активно проблемите на социалистическия реализъм, на неговата естетическа същност, на неговата поетика се дискутираха през втората половина на 50-те години във връзка с оценката на творчеството на Христо Смирненски. У нас и в чужбина се появиха твърдения, че едни от най-значителните

---

[1] П. З а р е в. Стил и художественост, с. 129.

[2] П. З а р е в. Богатството на литературния процес и социалистическият реализъм. С., 1960, с. 166—167.

[3] Пак там, с. 168.

[4] Пак там, с. 169.

[5] П. Д а н ч е в. — Септември, 1973, кн. 10, с. 164.

произведения на класика на българската и на световната пролетарска поезия са по метод романтични, произведения на „социалистическия романтизъм". Това бе една закъсняла реакция на възгледа, който свеждаше формите на художествено обобщение, изразните средства на социалистическия реализъм само до тия на реализма, който разглеждаше новия метод като една проста модификация на реализма, като „реализъм плюс социалистическа идейност".

Против това обективно подценяване на творчеството на Смирненски, а в по-широк план — обедняване поетиката на социалистическия реализъм не само в исторически план, но и по отношение на съвременното творчество, в печата излязоха със статии Т. Павлов, Г. Цанев, В. Колевски. Доколко актуални бяха и си остават тези проблеми за марксистко-ленинската естетика, показват дискусиите за социалистическия реализъм през последните години в СССР, у нас, в ГДР, Унгария, Чехословакия и други страни.

Това ми дава основание да предам малко по-подробно отстояваното гледище: „Определяйки същността на един или друг метод, трябва да имаме пред вид преди всичко идеала, който се утвърждава от изкуството на дадения период, характерните черти на положителния герой — главен носител на този идеал — и тогава вече да разглеждаме особеностите на художествената форма, които до голяма степен се определят от този идеал, от достиженията на изкуството от миналото и от таланта и възможностите на отделните автори.

Като изхождаме от това разбиране за художествения метод, можем да твърдим, че методът на Смирненски, на произведенията, написани през зрелия период на неговото творчество, а не само тези с интернационална тематика, е методът на социалистическия реализъм на дадения етап от развитието на революционното движение и литературата в нашата страна. В рамките на този метод можем да говорим за революционноромантичните образи, езикови и други изразни средства, за патоса на неговата поезия. Имаше период, когато този патос, това революционноромантично обобщаване на фактите се разглеждаше от критиците като нещо отрицателно и се противопоставяше на „конкретно-историчното" отразяване на действителността. Този възглед произтича от недооценката, от неразбирането на спецификата на изкуството, на богатите възможности за многообразие в изразните средства, които в най-голяма степен са присъщи на социалистическия реализъм. Този възглед водеше до подценяване на поезията на Смирненски и до обедняване на съвременната поезия. Разбира се, поезията на Смирненски и особено нейната революционна романтика до голяма степен са свързани със своето време, с революционния подем след Първата световна война и в този смисъл са неповторими. Но революционната романтика не само като елемент, а като *стил* на отделния автор е възможна и нужна и сега. Нима нашата епоха, когато една трета от човечеството се освободи от игото на експлоататорите, когато народите в целия свят се обединяват в борбата за мир и социализъм, нима такава епоха е по-малко романтична от миналото?"[1]

И в друга статия, след като се сочат историческите и художественопознавателни корени на социалистическия реализъм: „Нужно е във връзка с това да се посочи ограничеността на твърдението, което по-рядко се среща, че социалистическият реализъм е пряк наследник само на реализма, по-право на критическия реализъм, представлява просто негово продължение. . . Думата „реализъм" в понятието „социалистически реализъм" не трябва да се отъждествява

[1] В. Колевски. За социалистическия реализъм. С., 1959, с. 108—109.

с реализма като метод и към нея да се прикрепя просто определението „социалистически“ като определение само на идейното съдържание на литературата, създадена по метода на реализма. Понятието „социалистически реализъм“ трябва да се разглежда като нещо единно, което характеризира и идейната, и естетическата същност на новия метод. И тази естетическа същност, както се вижда, е по-широка и по-богата от естетическата същност на реализма.“ И понататък: „А що се отнася до различните принципи, изразни средства, стилове и жанрове, чрез които може *реалистично* да се предаде тая комунистическа правда за живота, то необходимо е да се подчертае следното:

Социалистическият реализъм използува всички завоевания на миналите художествени методи за художественото познание и изменение на човека и на цялата действителност и заедно с това той е крачка напред в развитието на литературата и изкуството. . . В рамките на социалистическия реализъм наред с изразните средства, с формите на обобщение, с принципите на метода на реализма могат да съществуват и съществуват и романтични, и символични, и импресионистични принципи, изразни средства, които някога са намерили най-ярко проявление в съответните методи — в романтизма, символизма, импресионизма и пр. Но даже и тези черти и принципи, и тези изразни средства до голяма степен са се преобразили и играят спомагателна роля, подчинени са на новото съдържание, на новия метод, на новия естетически идеал, на който служат.“[1]

Творческото разбиране на социалистическия реализъм намира все повече привърженици и защитници, и то не само в литературната теория и критика, но и в областта на изкуствознанието. „Творческото многообразие на социалистическото изкуство — пише Ал. Обретенов в статията „За многообразието на социалистическото изкуство“ — е неоспорим исторически факт. И още по-важно е, че тенденцията на развитието на социалистическото изкуство очевидно води не до ликвидиране на това многообразие, а — напротив — към неговото все по-голямо обогатяване и разгръщане.“[2] По тези въпроси през април 1961 г. се провежда специална теоретична конференция, информация за която е публикувана в кн. 6 на сп. Изкуство, 1961 г.

Но това гледище се развива, уточнява, пробива си път и се утвърждава в борба както с догматичните, сектантски, ограничени схващания за социалистическия реализъм, така и с активните опити на буржоазната и особено на ревизионистичната естетическа мисъл да размие, да обезличи идейно-естетическата определеност на новия метод. Особено ярко тази борба се прояви срещу теориите на Р. Гароди и Е. Фишер за „безбрежния реализъм“.

Новото гледище, което, както вече се изтъкна, в същност представлява продължение и развитие на естетическите разбирания и художествена практика на класиците на марксизма-ленинизма и на най-видните пролетарски, социалистически теоретици и писатели, това гледище срещаше и среща съпротива все още от немалко искрени привърженици на социалистическия реализъм. За някои се показа абсурден фактът, че в един метод, определен като реалистичен, може да се говори за романтичен стил. „Не е възможно в едно произведение на *реализма* (к. м. — В. К.) стилът да е изцяло романтичен“ — пише С. Каролев.[3] Но самата художествена практика, а и оживените дискусии по тези про-

[1] В. К о л е в с к и. Цит. съч., с. 16—20.
[2] А л. О б р е т е н о в. — Ново време, 1961, кн. 12, с. 76.
[3] С. К а р о л е в. — Ново време, 1959, кн. 2, с. 52.

блеми кара тези автори да коригират своето становище. Така Каролев в статията „Реализъм и романтизъм в историческия роман“[1], появила се няколко години след цитираното по-горе твърдение, вече уточнява: „Ако в романа „Ден последен“ на Стоян Загорчинов можем да говорим само за романтични стилови краски, то в романите на Антон Дончев „Сказание за времето на Самуила. . .“ и „Време разделно“ се касае вече до голяма степен за романтичен по общия си облик стил.“ Нещо повече, авторът вече смята, и то с основание, че по тая линия трябва да се търсят едни от възможностите за обогатяване поетиката на социалистическия реализъм, за преодоляване на догматичните ограничения, допущани в миналото: „Догматизмът в миналото се мъчеше да узакони като единствено добър или поне като най-добър предметно-реалистичния стил, т. е. един от реалистичните стилове. Това угнетяваше и спъваше развитието на творческите индивидуалности. Върху днешната ни литература много по-малко вече тежат догматичните стилови постулати и затова тя се обогати с нови изобразително-изразни средства и форми.“

В теоретичното обобщаване на тоя опит на социалистическореалистическата литература и в разкриване на истинските перспективи за нейното развитие и процъфтяване някои теоретици у нас и в чужбина излязоха с предложение социалистическият реализъм да се разглежда като най-обща идейно-естетическа категория, а вътре в него да се включат като частни методи, имащи отношение към стила, жанрът, индивидуалният авторски почерк и пр., реализмът, романтизмът и други методи. Несъстоятелността на това разбиране бе твърде скоро разкрита и разкритикувана в литературния печат.

И през този период, както и преди, активно участие в творческите търсения, в решаване на актуалните проблеми на социалистическия реализъм вземат и самите писатели, и то не само непосредствено чрез творбите си, а и с литературно-критични статии, доклади, размисли за литературата, изказвания и пр. Така А. Гуляшки в статията „За жанровото разнообразие в белетристиката и няколко думи за себе си“ пише: „У нас все още господствува — и в теорията, и в практиката — елементарното, опростителско разбиране за реализма на изразните средства, т. е. „реалистични са само или преди всичко ония средства, които непосредствено и по пряк начин разкриват правдата на живота“. Няма и не може да има никакво съмнение, разбира се, че тоя начин е едно прекрасно оръжие в ръцете на майстора-реалист, че с тоя начин бяха създадени и сега се създават монументални, дълбоко художествени, вълнуващи литературни творби. Елементарността и опростителството не е в самия начин, в маниера на повествованието, в подбора на изразните средства, а в схващането, че едва ли не само този път „води до Рим“, че това е най-здравият и съвършен маниер на реалистично повествование и че всички други начини повече или по-малко водят до отклонения от реалистичния метод. Днес, когато на преден план изниква въпросът за обогатяването и задълбочаването на нашия метод — метода на социалистическия реализъм, — днес едва ли ще се намери критик, който открито да дефинира някакво враждебно отношение спрямо други стилове на художествени похвати, които не пряко и не непосредствено, и не по познатия начин разкриват правдата на живота, но налице е нескрито предпочитание пред известна и утвърдена вече художествена практика.“[2]

[1] С. К а р о л е в. — Лит. фронт, бр. 45,3 ноем. 1966.
[2] А. Г у л я ш к и. — Лит. мисъл, 1957, кн. 6, с. 79—80.

Тези мисли на Гуляшки са твърде характерни за оня вътрешен процес, който се извършва по това време в социалистическата ни литература, а и не само у нас и който доведе до новото творческо разбиране на социалистическия реализъм, на неговата поетика. Ако не доловим и не разкрием този процес, ние в никакъв случай не бихме могли да обясним новите положителни моменти в творчеството на самия Гуляшки, на П. Вежинов и К. Калчев, не бихме разбрали въобще същността на прозата на Г. Стоев и Й. Радичков. Извършват се сериозни изменения в самата структура на художественото слово. Изкуството на социалистическия реализъм, което е истински новаторското изкуство на нашия век, трябва да бъде в авангарда на тези творчески търсения и открития. Пример за това ни дава самият основоположник на новия метод М. Горки, който в романа-епопея „Животът на Клим Самгин", като отразява сложността, противоречията на действителността, на човешките характери, които изобразява, прибягна до стил, изразни средства, форми на повествование, твърде различни от тия в романа „Майка" например.

По тези въпроси — за новото в тематиката и проблематиката на съвременната ни литература, което налага и нов подход на писателя, нови изразни средства, ново поетично виждане — особен интерес представляват наблюденията на Д. Димов, отразени в недовършената повест „Ахилесова пета". Доколко силно са вълнували писателя тези въпроси, показва фактът, че той ги поставя пряко, в публицистична форма (макар и чрез героя) още в началото на повестта, един похват, толкова чужд на неговия стил: „През годините на моето стоене в чужбина бях забравил нещо, на което партията ме бе научила през нелегалния си период: суровата и необходима твърдост, с която комунистът трябва да мисли и действува не само в обществения, но и в личния си живот. Това е единственият път да стигнем до комунизма, да превъзпитаме бързо и ефикасно себе си и другите. Но колко невъобразимо сложна е тази задача, поставена от живота. И колко различни са душите на хората!. . . Боя се от оня другари, които, щом почнат да пишат или говорят, виждат само ясната схема на външния свят и отбягват враждебно лабиринта на душата. Те забравят действената сила на нашия дух и преобразяването на външния свят. Но не мога да се съглася и с тези, които в името на фалшивия хуманизъм човъркат самодоволно душите си и по един или друг начин издигат правата на своя мъничък субективен свят над нашата велика революционна идея, която движи човечеството напред. Истинско щастие идва, когато душата почне да трепти в съзвучие с външния свят."[1] Тези думи представляват истинска творческа програма за съвременните писатели, за обогатяване и развитие на социалистическия реализъм и от гледна точка на проблематиката, на съдържанието, и с оглед на формалните естетически търсения. Именно по тая линия са успехите на съвременната ни белетристика, за които вече стана дума.

Проникването в душевността на новия човек, намирането на художествен еквивалент на новата действителност е един сложен и труден процес. За тези трудности говори Д. Димов конкретно в доклада си за отчетно-изборното събрание на СБП през 1965 г., който той, уви, не можа да изнесе: „Не е никак лесно да се уловят и претворят художествено в ярки и силни образи сложните душевни движения на днешния човек, човека, у когото най-неочаквано и странно понякога се преплита великото и обикновеното, трагичното и смешното, напредничавото и назадничавото, положителното и отрицателното." Но авто-

[1] Д. Д и м о в. — Лит. фронт, бр. 27, 30 юни 1966.

рът дълбоко е убеден, че най-подходящият, най-верният и плодотворен метод за постигане художествената правда на нашия век е методът на социалистическия реализъм, обогатен, развит творчески с оглед новите условия и задачи: „Без този метод прогресивният писател се превръща в литературен и политически слепец, който дори когато остава напълно честен, рискува да стане плячка на временни и безотговорни настроения на литературната мода на деня или на евтината популярност, която създават снобите и демагозите.“[1]

И тая категоричност и яснота по основните идейно-естетически проблеми е характерна за голямото мнозинство от българските писатели. По такъв начин и теоретици, и творци стигат до извода, че методът на социалистическия реализъм е израз на партийното отношение към проблемите на литературата и изкуството и същевременно най-верният път за плодотворното решаване на назрелите творчески проблеми. Защитата и творческото приложение и развитие на тоя метод се налагат като първостепенна политическа, идеологическа и творческа задача. Това определя и оная непримиримост и страст, с които се водеха дискусиите на литературния фронт, особено в първите години след Априлския пленум. Тези дискусии изиграха огромна положителна роля преди всичко в позитивното решаване на разискваните проблеми. Но те не позволиха и на отделни, макар и незначителни по начало отклонения от метода на социалистическия реализъм да се задълбочат, да нанесат поражения както в творчеството на отделните писатели и критици, така и в литературата ни като цяло.

Боевият настъпателен дух на литературната критика беше един от важните фактори, които спомогнаха за преодоляване пораженията от догматизма, за успешна борба срещу неговите рецидиви. С голям успех, последователно и безкомпромисно се водеше борбата и срещу буржоазното литературознание и особено срещу опитите за ревизия на марксистко-ленинската естетика по линията на идеологическата диверсия, под маската на „безбрежния реализъм“. Не е никак чудно, че и в политиката, и в литературата тия две линии така често се обединяват в своята обща цел — ревизия на марксизма-ленинизма, ревизия на социалистическия реализъм, антисъветизъм, антикомунизъм. И молитвениците на Мао, и „безбрежният реализъм“ са извращения, отклонения от верния път, измяна на марксизма-ленинизма. Българските писатели дадоха достоен отпор, дадоха и дават своя принос в национален и международен мащаб за разобличаване на тия отклонения от марксизма-ленинизма, от социалистическата литература.[2]

„Ние не можем да приемем — заявява Д. Димов — тезата за разтварянето на социалистическия реализъм в реализма без брегове. Международната обстановка, острата идеологическа борба, битката за спечелване на милиони прости човешки души, които не познават индивидуалните тънкости на естетическия вкус и съдържание, изискват днес именно социалистически реализъм, а не реализъм без брегове, в чиято мъгла нашата революционно-демократична литературна традиция от миналото и настоящето може да се изгуби или разбие в някой подводен или непознат бряг.“[3]

[1] Д. Димов. — Лит. фронт, бр. 18, 28 апр. 1966.

[2] По-подробно за същността на теорията за „безбрежния реализъм“ вж. Проблемы реализма и модернизм. М., 1965; Б. Сучков. Роман и мит. — Иностранная литература, 1968, кн. 4.; Ю. Суровцев. В лабиринте ревизионизма. М., 1972; Б. Райнов. Бреговете на реализма. — Септември, 1968, кн. 11; В. Колевски. Идеологическата диверсия, литературата и изкуството. С., 1971.

[3] Д. Димов. — Цит. съч.

А ето и становището на А. Гуляшки по тези въпроси: „Ние не тълкуваме вече реализма (особено социалистическия реализъм) опростено, като аритметическото тройно правило, ние дори приемаме, че той е необозрим, що се отнася до възможностите на изображението. Но необозримост далеч не значи, никак не значи *безбрежност* — и океанът е необозрим, но в никакъв случай не е безбрежен. Ако се съгласим с концепцията за безбрежността на реализма, ние, волею-неволею, ще трябва да търсим реализъм във всяко направление, ще трябва да признаваме за реалистично всяко изкуство и всяка литература; ще трябва да приветствуваме интеграцията дори с изобразителните системи на кубизма и абстракционизма; и тази изкуствена (и на практика — невъзможна) симбиоза да наричаме също реализъм. . . без брегове."[1]

Показателно е, че тъкмо автори като Д. Димов и А. Гуляшки, които и с творческата си практика, и с теоретичните си съждения допринасят немалко за преодоляване на догматичното разбиране на социалистическия реализъм, тъкмо те вземат такова ясно и категорично отношение към опитите за ревизия на тоя метод под формата на „реализъм без брегове". Поучително е и становището по тези проблеми на Л. Стоянов, който през своя жизнен и творчески път от собствен опит познава смисъла, същността на много художествени явления, които за по-младото поколение са само понятия. В статията „Нови черти на социалистическия реализъм", посветена специално на новаторските произведения в съвременната ни литература, които обогатяват нейния метод, той заявява: „Спори се за характера на реализма, за правото на съществуване на различни направления — абстракционизъм, авангардизъм, психоанализа и много други, — в които обаче звучат повторения от далечното минало с някои аналогии от наше време. За нас трябва да бъде ясно все пак, че „безбрежното" е безперспективно, че то може да обедини всичко и да не постигне нищо. Реализмът без брегове значи амалгама от понятия, в които се загубва ясният образ на изкуството и отразеното в него лице на човека и неговата душа, образът на живата реалност, цветът и ароматът на реалните чувства за сметка на абстрактния и несъществуващ свят на безсмислицата, на отрицанието на разума."[2]

Правилната постановка и до голяма степен решение на проблемите за същността на литературата като художествено познание, отражение на действителността, за нейната специфика, за нейната роля за комунистическото и естетическо възпитание на народа; за същността на художествения метод и по-специално на социалистическия реализъм и др. даде възможност на литературната критика много по-навреме и вярно да оцени новосъздадените творби, да намери верен критерий за преоценка на литературното наследство. Показателно е, че през разглеждания период няма нито едно значително произведение, което да не е било забелязано веднага след неговата поява и изтъкнато от критиката. Това е факт безпрецедентен в българската критика. Защото в миналото сме имали големи критици, но антагонистичните спорове на идеологическия фронт и редица други фактори често са били реална пречка за навременната и вярна оценка на едни от най-значителните произведения на българската литература. А не са малко и куриозите, когато тъкмо тези произведения са били отричани, и то от видни критици.

---

[1] А. Гуляшки. — Лит. фронт, бр. 11, 11 март 1965.
[2] Л. Стоянов. — Лит. фронт, бр. 47, 17 ноем. 1966.

В областта на литературната история се преодоляват догматичните и сектантски увлечения и се създава една по-пълна и вярна картина на развитието на българската литература, като се изтъква приносът на различните творци от различни школи и направления. Най-значителен труд в това отношение въпреки всички критични бележки, които могат да се направят, е академичната „История на българската литература“ в четири тома. Пръв опит за едно цялостно философско, естетическо обхващане на литературния процес в новата българска литература представлява петтомната „Панорама на българската литература“ на П. Зарев. Характер на равносметка на своята изследователска дейност и проследяване на литературния процес през тоя период с неговите най-видни представители имат и томовете на Г. Цанев „Страници от българската литература“, както и книгите на П. Пондев. В своите „Избрани произведения“ Т. Павлов включи всички по-значителни свои изследвания, посветени на българската литература от Кирил и Методий до наши дни. Тези изследвания, особено от методологична гледна точка, са една солидна основа за създаването на бъдещата многотомна история на българската литература. Продължи своето богато литературно дело М. Арнаудов. Ценни трудове върху старобългарската литература публикуваха П. Динеков, Е. Георгиев, К. Куев, Б. Ангелов, Ив. Богданов, Д. Петканова, Н. Драгова, Л. Грашева и др.

Характерна особеност на една голяма част от литературоведите от средното и по-младо поколение е стремежът да обхванат повече области от духовния живот на нацията, по-големи периоди от литературния процес, да разработват едновременно проблеми, имащи отношение и към литературната теория, и към критиката, и към литературната история. Това дава възможност художественият феномен да бъде осветлен по-цялостно, да бъде съпоставен с други страни от националния живот. Същевременно наблюдава се тенденция към едно по-задълбочено проучване на конкретни теми и проблеми. За това говорят изследванията на П. Данчев за съвременната поезия, на Е. Каранфилов за съвременната литература, книгите на С. Каролев, Б. Делчев, Я. Молхов, С. Султанов, Гошкин, Т. Жечев, Г. Марков, М. Николов, Ив. Цветков, З. Петров, С. Правчанов, Г. Димов, М. Цанева, И. Попиванов, И. Спасов, И. Панова, Ж. Авджиев, Б. Ничев, Кр. Куюмджиев, С. Хаджикосев, Б. Ничев и др.

Появиха се изследвания за пролетарските и антифашистки писатели и критици, за изданията, редактирани от тях, за тяхното творчество, премълчавано или отричано във фашистка България. Проследяват се етапите на ленинизирането на литературния фронт у нас, мястото и ролята на съветската литература в тоя процес у нас, историческото значение на ленинските принципи за литературата.

Оформя се ядро от литературоведи, които се занимават специално с въпросите на детско-юношеската литература — Н. Янков, П. Димитров-Рудар, Г. Веселинов, М. Василев, Т. Янчев, С. Янев.

Много по-богати и разнообразни станаха формите на литературно-критичната изява. Както и преди, централно място в дейността на българските литературоведи, на литературната критика у нас заемат проблемните статии и рецензии, в които се прави цялостен анализ на дадено художествено произведение. На преден план в този анализ и сега са идейно-съдържателните проблеми. Но те се разкриват не само и не толкова със средствата на социологическия анализ, със средствата на публицистичната критика, а чрез проникване в самата художествена структура на произведението — в патоса, в художе-

ствената идейност, в образите, в изразните и изобразителни средства и пр. Редица критици проявиха умение в изграждане на цялостни портрети-профили на писателите — П. Зарев, П. Данчев, Е. Каранфилов, З. Петров, И. Спасов и др. Появиха се книги, които ни въвеждат в творческата лаборатория на писателя, разкриват неизвестни страни от неговата гражданска и творческа биография — изследването на С. Султанов за Св. Минков, книгата за Г. Караславов от Г. Константинов и Ел. Константинова. Създадоха се монографични изследвания, в които се проследява литературният процес у нас след Девети септември с оглед на художествения метод, на развитието на даден жанр и пр. — „Преобразена литература“ от П. Зарев, „Литература на свободата“ от В. Колевски, „Поезия на три десетилетия“ от И. Спасов, студиите на С. Каролев за развитието на романа, на М. Наимович и Ем. Петров за поезията, книгите на Г. Гочев, Л. Тенев, Ч. Добрев, С. Гьорова, Вл. Каракашев, Д. Канушев за драматургията и др. Издават се специални сборници с рецензии.

Разбира се, възможностите за многообразната изява на литературоведческата мисъл — като се започне от солидните академични изследвания, та се стигне до публицистичната критика, до краткия отзив-есе, написано живо и артистично, предназначено за масовия читател — тези възможности далеч още не са разкрити и използувани цялостно. Но положителната тенденция е налице.

Обогатяват се самият подход, начините, средствата на литературния анализ. Той не се ограничава само с разкриване тематиката и проблематиката на произведенията, а обхваща и проблемите на психологията на литературния процес, творческото своеобразие на писателската личност, народопсихологията, историческата и естетическата функционалност на литературната творба, нейната художествена структура, връзката ѝ с цялостния литературен процес и другите явления от духовния, от цялостния живот на нацията, а за големите творби — и връзката им със световния литературен процес, с развитието на социалистическия реализъм в тоя процес.

Българските литературоведи дават своя принос в изследване на благотворните българо-руски, българо-съветски литературни връзки. Издадени са книги за творчеството на Горки, Маяковски, Шолохов, за тяхното и на други съветски писатели влияние в България, за ролята на руската и на съветската литература в обществено-политическия и литературния живот в България — трудовете на Т. Павлов, В. Велчев, С. Русакиев, Ст. Каракостов, В. Колевски, И. Цветков, Хр. Дудевски, Г. Германов, Л. Павлов и др.

Подобни изследвания, но в по-ограничен мащаб се правят и за други литератури.

В специални монографични изследвания, студии и статии българските литературоведи и естети разкриват реакционната същност на съвременната буржоазна естетика и изкуство, разобличават идеологическата диверсия на литературния фронт — книгите на П. Зарев, Б. Райнов, М. Николов, И. Руж, А. Стойков, В. Колевски, някои от трудовете на Д. Павлов, А. Натев, Кр. Горанов и др.

Но въпреки постигнатите успехи българските литературоведи далеч още не използуват пълноценно своите сили, способности и възможности, не успяват да оползотворят цялостно верните идейно-методологически позиции, не отговарят на насъщни потребности, допущат сериозни грешки и слабости.

Не е необходимо да се връщаме назад и в подробности да говорим за това, още повече, че някои от авторите — писатели и критици, — допуснали едни

ЧИТАЛНЯ

или други грешки, са ги преодолели или са на път да сторят това. Но и не бива да си даваме вид, че такива неща не са съществували, защото те са документирани в печата и обективният литературен историк не ще ги отмине, а което е по-важно — подобно премълчаване приспива вниманието, притъпява верния, класовия подход към литературните явления. Още по-малко трябва да се мирим с тенденцията да се реабилитират критикуваните явления и произведения.

Нека припомним например как започна дискусията в сп. Пламък, кн. 2, 1957 г. Независимо от намеренията на авторите някои от отговорите в тоя брой на списанието обективно водеха до ревизия на основни принципи на марксистко-ленинската естетика, на социалистическия реализъм. Аналогичен характер имаха някои статии, посветени на героя-комунист в литературата. Особено очебийни бяха отклоненията, допущани във в. Литературни новини. Тук се правеха декларации за „антилирика" и се даваха „образци" от нея. Тук се водеше борба срещу защитници на социалистическия реализъм, като за целта не се подбираха средствата. Едно от тези средства — далеч не оригинален патент на редакцията на този вестник — бе оклеветяването на някои теоретици и творци като култовци, догматици и сектанти, без да се привеждат каквито и да било аргументи. Ето защо заради погрешната линия, именно линия, а не отделни слабости в работата, в. Литературни новини прекрати своето съществуване.

Заслужава да се отбележи, че някои от тези, които в недалечното минало проявиха най-ярко белези на догматично мислене, същите тези хора през разглеждания период говореха най-много против догматизма, но „въобще", без сочене на конкретните прояви и носители на това мислене в миналото.

Премълчаването, „заобикалянето" на понятието „социалистически реализъм" у някои критици се съпътствуваше с подценяване на пролетарската литература от миналото, с поощряване на грешките и слабостите в творческата дейност на някои съвременни писатели. Подобни прояви се наблюдаваха и в литературнокритичната дейност на Б. Делчев. При това Делчев е един от ония критици, които излизат в защита на социалистическия реализъм още преди Девети, пропагандират тоя метод, произведенията от съветската и българска литература, написани с него, отстояват неговите позиции в борба срещу фашистката литературна критика и полицията. Подобни явления е имал пред вид др. Т. Живков, когато в речта си пред писателите през 1958 г. 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 порано със страст са утвърждавали?"[1] Конкретни имена, примери и тенденции, които представляват реално отклонение от социалистическия реализъм, др. Т. Живков сочи и в речта си „Комунистическата партийност — висш принцип на нашата литература и изкуство" от 1963 г.

За съжаление тази открита, комунистическа другарска критика не бе подета и продължена в необходимата степен в самите литературни среди и това попречи явленията, тенденциите да се разкрият докрай, да се вземат по-конкретни и по-ефикасни мерки за тяхното преодоляване. В литературния печат и в издателствата продължиха да се появяват „произведения", които будеха

[1] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата, с. 28—29.

недоумението на обикновените читатели, а намираха подкрепа и „теоретична" обосновка у някои критици. И обратно — тъкмо най-ярки граждански творби, особено на по-млади автори, се подлагаха на остра критика, иронизираха се. „У Левчев, Башев и Слав Хр. Караславов беше оспорено, даже отречено това, което е в сърцевината на социалистическия реализъм, което го прави по природа революционен, творчески метод и му гарантира бъдеще. Беше отречен патосът на естетическия идеал и беше изказано съмнение в усета на поетите към перспективността и към развитието на историческото и на националното време." Така И. Спасов характеризира същността на тази критика и по-нататък сочи конкретни нейни оценки: „искаше се младите да „слязат от кокилите на лъжеромантичния патос"; Башевата лирика била „декларация на висок глас", лишена от „сериозен размисъл"; героят му се оказал „литературно построение"; поетът трябвало да изостави претенцията си да е „шумен бард на поколението" и да се насочи към „тънкия лирически подтекст". Героите на Башев и Левчев бяха квалифицирани като „лекомислени доброволци" при всяко по-голямо обществено събитие."[1]

Очевиден е стремежът през разглеждания период да се намери един по-жив, по-артистичен език в литературната критика, да се разчупят традиционните скучни „научни" анализи, да се накара читателят да съпреживее заедно с критика художествената творба. В това отношение се направи твърде много от критици като Е. Каранфилов, Здр. Петров, Т. Жечев, Кр. Куюмджиев и др. Като тенденция това е характерно за почти цялата ни литературна критика. Но, както обикновено става, в това увлечение се стигна до друга крайност — до отричане обективния характер на критиката, на основния принцип на социалистическия реализъм в нея — жизнената правда. Показателни в това отношение бяха някои увлечения в статиите на Здр. Петров и Кр. Куюмджиев в дискусията за литературната критика, проведена в сп. Септември през 1965 г.

Отклоненията от социалистическия реализъм в критиката се засилиха още повече в статиите и изследванията на някои млади критици, които, парадирайки със свои познания, понякога твърде бегли и повърхностни, твърде демонстративно манифестираха естетските си позиции, пренебрежението към основни принципи на социалистическореалистическото изкуство и естетика. С каква тревога говори за тия явления в своя последен доклад-завет Д. Димов: „Нашето издателство пуска романи, повести, стихосбирки, пиеси, критически сборници. Авторите и широката публика чакат думата на сериозната и опитна критика, която да раздели рубините от морковите. Напразно!. . . И на сериозната критика ѝ е дошло до гуша от дъмпинга на книги. От време на време се опитват да я заместят самоотвержени млади критици, обърнати предварително от още прясната си ерудиция, от дяволската сложност на литературните факти, от приятелски чувства, страхопочитание, свенливост или, напротив, от твърде голямата си новаторска решителност. В края на краищата оценката на по-голямата част от излезлите книги се предоставя на безликата и анонимна снобска врява, която ги санкционира в положителен или отрицателен смисъл със самочувствието на върховен арбитър, комуто всички трябва да се подчиняват. Подобно състояние в литературните оценки не може да се търпи повече без сериозни рискове за социалистическото възпитание на българския народ."[2]

---

[1] И. С п а с о в. Поезия на три десетилетия. С., 1974, с. 170.
[2] Д. Д и м о в. — Лит. фронт, бр. 18, 28 апр. 1966.

За съжаление вместо организирана целенасочена борба срещу тези явления в името на криворазбраното единство понякога се правеха компромиси за сметка на идейната насоченост на литературата, замълчаваха се грешките и слабостите, вместо борба срещу сивия поток в литературата този поток със свои представители зае още по-силни позиции в самите издания и на практика снижи критерия на идейно-художествените изисквания. Някои писатели и литературни критици по различни причини се оттеглиха от оперативна литературна работа. На тяхно място дойдоха съвсем млади хора, които не познаваха цялата сложност на идеологическата борба и мястото и ролята на литературата в тази борба. А в отделни случаи тези, за които така саркастично пише Д. Димов, твърде умело използуваха груповски настроения и борби, възникващи трудности и противоречия, успяха да заемат определени позиции, започнаха сами да учат писателите и критиците.

Неблагополучията в критиката имат и по-широк отглас. Не е направено необходимото да се разкрие многовековният характер на българската литература, нейното историческо място и значение в развитието на славянските литератури, на световния литературен процес. И това важи не само за старобългарската литература, но и за художествените завоевания на новата ни литература. Липсва цялостна марксическа история на българската литература. Липсва научно-популярна история на българската литература, която обикновеният читател да може да си купи, която да бъде преведена и предоставена на вниманието на чуждестранния читател. А подобни книги, но написани от буржоазни, понякога открито враждебни на социалистическата ни литература позиции, на Запад има вече няколко. Само в САЩ са публикувани вече две такива „Истории".

Всичко това, както и някои други причини, предизвика острата, но пропита с тревога и чувство за отговорност за социалистическата ни литература реч на др. Т. Живков пред софийските комсомолци от 1969 г. Централно място в тази реч заемат проблемите на литературната и на художествената критика. Както никога досега, в тази реч се сочи изключителната роля на критиката както за художествените творци, така и за цялостното естетическо възпитание на трудещите се. „Формите на партийното ръководство на художественото творчество са много и най-разнообразни. Една от най-ефикасните е критиката" — заявява др. Живков.[1] Но с комунистическа прямота той разкрива и основната слабост на съвременната ни критика, на съвременното ни литературознание: „Главната слабост, която се забелязва в някои среди на нашата художествена критика, е в това, че не се прилагат достатъчно последователно и докрай класово-партийните критерии, когато се оценяват художествените факти, явления и тенденции. Оттук произтича и опасността партийността в критиката да се превърне във фразеология, да стане димна завеса, която да скрие от погледа на партията, обществеността и на самата критика действителните процеси, извършващи се в областта на литературата и изкуството."[2]

Който живее с проблемите на социалистическата ни литература, който милее за нея, не може да бъде безпристрастен наблюдател, не може да не се вълнува от посочените явления. Затова, когато в някои статии на Т. Павлов и на други теоретици и критици се дават твърде категорични оценки за това, докъде водят обективно отклоненията от теорията на отражението, от социа-

[1] Т. Живков. За литературата, изкуството, културата, с. 434.
[2] Пак там, с. 435.

листическия хуманизъм, от реалистичната линия в изкуството — това не е лепене на етикети. Идеологическата борба има своя неумолима логика. Ако трябва да говорим за основна слабост на литературнотеоретичния и критичен фронт през разглеждания период, то това е по-скоро замълчаване на определени грешки и слабости, притъпяване на критичния поглед, принизяване на критериите. На пръсти се броят статиите и рецензиите, конкретно анализиращи произведения, в които са допуснати отклонения от социалистическия реализъм.

Този въпрос е принципиален. Социалистическият реализъм е основен метод на съвременната българска литература. Това е най-голямото завоевание на националната ни литература през годините на народната власт. Но от това в никакъв случай не следва автоматично, че всичко, което пишат днес българските писатели, е отбелязано с печата на тоя метод. Преди всичко далеч не е завършил цялостно процесът на идейно-естетическо преустройство у някои писатели и това дава отражение в творбите им. Но и творци, които мирогледно и по отношение на метода стоят на правилни позиции, създават и произведения, в които по различни причини има нарушение на жизнената правда, отклонение от принципите на социалистическия реализъм, или които просто нямат необходимите художествени качества. Подобни явления се сочат например в редакционната статия на в. Литературен фронт (бр. 8, 21 февруари 1974) — „По посока на главното направление". В нея се критикуват слаби произведения, грешки и отклонения от верния път на такива видни талантливи автори като Ив. Петров и Й. Радичков. Без експерименти, без творчески търсения не може никога да се върви напред. Но това ни най-малко не освобождава критиката от правото и задължението да разкрива както успехите, така и погрешните стъпки, отклоненията, пораженията. „При някои автори — се казва в посочената по-горе статия — известни черти на социалистическия реализъм сякаш започват да губят своята яркост; под формата на защита на творческия и духовен натюрел, на артистично своеобразие те пренебрегват изпитани принципи на правдивото и целенасочено изкуство на социалистическия реализъм." Не по-малка беда за съвременната ни литература представляват и безкрилите, примитивни, описателни „произведения", които трудно могат да се дочетат докрай. Но когато тези произведения са на вече утвърдени автори, трудно може да се намери истинска критична оценка за тях.

Тези проблеми заемаха важно място в работата на Третата национална конференция на Съюза на писателите, на тях бяха посветени специални заседания на Управителния съвет на СБП, на творческите секции. Като прави равносметка за състоянието на литературната критика пред един от тези пленуми на Управителния съвет, П. Зарев заявява: „Не може да се отрече, че при всички духовни прояви у нас, в наши дни присъствуват критици. Че критиката си е извоювала вече значителен авторитет с равнището на своето мислене, че се появяват и хубави книги, и хубави статии, че са разнообразни критическите жанрове, че е много пораснало майсторството на критиците, обогатило се е словесното им изкуство.

И все пак не можем да изживеем радостта, че лесно написаното, повърхностното, безотговорното и бездарното е поставено на мястото му. Че пряко сме преминали в настъпление срещу безличната литература и „сивия поток", че умеем достатъчно добре и сполучливо навреме да поставим акцента върху значителното, което се появява в литературата ни и чрез което се подпомага цялостния национален художествен процес."[1]

[1] Лит. фронт, бр. 23, 5 юни 1975.

Тревожен е фактът, че през последните години, след речта на др. Т. Живков пред столичните комсомолци, недостатъчно се акцентува върху главното, което се разглежда в тази реч — подценяването на класовия и партиен подход в оценката на литературните явления. При разглеждане на писатели и творби от миналото недостатъчно се разкрива класовият характер на обществото, класовата борба, която се води в него във всички сектори и по-специално в областта на литературата, на литературознанието. Тихомълком се утвърждава възгледът за някакъв „единен поток" в литературата — всеки творец според таланта си, независимо от политически възгледи, от мироглед, от класова борба и пр. дава своя принос за литературата. Единствен критерий остава талантът. И се получава понякога така, че буржоазните писатели и литературоведи, които са имали много по-големи възможности за спокойна планомерна творческа работа, се показват само откъм положителната страна на своята дейност, премълчават се тяхната идейна ограниченост, тяхната откъснатост от кардиналните проблеми на времето, от борбите на народа, техните грешки и увлечения. Нещо повече, дори за дейци и идеолози на буржоазното общество, на буржоазната литература се създава истински мит, изкарват се едва ли не мъченици. А пролетарски и антифашистки писатели и критици се премълчават или се представят предимно със своите грешки от сектантски, вулгарносоциологичен характер, а не с истинския си принос, не с героичния си подвиг в живота и литературата, не с новаторството, което носят и което възражда българската литература. В резултат на това, особено сред младото поколение читатели и творци, които нямат лични впечатления от това, какво е представлявал животът, какъв е бил литературният процес в капиталистическа, във фашистка България, се създава превратно впечатление. Емоционално техните симпатии остават на страната на буржоазните литературни дейци.

Показателни в това отношение са книгите на Бл. Димитрова и Й. Василев за голямата наша поетеса Ел. Багряна. В „Дни черни и бели" (1975) на с. 30 авторите дават следната характеристика на сп. „Златорог": „Разбиранията на редактора му Вл. Василев налагат на списанието една отвлечена, „чиста" от политика насоченост и с това го осъждат на камерност, изолират го от по-широка връзка с интересите на масовия читател, правят го елитарно.

Въпреки намеренията на редакцията да създаде списание с определен идейно-естетически облик, „Златорог" бързо се оформя като *еклектично издание*. Участието на голям брой от най-надарените писатели и критици го прави *най-значителното българско литературно списание* (к. м. — В. К.) от времето на капитализма между двете световни войни."

Днес ние не приемаме редица левосектантски оценки и квалификации, насочени срещу прогресивни и демократични автори и издания от периода до Девети септември. Нашата партия, нашето литературознание направиха много корекции в това отношение. Но твърденията, оценките на Бл. Димитрова и Й. Василев нямат нищо общо с тоя процес на научна преоценка на миналото. Те просто реабилитират сп. Златорог — главната крепост на буржоазното литературознание преди Девети септември, откъдето литератори като Вл. Василев, Й. Бадев, Б. Йоцов и др. системно, целенасочено водят борба срещу пролетарската и антифашистката литература у нас, срещу социалистическата идеология и литература въобще. Списанието невинаги е вулгарно антикомунистическо, но вредата, която то нанася на пролетарския и антифашистки литературен фронт, е много по-голяма, отколкото някои предполагат. И ето това списание се изтъква като най-значителното българско литературно списание

през оня период, неговата линия се представя за еклектична, неговият главен редактор едва ли не се показва като жертва на дребни страсти и пр. Борбата, която пролетарският и антифашистки литературен печат води срещу сп. Златорог и срещу Вл. Василев, е показана в книгата като безпринципна котерийна борба, продиктувана от завист.[1]

Сериозни отклонения от класовия и партиен подход се срещат и в оценката на съвременния литературен процес. Най-ярко това намери израз в срещата-разговор, проведена в редакцията на сп. Литературна мисъл, отразена в кн. 2, 1975 г. на списанието. На тази среща се подценява, а от отделни участници се иронизира главното направление в развитието на българската поезия, което е гордост за съвременната ни литература. Тази провокираща позиция бе рязко осъдена от литературната общественост, от ръководството на СБП, от партийната организация при съюза. В доклада на партийното бюро на отчетно-изборното събрание на организацията, прочетен от И. Аржентински, се заявява: „Ние не можем да се съгласим с тенденциозно организирания разговор за поезията в сп. Литературна мисъл, в който открито се подценяват и отричат завоеванията на гражданската поезия и няколко имена се противопоставят на цялата плеяда поети от всички поколения."[2]

Може да се посочат още примери, които показват, че тези явления не са случаен факт, а тенденция, която е в разрез с обективния литературен процес, с цялостното развитие на нашата страна, с класовия и партиен подход в оценката на литературните явления.

На страниците на в. Народна култура през 1970 година се проведе дискусия по проблемите на модернизма. В нея бяха изказани и верни неща. Но в дискусията преобладаваха разбирания, които са в разрез с научната оценка на това сложно явление. И редакцията не взе отношение към тези разбирания. Това даде основание на видния съветски литературовед Ю. Я. Барабаш другарски, но принципиално да излезе с критика на тези разбирания в книгата си „Вопросы эстетики и поэтики", издадена в Москва през 1973 г. Този въпрос е твърде актуален, защото под една или друга форма и в други книги, студии и статии по история на българската литература и по съвременни естетически проблеми се съдържа апология на модернизма и по-специално на символизма.

У нас намери израз и мнението, че истинско научно литературознание до наши дни въобще не съществува. А. Натев в статията си „Методологическата дилема пред съвременното литературознание", след като премълчава приноса на В. Ленин в тази област, високомерно отбелязва, че А. Луначарски само се доближил до научната методология, че тя въобще не съществува и до наши дни. „Естествено — пише Натев — днес трябва да бъдем благодарни на Луначарски за опита му да пререши методологическата дилема на изкуствознанието, като отдаде дължимото на „само" развитието. Това, че той не достигна до завършена концепция, беше все още неизбежно."[3] Истинско научно литературознание според Натев ще има само тогава, когато тази наука се занимава само със „специфичните, вътрешноиманентните" проблеми на литературата. Обективно това води към поощряване тенденциите на структурализма, които

[1] По-подробно тези въпроси разглеждам в статията „Отклонение от класово-партийните позиции" (Пулс, бр. 22, 1975), а цялостна оценка на книгите на Димитрова и Василев се дава в редакционната статия на Литературен фронт (бр. 42, 1975 г.) „За класово-партиен подход към миналото, против разместването на естетическите ценности.".

[2] Лит. фронт, бр. 52, 25 дек. 1975.

[3] А. Натев. — Лит. мисъл, 1967, бр. 5, с. 58.

се наблюдават у някои млади литературоведи. Структуралният подход се разбира от тях не като частен подход, а като цялостен научен метод. При този метод анализът на художественото произведение се лишава от най-главното — от идейно-естетическата оценка на творбата, на нейния творец, — литературата се деидеологизира и дехуманизира, превръща се в някакъв механичен сбор от похвати, лишава се от своята естетическа същност, изчезва като изкуство. С каква ирония на времето още Пушкин осмива подобно разбиране за изкуството в образа на Салиери:

Я сделался ремесленник: перстам
Придал послушную, сухую беглость
И верность уху. Звуки умертвив,
Музыку я разъял как труп. Поверил
Я алгеброй гармонию.

За някакви „чисти" структуралисти у нас не може да се говори, но тенденцията е налице и тя заслужава по-голямо внимание от нашето литературознание — да се разкрият истинските възможности на тоя подход, неговите положителни страни, що се касае до изследване на някои формални особености на художествената творба, но да се покаже и неговата несъстоятелност, що се касае до цялостния идейно-естетически анализ на художественото произведение. Време е, както озаглави едно свое интервю Николай Хайтов, за тези неща да се говори „не само с чувство за хумор". „Този въпрос никак не е маловажен, щом се е стигнало дотам да се експериментира това научно откритие в учебниците за средните училища. Да не говорим, че някои преподаватели по теория на литературата в опитите си да изобретят на всяка цена научни способи за опознаването на художествените явления и факти създават покрай полезните приноси в тая област и една своего рода литературнотеоретическа алхимия. . ."[1]

Отклоняването от класово-партийния критерий в литературознанието намира израз и в художествения анализ на произведения от миналото и съвременността. В подобен род анализи се говори за всичко друго, но не и за това, доколко вярно и правдиво е отразен животът, от какви позиции става това отразяване, в какъв дух творбата възпитава читателите. В някои статии и книги в невярна светлина се разглеждаха естетическите възгледи на В. И. Ленин.

* * *

Развитието на художествената литература е сложен процес, който се намира в зависимост, определя се от характера на дадено общество, от историческите и културни, литературни традиции на това общество, от влиянието — общоидеологическо и художествено — на други страни и литератури. В наши дни, когато средствата за масова информация нараснаха неимоверно много, когато хората от цялата планета се чувствуват обединени или противопоставени от силите на класовата борба, тази сложност на литературния процес се увеличава още повече. Но в тази атмосфера неимоверно много нараства и ролята на литературата в борбата за душите и сърцата на хората. Във величавата битка за комунизъм художествените произведения, наситени с комунистически патос, са едно от най-мощните оръжия на нашия век.

[1] Н. Хайтов. — Лит. фронт, бр. 2 от 1974 г.

Утвърждаването на социалистическия реализъм като основен метод в българската литература, създаването на произведения, които уверено залагат началото на истинска социалистическа класика, наличието на големия отряд талантливи писатели — всичко това говори убедително за победите и перспективите на съвременната българска литература. Както никога досега, произведенията на българските писатели благодарение преди всичко на руския език, на преводите в СССР стигат до милиони и милиони читатели от цял свят, за да разкажат за съдбата на българския народ. Всичко това вдъхва сили, увереност и бодрост у творците. „Нашите писатели добиха творческо самочувствие — заявява при откриването на Втория конгрес на българските писатели Г. Караславов. — Те вече не се теготят от вековната изолираност, те виждат как дебелите и високи стени на предубеждението към нашите възможности в областта на литературата се разпадат и как ние, излезли на широк път, участвуваме и влияем със своите пресни сили на световния литературен процес. Това за нас е нещо ново. Но то е ново и за света, който започва да ни забелязва, да ни открива, да ни търси и да ни тачи."[1]

Колкото повече се развива и укрепва литературата на социалистическия реализъм в световен мащаб с всяка нова победа на силите на мира и социализма, толкова повече ще се откроява и нараства значението на постигнатите успехи в съвременната българска литература. Грешките и слабостите, колебанията и съмненията, трудностите ще се преодоляват, а в историята ще останат завоеванията, победите. Верността на Българската комунистическа партия към идеите на марксизма-ленинизма, ускореното развитие на родината по пътя на социализма са гаранция, че тези победи ще се множат все повече и повече.

[1] Г. Караславов. — В: Литература на социалистическия възход. С., 1975, с. 12.

ТОНЧО ЖЕЧЕВ

ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ И РАЗВИТИЕТО НА БЪЛГАРСКИЯ РОМАН

Всички литературни родове, видове и жанрове с успех могат да се съотнесат към преломните исторически събития в живота на народите. Но никъде задължителната взаимна обусловеност между тези събития и литературните форми не е така пряка, очевидна и необходима както при романа, който, взет в един по-широк план, е художествена летопис за историческите събития и обществените нрави. Един от най-големите романисти на всички времена (Балзак) наричаше себе си „секретар на епохата“ и това е възможно най-точното определение за великото изкуство на романиста като историограф и нравоописател на своето време. Определение толкова сполучливо, че в известен смисъл с успех може да бъде приложено и назад, и напред във времето. То обяснява не само Сервантес и Балзак, но и Марсел Пруст с неговата „субективна епопея“ (изразът е на Томас Ман и перифраза на Гьоте), която има много повече връзка с „Човешката комедия“ и балзаковската теза за „загубените илюзии“, отколкото е прието да се мисли.

В този смисъл темите за връзката между духовния преврат, извършен по времето на Ренесанса, и развитието на романа, между Английската буржоазна революция и английския роман, между Френската буржоазна революция и романа, Великата октомврийска революция и съветския роман, за Освобождението на България и българския роман, най-после за Девети септември и нашия съвременен роман са изключително плодотворни, живи и необходими, когато трябва да обясняваме възраждането, обновяването, промените в романа, дори когато трябва да изследваме неговите стилистични тънкости, вътрешно напрежение и структурни изменения.

Всяко обществено явление от зараждането си до своята смърт носи несмиваемия печат на своя произход. Погледнато генетически, произходът на романа е свързан с разпадането, с тъжния залез на класическата и на християнската митология. Романът съпътствува зараждането и развитието на новото ренесансово историческо самочувствие на човека, който без намесата и помощта на боговете иска да разбере своето място на земята, своето предназначение в отсамния свят, своето положение във времето; чрез романа човечеството перманентно изпитва цялата своя система от духовни ценности, сблъсквайки ги с твърдината на реалните отношения, в които човекът е поставен да живее и да се бори.

Големите, повратни исторически събития обикновено бележат краха на цял миров ред, съществувал дотогава за даден народ, преврата в установената

ценностна система, разбъркването на нейната йерархия, зараждането на нова. Тези събития се предшествуват обикновено от определен тип романи, в които, ако те са истински, можем да открием подземните бучения и предупредителни тътнежи, които ще доведат до голямото обществено земетресение. Не много бързо, но всякога след подобни обществени земетръси от Ренесанса насетне из пепелищата се показва това голямо литературно чудовище, което обстоятелно и зорко започва да оглежда станалото, произлязлото, безвъзвратно случилото се, новия „роман", който хората завързват с новата реалност. Тази интимна и дълбока връзка на жанра с историята и нейните превратности е генетическа, неунищожима, това е вътрешната духовна обвързаност между романа и действителността, между това, което „става" в историята, и това, което се „пише" за историята. И не бива да се изненадваме, че най-често драматизмът на човешките преживявания в дадено време и неговите илюзии, драматизмът на човешките „приключения" в света на една определена реалност, трагизмът на историческите събития или опияняващият полъх на съдбоносните промени се чувствуват по-дълбоко и широко в романите за това време, отколкото в историята, която се пише за него.

Хегел нарече романа „епос на новото време", „буржоазна епопея". Историята от Ренесанса до наши дни показа във всеки случай, че романът е единствено достойният епос на новите времена, „митология на историята" (Новалис), в която човек се бори не с боговете и природата, а със себеподобните си. В романа ще открием съществената част от историята на класовото отчуждение и класовите сблъсъци, историята на деградацията на цъфтящи някога съсловия, възшествията и паденията на кланове, изгрева и залеза на велики илюзии, историята на започването и главоломното пропадане на блестящи кариери.

Съветският изследовател и теоретик Михаил Бахтин, който успя да каже нова дума в богатата иначе теория на романа, сполучливо задълбочи сравнението на Хегел между романа и епоса: „Една от основните вътрешни теми на романа — пише Бахтин — е именно темата за неадекватността между героя и неговата съдба, неговото положение. Човек е или повече от своята съдба, или по-малко от своята човечност. Той целият не може да стане докрай чиновник, помешчик, търговец, жених, ревнивец, баща и други подобни. У него всякога остават нереализирани потенции и неосъществени изисквания." Тъкмо тук е разликата в положението на героя в епоса и романа. В епоса „между истинската същност на героя и неговото външно проявление няма разлика"[1].

Ако образното, в съпоставка изградено определение на Хегел е вярно, то от него може да бъде извлечено по-строго правило: силата и развитието на романа в дадена страна се определя и е в пряка зависимост от развитостта на обществените отношения в нея; колкото по-развити са обществените отношения в дадена страна, толкова по-плодоносна е почвата за романа в тази страна. При това всяка страна влиза в своята „епоха на романа" (Брюнетиер) след най-острите периоди на вътрешногражданските си отношения, в разгара на своето обуржоазяване или в разгара на търсенето на изход от обуржоазяването. Това правило намира най-общо потвърждение в историята и „географията" на литературата. Най-развит и силен е ренесансовият роман в Испания, което е свързано с дотогавашното й средищно място в света, с изключително острия конфликт между целия средновековен ред и култура и новия, индивидуален, ренесансовски, донкихотовски щурм към небето, с историята

[1] М. Бахтин. Эпос и роман. — Вопросы литературы, 1970, кн. 1, с. 120.

на изгрева и залеза на испанското могъщество и владичество в света. По-късно центърът на романа неслучайно се премества в Англия — настъпва класическата епоха на английския роман от XVIII век, което се обяснява с характера и особеностите на Английската буржоазна революция, с нейния компромисен характер, с дифузията между аристокрацията и буржоата-парвеню и т. н. Що се отнася до френския роман на XIX век, всички изследователи свързват неговия възход и разгръщане с Великата френска революция, с разкритите от нея пружини на историческото движение, с разголването на „човешката комедия", заела мястото на Дантевската „Божествена комедия". Съпоставката между френския роман, разцвета на френската историография и новото историческо самосъзнание на този век е повече от натрапчива. През втората половина на века центърът на романа неслучайно се премества в Русия, която по изключително своеобразен начин преживява трагизма на обуржоазяването и в националния си роман с невиждана сила повдига всички въпроси за пътищата и мястото на човека в света, познати ни от самото зараждане на романа до днес. Примерите биха могли да се увеличат със скандинавските литератури, с американския роман след „Моби Дик" и т. н. Интересно е да се отбележи, че подир могъщите начални тласъци вътре в отделните страни може да се забележи спадане или усилване на романовия тонус пак във връзка с развитието на обществените отношения, с тяхното продължително стабилизиране или изостряне.

За никого днес няма съмнение в съществуването на вътрешната връзка между развитието на романа и Първата световна война, между разцвета на съветския роман през двадесетте и тридесетте години и Октомврийската революция и т. н. Тъкмо тази вътрешна, социална, психологическа, естетическа и философска връзка имаме пред вид, когато трябва да обосновем самата тема — Девети септември и българският роман. При това ние имаме и ще имаме пред вид двете страни на един и същ процес: от една страна, назряването на повратното историческо събитие, неговото „ставане" и неговите последици дават най-обилната храна за развитието на жанра; от друга страна — романът е една от най-подходящите художествени форми за осмисляне на станалото: в него извънредно пълно се отразява и оформя обществената мисъл за станалото, със съдържанието и формата си той изразява художественото и критическо съзнание на епохата за преживяното и изследва, анализира новите обществени и нравствени реалности, породени от повратното историческо събитие.

* * *

Трябва преди всичко да се има пред вид, че Девети септември завари българския роман с няколко блестящи образци, но без укрепнала, стабилна и утвърдена традиция. Едва около половин век ни делеше от времето, което може да се вземе за начало на самостоятелното национално развитие на романа. Силата и оригиналността на едва създаващата се българска романова традиция може да бъде видяна главно в класическата, но с особена яркост възродена близост на нашия роман до най-големите исторически събития и преживявания на българския народ. Първият самостоятелен подем на българския роман е свързан с героично-трагичното преосмисляне на Априлското въстание, на „пиянството на един народ", на Освободителната война и Освобождението на България. Целият сложен комплекс от още по-сложни национални прежи-

вявания след голямото национално-освободително движение — въодушевление и гордост от националното пробуждане, от неговия размах, сила, колорит, битови и обществени особености, преклонение пред героичния подвиг и жертвите на едно свято дело, подем на националната идея и всеобщо опиянение от нея, тънката и остра струя на започващото съпоставяне на героичната епоха с епохата на буржоазната проза, която настройва към „епопея на забравените" (Кога сме успели да ги забравим! Не е минало още десетилетие!), специфичните емигрантски преживявания, носталгията по героичната епоха на общонационален подем и т. н. — всичко това ще намерим в най-добрия български роман, който се оказа и първият български роман, едно от странните поетични цветя в края на прозаичния XIX век: „Под игото" на Иван Вазов.

Второ възраждане и подем българският роман преживя пак във връзка с исторически събития, като Първата световна война, последвалите национални катастрофи, кървавата гражданска война през септември 1923 г. Този път движението, вътрешното развитие на жанра не доведе до такива дълбочини и висини, но за сметка на това се разля в невиждани дотогава широти. Тъкмо в това време романът трайно навлезе в националния духовен живот, стана насъщна потребност, нещо като телевизията в наше време, разрасна се до невиждани балзаковски серии и замисли за огромни епопеи, което ясно сочи една обществена необходимост. Георги Цанев остроумно нарече това движение „шурм на романа". Дълбоката вътрешна връзка на този подем с преживените големи сътресения в националния живот е ясна и очевидна: тя е в опитите за преодоляване възрожденското третиране на националната съдба и националната трагедия, в стремежа да се изследват психологическите, обществени, семейни, нравствени, битови причини за катастрофите в националния живот, в трескавото дирене на нови опори и т. н. Стоян Загорчинов обяснява с всичко това своите търсения, вдъхновяващия дух, идейното зърно на своя роман „Ден последен, ден господен" и направо ги свързва с „големите събития, станали между Първата и Втората световна война — комунистическото движение, убийството на Ал. Стамболийски, разгрома на земеделското движение, посетне Септемврийското въстание 1923 г., както и по-следващите събития. Може би именно затова, когато писах моя роман, имах чувство, че всичко това е не толкова минало, но и настояще." Това е казано за роман исторически, който отива дълбоко шест века в нашето минало. Още по-очевидна и ясна е връзката в няколкото други романа, които пряко или косвено третират споменатите събития: „Морава звезда кървава" на Константин Петканов, „Чифликът край границата" на Йордан Йовков, „Село Борово" на Крум Велков, „Хоро" на Антон Страшимиров и някои други. Мисълта ми е, че в „модела" на развойните тенденции в българския роман до Девети с отчетливост се наблюдава главно тази закономерна зависимост на подема и развитието на романа с най-големите събития в нашата по-нова история. Това е сравнително най-стабилното в общо неукрепналата романова традиция в нашата литература, това е най-силната страна в процеса на формирането на тази традиция.

И същият този национален роман, който има такива образци, когато се придържа към общонационалните подеми и погроми, показва странна безпомощност и невероятна слабост, когато в по-мирни дни мине към анализ на обществените отношения, към собствено нравописателни задачи, когато си постави по-определено художествени, психологически, морално-политически цели. Прехвърлен в този план, той веднага разкрива подражателния си характер, несамостоятелността си спрямо последната европейска художестве-

на мода, веднага се чувствува липсата на собствена традиция и почва, липсата на оригинална обобщаваща идея за историческата съдба на народа, поколението, съсловието, семейството, рода, хората, които са предмет на изследване. На тази плоскост българският роман бързо се снижава до равнището на далеч непървосортно развлекателно четиво, или наивно-сантиментални истории, или битоописателство, или още по-наивни патриархални картинки. Някак извънредно лесно се оказва плъзгането му по линията на най-модните и неорганични обяснения на фактите от националния живот, плъзгането му към биологизма, към евтиния и далеч недобре осмислен фройдизъм или просто към чисто сюжетната занимателност, към актуалност с трайност от една-две години. Който покрай няколкото наши шедьоврa в изкуството на романа е пребродил цялата пустиня от твърде шумни за времето си съчинения, бурно аклamирани от уж скъпата на похвали критика, той знае каква страшна и невероятна мътилка залива и наводнява като Мисисипи нашата литературна нива, че покрай нея е трудно да се забележи малкото ручейче на бистра и свежа водица.

Става дума обаче и за това, че дори могъщият в „Под игото“ Иван Вазов е неузнавателно подражателен, неизразителен, блед до невзрачност в „художествените“ части на „Нова земя“. Във втория роман исполинският му ръст се чувствува само тук-таме, когато изведнъж разтърси рамене и запукат всички шевове на модната, по европейски художествено сшита дреха, когато изведнъж заговори за това, което наистина е станало, което наистина е преживял. Става дума и за това, че разказвач от световна класа като Елин Пелин почти цял живот мъти романа „Нечиста сила“, който така и не се излюпи. (А Елин Пелин умееше да мълчи, когато чувствуваше, че няма какво да каже). Става дума и за това, че грандиозният замисъл на Йовков с „Приключенията на Гороломов“ също остана неосъществен. А в подобни замисли е началото на неосъществилия се ренесанс на българския роман като анализатор и изследовател на обществените беди и недъзи в нашия национален живот. В своята кратка история до Девети литературата ни не позна подем на семейния буржоазен роман, романа на главоломните кариери и още по-страхотните падения по обществената стълба, романа на „загубените илюзии“ и романа за трагичния сблъсък на идеите с живота. Има само едно изключение след многото неуспешни опити за развитие по тази линия — „Снаха“ на Георги Караславов, — който се появява тъкмо в навечерието на Девети. Караславов напипа драматичния роман на една фамилия, тънките вътрешни пружини, които движат някогашния наш обществен и частен механизъм, мрачната драма на собствеността върху земята, за която нашите романисти пееха в романи патриархалноелегични песни или развиваха недозрели мистични идеи.

От многобройните причини за неплодотворността на тази линия в историческия развой на българския роман ще отделя засега две.

На първо място, неразвитостта или недоразвитостта на обществените отношения в една изостанала страна, която поради ред исторически причини късно преживя своя Ренесанс и още по-късно изживя просветителските си и възрожденски илюзии. Калейдоскопът от събития, който завърта България в нова орбита след Освобождението, когато те едно след друго се стоварват в националния живот и никое не може да прояви трайното си действие, е невероятен — Освобождението, Съединението, Сръбско-българската война, Илинденското въстание, Балканската, Междусъюзническата, Първата световна война, двете национални катастрофи, Септемврийското въстание, ако изброим само главните за четири десетилетия. Всичко това е неблагоприятно за

жанр, чиято стихия е изследването на „станалото“ голямо събитие в националния живот, неговите продължителни и трайни последици. Към това трябва да се добави неукрепналото съзнание за нашето историческо предназначение и място в цялата световна система на отношения, което в по-началните си фази обхваща изострен интерес към историята на фамилиите, на рода, на селото и града, за да прерасне постепенно до историята на родината и човека изобщо. Когато запитали един американски критик с какво си обяснява слабостта на американския роман, той отговорил: „В Америка няма замъци, вие искате да има романи.“ Колкото и преувеличено да е това, то намеква за една съществена страна на романа: той пресъздава човешката история на основата на тайнствените и загадъчни истории на семейства, родове, замъци, градове, села. За развитието на нашия национален роман своеобразна пречка е било типичното нашенското пренебрежение, демократичното нехайство към родовата и фамилна история. Израз на това е отпадането на фамилните имена у българите, изчезването най-често още във второто поколение на фамилния белег — дядото Васил Христов, сина Христо Василев, внука Васил Христов. Стилиян Чилингиров казваше: „Нашите родители, вечно загрижени за своето дребно съществуване, нямат обичай да ни занимават със своето житие-битие. А за своите родители като че ли и не обичат да ни говорят. И ако не сме ги заварили живи, ние не знаем ни как са изглеждали, ни колко са живели. Това често ни кара да мислим, че светът започва от нас и свършва с нас и че преди нашето пръкване на земята не е заслужавало нищо да бъде достойно за внимание. А от това съзнание до семейната и обществената анархия няма и стъпка. То ни прави излишно смели, самонадеяни и безотговорни. Можем най-големи поразии да нанесем на близки и далечни, без да ни трепне окото. Никакви нравствени ценности, завещани от семейната ни старина, няма да пострадат. От неизвестния Иван, каквото представляваме ние, позорът ще падне върху неизвестния Петко, каквото представлява покойният ни баща. Има ли нещо страшно от това? Друг е въпросът, ако нашето отстъпление от законите на личния и на обществения морал хвърлят, ако ще би и най-малко петно върху създадени и широко известни ценности. Тогава, преди да предприемем каквото и да е, ще се замислим. Ние ще искаме да знаем не само как би било оценено то от нашата съвременност, но и как би се отразило върху завещаната ни семейна традиция. И делата ни винаги биха се движили между мащабите на две измерения при една установена приемственост — без скокове, без опасни преобръщания, без поставяне на карта всичките ни унаследени богатства, все едно от какво естество са те — морални или материални. Наистина в такъв случай напредъкът ни не би бил така стихиен, така героичен, но и падението ни не би ставало толкова внезапно и катастрофално. . .“

Когато си спомним, че произходът на романа е свързан тясно с рицарските приключения в името на честта, със зараждането и развитието на индивидуалното съзнание за неговата обвързаност със света, можем да разберем значението на тази страна на нещата с оглед развитието на различните форми на буржоазния роман у нас. За романа може да се каже най-общо, че неговото развитие в дадена страна съответствува на развитостта на обществените отношения в нея, на дълготрайното съществуване на дадени форми на обществен живот и на развитостта на индивидуалното съзнание за неговата обвързаност.

Близостта, връзката на най-успешните български романи с най-големите и съдбоносни събития в новата българска история са предпазвали от гибелния подражателен дух в творчеството. И Вазов като романист се е учил от руските

и френски романисти, дори е внесъл в „Под игото“ сюжетни похвати на овехтелия вече за времето си сензационен и сантиментален роман. Но това са надмогнати влияния, органично претворени заемки, а духът на целия роман си остава изцяло български, вдъхнат от героичната епопея на априлци, от мащаба на националното опиянение и Възраждане, от историята на Чорбаджимарковата челяд, от въздуха и езика на сопотската котловина. Всякога, когато българският роман загуби тази органична народностна линия, тази чувствуваща се във всичко връзка с голямото историческо събитие в живота на народа, той попада в плен на подражателството — и като мисъл, и като постройка, и като стилистика. Защото в неговата дореволюционна традиция е било силно изобразителното начало, а слаба идеята за историята; защото в него е силно летописното начало, а слабо въображението. Когато загуби мащаба, духа на голямата народна преживелица, нашият роман става някак безсъдържателен, преднамерено психологичен, неоригинален като мисъл и художествена композиция за дадено време, поколение, семейство, съсловие, общество и т. н.

Тук пак закъснялото и след това ускорено развитие си казват думата. Най-голямото, наистина достойно за роман приключение на българския герой в прозаичните буржоазни времена беше изчерпано блестящо от Алеко Константинов с няколко смели и широки фейлетонни щрихи в „Бай Ганьо“: нашата среща и сравнение с по-напредналите, с „Европата“ след почти петстотингодишно принудително откъсване от нея. Трагичното по същество приключение на парвенюто, на новия буржоазен герой, на човека, който трябва да преоткрие света за себе си и да се намести в него, да направи кариера и да счупи рогата си в една вече наредена действителност, която той иска да пренареди, а накрая се приспособява към нея и т. н., приключение, което даде основния човешки материал за романа от неговото зараждане насам, всичко това във фейлетонната съпоставка между напреднали и изостанали, направена от Алеко Константинов, зазвуча ужасно смешно. Този, който трябваше да бъде герой на „романа“, се видя като нелеп анахронизъм, достоен само за сатирична, фейлетонна проза. Щастливецът пресече още в самото начало пътищата за аналитично и трагично изследване на приключенията на основния герой на епохата и това беше подготвено от самата история.

Същевременно опитите да се надникне в историята на героя откъм психологическа, нравописателна, социална страна на нещата поради липса на оригинални концепции за историческата съдба на нашия народ въвличаха Антон Страшимиров, Георги Райчев, Константин Петканов, Владимир Полянов, Константин Константинов, Добри Немиров и плеяда други романисти в кръга или на простото битописателство, или на подражанието на модните образци. В един от романите на В. Полянов от онова време е описан софийски чиновник, който в прашната си канцелария мечтае за Париж. Това е вярна, интересна, жива черта на типичния за времето си провинциален герой, на този канцеларски боваризъм на времето. Но внимателното вглеждане в творбата показва, че и на равнището на героя, и на равнището на автора нито в текста, нито в подтекста се чувствува, че и парижките канцеларии са също толкова прашни, че осъществяването на парижкия мираж не е разрешение за проблемите и мъките на този род хора. Напротив — и на равнището на героя, и на равнището на автора „Париж“ съществува като някакво магическо разрешение на тези мъки и проблеми. Това неплодотворно провинциално самочувствие — някъде някой вече е разрешил нашите собствени въпроси, някой някъде знае какво трябва да правим; за нас е достатъчно да приемем чуждото

решение; въпросите, които са в нас, са сполучливо решени от други и за нас — е гибелно за културното творчество и за романовото изследване. Това обрича на провинциализъм, на духовно аутсайдерство, на истинска неплодотворност романите на значителна част, иначе нелишени от повествователна дарба романисти. То в определена степен заразява и първенците. Още в „Бай Ганьо" може да се почувствува, бих казал, лекомислието на изтънчен и благороден дух като Алеко Константинов, който виждаше своя знаменит герой само в аспекта на разстоянието му от готовите решения на цивилизованите, но не и в неговата собствена проблема за органично намиране на свои пътища. Във всеки случай очевидна е връзката между двете причини за слабостта на националния роман: изостаналостта и ускореното развитие пораждат и поддържат подражателния дух в него, а подражателният дух пречи да се видят в оригинални и самобитни форми истинските проблеми на изостаналостта и ускореното развитие.

Известно е, че нашият роман преживя след Девети септември, особено в определен период, бурен разцвет, подем. Любопитно е да се припомнят две обстоятелства, свързани с това. Този подем по време буквално съвпада с най-мрачните западни прогнози за бъдещето на романа, за неговата близка и окончателна смърт, с дискусиите във Франция, Западна Германия, Англия, Италия, които вещаеха печалния край на романа като литературна форма. И втори момент: интересно е, че съветският роман има своите най-големи постижения и завоевания в почти същата временна дистанция от Великата октомврийска революция, както българският от социалистическата революция на Девети септември 1944 г. Не остава нищо друго освен да заключим с това, с което почнахме: големите повратни исторически събития продължават да стимулират развитието на жанра, социалистическата революция и всички нейни последици отново възраждат, обновяват романа, тъй като социалистическото съзнание в съвременния свят става истински наследник на здравата класическа традиция на обективното историческо мислене, родено още от буржоазното съзнание в епохата на Ренесанса. Тъкмо с това е свързана не само оптимистичната теория за романа в естетиката на социалистическия реализъм, но и самата практика на социалистическото изкуство. В романа комунистическата идея вижда неизчерпан резерв, в него тя иска да види и ще види историята на собствените си „приключения", своята епична същност и своя конфликт и победа над прозата на живота.

РОМАНЪТ В ПЕРИОДА 1944—1949 г.

Една от особеностите на жанра е, че романът иска сравнително продължителна работа, дълго и постоянно възобновяващо се творческо съсредоточаване. Поради това стриктното периодизиране е винаги по-малко или повече условно за него. Редица от романите, за които сега ще стане дума, са писани в същност още по време на войната, а само са издадени след Девети. Други романи са писани тъкмо в обозначения период, но излизат през следващите години. Общо за този неголям период от време може да се повторят думите на Пантелей Зарев: „Най-активните жанрове за периода 1945—1949 г. бяха лириката, разказът и очеркът."[1]

[1] П. Зарев Панорама на българската литература. Т. IV. С., 1973. с. 103.

ОПИТИ ЗА ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА АНТИФАШИСТКАТА БОРБА В РОМАНА

Както и трябва да се очаква, първите романи и последвалите ги романови поредици третират най-актуалната тема на деня — току-що отшумялата и отшумяваща борба против фашизма и победата на Деветосептемврийската революция. В крайно разнородната социално, политически и идеологически писателска среда, заварена от Девети, протичат бурни процеси, трескава преориентировка, открито нагаждане към новите условия, класова или невсякога осъзната съпротива на станалото или неверие в бъдещето. Във всеки случай един поглед върху немалкото романи на антифашистка тема тогава показва нещо крайно интересно и забележително: като че историята сама е моделирала вътрешната им структура, сякаш наготово им е предоставила делението на части и глави, а романистите само я заемат от великия романист, наречен История. В известен смисъл постройката на трилогията на Симеон Дановски, един плодовит преди това, но доста безсъдържателен автор, който и тогава бърза по петите на историята, е характерна както за почти всички замислени серии от романи, така и за вътрешната структура на всеки антифашистки роман: „Беше нощ над родината“ (1945). Вече можем да се досетим, че следващите романи ще бъдат — „Борбата се разгаря“ и „Изгревът“. Тук е интересно да се отбележи не друго, а привидната лекота на композирането на романа за историческите събития, тъй като тези събития са дали готовата развръзка на заплетените сюжетни линии, дали са излаз на героите и жизнените обстоятелства, една немаловажна предпоставка за по-сетнешния подем на романа. Друг романист по това време (Веселина Геновска) цитира мисълта на Уелс, че сега „рамката е по-важна от портрета“.[1] Това трябва да се разбира пак в смисъл, че рамката е приготвена от историята, достатъчно е тя да се постави, да обхване наготово моделираните събития и лица.

Оптимистичната деветосептемврийска атмосфера завладява българските романисти. За едни народната победа е резултат на десетилетни борби, закономерен изход от жесток класов двубой. За други тя е историческо възмездие за греховете на българската буржоазия и т. н. Важното е да се изтъкне, че тя осветява всички, буквално всички сюжети и герои от романите на това време — до мелодраматичните и дори булевардни истории, писани в дотогавашния блудкав маниер. В „Новолуние“ (1944) Андрей Гуляшки поставя в характерната за времето антифашистка рамка типичните авантюрни герои, почитателите на Арсен Люпен и Шерлок Холмс, „крадците-джентълмени“. Съвсем неестествено, неорганично, чисто външно се свързват всички тези жени-съблазнителки, авантюристи, будоарни истории с антифашистките финали на романите. Интересен е послесловът на Гуляшки към „Новолуние“: „Девети септември 1944 г. завари настоящата книга почти отпечатана. . . За да стигнем до читателя, ние трябваше да бъдем донякъде жонгльори в изкуството си. С прийоми и художествени методи, които условията ни налагаха, ние пишехме нашите книги, ние щурмувахме фашизма — общия враг.“[2]

Девети септември естествено връща българските романисти към онези събития, които в известен смисъл са ключ за обяснение на новата българска история. Събужда се нов жив интерес към погромите от Първата световна война, към зараждането на социалистическото движение и неговото болшеви-

[1] В. Геновска. — Лит. фронт, бр. 13 от 1945 г.
[2] А. Гуляшки. Новолуние. С., 1944, с. 191—192.

зиране, особено към първия огнен Септември — 1923 г. Сега излиза в неосакатения си от цензурата вид нашумялата сред прогресивната интелигенция още преди Девети септември книга на Кръстьо Белев „Пробивът“, изнасят се интригуващи подробности във връзка с изказването на известния главорез Кочо Стоянов, че „това е най-опасната книга за войниците“[1]. Сега излиза за първи път и завършеният още в края на тридесетте години роман на автора на „Село Борово“ Крум Велков — „Животът на Петър Дашев“ (1946). В него Велков се връща към причините за събитията, които стоят в центъра на „Село Борово“, към причините за първото в света въоръжено антифашистко въстание на българските работници и селяни през 1923 г. Всичко това зазвуча в съвсем актуална гама във връзка с победата на антифашистката борба на Девети. Върху богат исторически и автобиографичен материал авторът разглежда по-ранните фази от формирането на героя-комунист, сега победител в класовия двубой. И до днес са запазили известна актуалност тънките наблюдения и неприбързани заключения на Крум Велков за значението на обезверяването в националните идеали по време на войната, за процеса на нажежаващото се гражданско ожесточение между българите, за систематичното и неотклонно откъсване на учениците от техните стари учители — за разрива между поколенията у нас. Общо взето обаче, романът е умозрително конструиран, илюстративен, създаден без силна и ярка творческа инвенция. Чувствува се групирането на материала около предварителната схема за нашето историческо развитие през последните десетилетия. Рационалистическата теза за събитията и историята се чувствува в цялата стилистика, в композицията на романа, който на места се разпада до социално-психологически етюди за залеза на еснафството, за разочарованието от „учителите“ и т. н. Самият образ на Петър Дашев постепенно се изплъзва от авторовото внимание, също придобива тезисен, преднамерен характер.

През 1945 г. излиза и големият роман на Емил Коралов „Септемврийци“, също изцяло посветен на антифашистката тема, на придобилата нова актуалност и ново осветление септемврийска тема в нашата най-нова литература. В творбата се чувствува единството на обществените и интимно-биографични мотиви към тази тема. Лично преживял събитията, които засягат пряко неговия дом и семейство (Георги Димитров и Васил Коларов известно време са се укривали в тяхната вила като ръководители на Септемврийското въстание), Коралов взема събитията в техния широк исторически мащаб и в тяхната подготовка, провеждане и погром, като черпи материал от центъра на събитията в Северозападна България. В романа си той подчертава ясната връзка на разиграла се гражданска драма с резултатите от войната, с националните катастрофи и с примера на Великата октомврийска революция. Независимо обаче от добре овладения материал този голям роман в шест части оставя читателя неудовлетворен в много страници и глави, създава известно впечатление за прибързаност и недообработеност. Силен отпечатък е оставил и вече зароденият схематизъм в антифашисткия роман на това време — предпоставената предварително схема за развоя на главния герой Андрея Мартов, за подготовката, провеждането, погрома и съответно роденият от най-новата победа бодрячески финал — всичко това лишава романа от непосредствеността и свежестта на ранната септемврийска проза, от драматизма, характерен за събитията.

[1] Ст. Каракостов. — Народ, бр. 233 от 1945 г.

На времето критиката дава висока оценка на антифашистката насока на романа на Андрей Гуляшки „Стъпки в снега“ (1946). Максим Наимович нарича романа „голяма крачка в творчеството на Гуляшки“, „нов етап в развитието му“.[1] Лозан Стрелков пише: „Сам активен член на Съпротивата, в която неведнъж животът му е висял на косъм, той (Гуляшки — б. м.) с рядка наблюдателност е доловил типичните черти, качества и проявления на борците, изразени в най-характерните обстоятелства от развоя на борбата. Той е излязъл оттам, където се смяташе най-силен, и е навлязъл в оня богат рудник — народната борба, в която сам работи и даде не малко за свободата, в която днес твори.“[2] С. Каролев отбелязва редица недостатъци на романа, но въпреки това смята, че в него Гуляшки „е съчетал личната интрига с гражданската.“[3] Яко Молхов, след като подчертава, че Гуляшки вече е „израснал като анализатор и критик на нашата едра буржоазия“, намира, че сега той прави успешна крачка, „сериозен опит“ към пресъздаване героя на Съпротивата.[4] Според замисъла на Гуляшки „Стъпки в снега“ е продължение на „Смъртна присъда“ и „Новолуние“. Продължението е твърде механично — повтарят се само имената на някои от основните герои (Андрей, Бургията), но няма каквато и да е обща за трите романа линия в тяхното поведение, не откриваме също единна и цялостна идея за събитията. Те не отразяват и някаква временна или обществена последователност в разгръщането на действието и характерите. Сега не е никак трудно да се забележат недостатъците в първите романи на Андрей Гуляшки, насочени към овладяване на антифашистката тема: неизбистреност в жанровото третиране на темата — смес между приключенческо, развлекателно четиво и оголена политическа публицистика; чисто външно прехвърляне на суперменските черти, характерни за неговите герои от тридесетте години, върху героите на Съпротивата; непретвореното влияние на булевардния роман от онова време с неговите типични похвати, еротика, занимателност, влизащи в противоречие с цялата страстна гражданска и политическа насоченост на тези романи и т. н. По-важно е да се отбележи това, което ще има голямо значение за по-късния романист Гуляшки, когато той наистина мина на друг етап в своето романистично изкуство и майсторство: интересът към раздвоението на героя на „Стъпки в снега“ Евстати между студения ум и целия му сърдечен и чувствен свят, нещо характерно за Исай Дамов, преосмислено с дълбочина и верен художествен усет у по-късния Гуляшки; слабостта към суперменските, която прие неочаквана и силна обществена трактовка в „Седемте дни на нашия живот“ и в неговия герой Емилиян Киров, както и в приключенческата серия на Гуляшки за Авакум Захов. В „Стъпки в снега“, както и в „Новолуние“, все още срещаме познатия ни Гуляшки от „Дон Кихот от Селвеция“ и „Смъртна присъда“ — нов само по тема, сега свободно почерпана от Съпротивата, но не и по нейното третиране и претворяване.

Нелегалната борба, Съпротивата, организацията на тази съпротива лежи в основата и на големия роман на Арманд Барух „Съдбоносна есен“ (1949), който пак ни обещава трилогия. В този роман на свободно фабулиране, ако нещо е интересно и днес, то е, че все още са свежи някои документални страници, някои очевидно автобиографични елементи, свързани с преживения

---

[1] М. Наимович. — Славяни, 1946, кн. 6.
[2] Л. Стрелков. — Отечествен фронт, бр. 565 от 1946 г.
[3] С. Каролев. — Лит. фронт, бр. 6 от 1946 г.
[4] Я. Молхов. — Ведрина, бр. 52 от 1947 г.

потрес от обявяването на германо-съветската война, както и преди това с тълкуванията в партийните кръгове на Германо-съветския пакт.

Върху документална основа, но не по логиката и принципите на документалната проза, е изграден и романът на Никола Маринов „Шестимата" (1946). Сам участник в Испанската гражданска война, авторът ни разказва с истинските им имена за наши съотечественици, за герои на интернационалния подвиг и международната антифашистка солидарност. И този роман е част от характерния за времето по-широк замисъл. След него Никола Маринов издаде продължението му под заглавието „Интербригадисти" (1948). Според послеслова на автора „Шестимата" е първа част от серия романи, наречена „Отломки от гранит" (заглавието е твърде показателно за вкусовете и тенденциите на времето). Първата част е удостоена с наградата на СБП за белетристика. „Книгата — писа още тогава с професионална вещина Борис Делчев — прави впечатление преди всичко със своята документална стойност. . ." Като се позовава на замисъла на автора, споделен в послеслова, Борис Делчев продължава: „За роман следователно не може да се говори."[1] За Н. Маринов като за „белетрист-летописец" говори и Иван Мешеков.[2] За „автентичност" като ценна страна на книгата споменават Д. Б. Митов и Петър Пондев.[3] По-късно, като нарича „Интербригадисти" „художествено произведение с мемоарен характер", Емил Петров говори за „натуралистични тенденции" в творческия метод на писателя.[4]

Романите на Н. Маринов не са безинтересни за препрочитане и днес. Но тъкмо това, което е „роман" в тях — като сюжет, интрига, композиция и начин на водене на разказа, е безнадеждно остаряло. Съхранило е известна свежест тъкмо документалното, летописното и автобиографичното, непосредствено преживяното от испанската действителност, искрените интернационални чувства, събудени от героичната борба на испанския народ, посочените сложни пътища, по които български работници и селяни — революционери, се озоваха край Мадрид и Гренада в тези тежки дни на настъплението на международния фашизъм. Днес дори и един по-силен и надарен с писателско въображение автор от Н. Маринов би предпочел да организира познатия му документален материал и своите спомени по принципите на документалната проза, би създал въз основа на тях документален роман, а не би заемал така неорганично от бледите схеми на „романова" организация и структура, не би се поддал на разпространените шаблони на стандартния тип роман.

В условията на този период, когато антифашистката тема буди всеобщ интерес, а слабостите на антифашисткия роман са така очевидни, не бива да се изненадваме, че романът „По стръмнините" (1948) на Харалан Русев е посрещнат толкова възторжено, че появата му е приветствувана като поява на дългоочаквания „роман на новото време", като изключителен успех. Сега не е трудно да открием в този случай повече среща с желаното, отколкото с действителното. Но и това е свидетелство за обществената потребност на времето, за неговите вкусове, за неговите очаквания и надежди. „Романът на Харалан Русев — пише Георги Константинов — е радостна изненада в нашия литературен живот. Изненада — защото един нов, непознат на литературните среди

[1] Б. Делчев. — Раб. дело, бр. 52 от 1947 г.
[2] И. Мешеков. — Изкуство, 1947, кн. 3.
[3] Д. Митов. — Отечествен фронт, бр. 816 от 1947 г.; П. Пондев. — Народ, бр. 800 от 1947 г.
[4] Е. Петров. — Раб. дело, бр. 57 от 1949 г.

автор изведнъж се явява с голяма, значителна творба и се нарежда в рядката редица на най-добрите ни белетристи, застъпници на социалистическия реализъм."[1] „Постижение на нашата съвременна литература" — пише Емил Петров.[2] Обикновено по-сдържаният млад тогава критик Минко Николов също дава сравнително висока оценка: „Книгата на Харалан Русев е наистина един от първите опити да се пресъздаде с големите възможности на романа такъв изтъкнат и наситен с висока обществено-политическа напрегнатост исторически момент от развитието на страната ни, който може да се характеризира като „навечерие" на историческата народна победа."[3]

Тези непосредствени отклици не се нуждаят от преоценка. Романът на Русев изиграва известна роля тогава при задълбочаването и особено при разширяването на антифашистката тематика в романа. Той беше творчески преодолян не в критическите отзиви, а в развитието на българския роман през следващия етап. Затова е достатъчно да се посочи само един пример. В „По стръмнините" тежкият тютюнотърговец Златев е нещо като наставник на войската и полицията. Тук примитивно е отразено едно фактическо положение, когато властта и нейните оръдия служат на интересите на господствуващата класа. Но целият обществен и класов механизъм е възможно най-опростен, сведен до директни команди и наставления. Достатъчно е да се позовем само на „Тютюн" на Димитър Димов, за да видим колко по-сложно, опосредствувано, художествено убедително и житейски богато е отразен същият този механизъм, колко богат на връзки, зависимости, колко преплетен с човешки съдби е той.

В една или друга степен „По стръмнините" на Харалан Русев беше стъпка към усвояване богатата проблематика на антифашистката борба, в търсенето облика на новите герои-комунисти на епохата. „По стръмнините" разширяваше художествения терен на романа, разкриваше потенциалните възможности на темата за българското съпротивително движение срещу фашизма, подготвяше, това може с увереност да се каже сега, обществената, психологическа и естетическа офанзива на романистите през следващия период. Въпросът сега все повече и повече се свеждаше до творческите възможности на авторите. Още на времето Минко Николов отбелязва някои от съществените естетически проблеми, които довеждат до неумелото използуване на жанра, и то тъкмо по повод романа на Харалан Русев — „известна оскъдност на изразните средства" и „накъсването на романа на малки епизоди-разкази".[4] А това е вече друга тема, която ще има определен смисъл и основание при разглеждането на следващия етап от развитието на българския роман.

Естествено продължение на антифашистката тема са книгите за Отечествената война, за участието на българската народна войска в последния етап на Втората световна война срещу хитлеристите. Дори по повод на романа „Изпитание" от Величко Нешков рецензентите отбелязват, че „описаните събития" не завършват на 9. IX. 44 г., а естествено в съгласие с историческата действителност продължават да се развиват през периода на Отечествената война и намират своя логичен завършек в края на победата над фашистка Германия"[5].

---

[1] Г. Константинов. —Отечествен фронт, бр. 1520 от 1949 г.
[2] Е. Петров. — Раб. дело, бр. 114 от 1949 г.
[3] М. Николов. — Септември, 1949, кн. 9, с. 145.
[4] М. Николов. Пак там., с. 147.
[5] Н. Давидов. — Нар .младеж, бр. 478 от 1950 г.

В романа на Нешков, който е в две части, се третира особено актуалната тогава тема за преустройството в армията, за опитите на царските офицери да хвърлят войската срещу партизанското движение и за участието им след това във войната. Интересното в случая, колкото и слабо да е защитено художествено, е това, че в „Изпитание“ на „Съпротивата се гледа от другата страна на барикадите“[1] (естествено става дума не за авторовата позиция, а за избора на обект за изображение).

Отечествената война е сравнително по-слабо отразена в романа, отколкото в нашата лирика, в повестите и разказите. Първи роман за войната, приветствуван и топло посрещнат от критиката, е „Драва тече през славянски земи“ (1946) на Иван Мартинов. Сам участник във войната, писателят е поставил в центъра на своята немалка творба героичните сражения на българската армия с германците около селото Драва Соболч след пробива на немците в българските позиции на Драва в началото на март 1945 г. Писан по горещите следи на събитията от писател, страстно ангажиран в антифашистката борба, романът е едно от най-добрите творчески завоевания на И. Мартинов. С живи, художествено правдиви и запомнящи се детайли са предадени ожесточените сражения, героизмът на българските войници, тяхната дружба с офицерите и войниците на Съветската армия. Още на времето по повод главния герой на романа Илия Гражев се отбелязва: „Ето новия герой на нашия живот“[2], „Мартинов е успял да разреши и един друг въпрос от извънредно голямо значение за новата ни литература — въпроса за образа на положителния герой и за отношението между личността и колектива“.[3] Разбира се, по-точно би било, ако се кажеше „да постави“, вместо „да разреши“, тъй като в обрисовката на героите при Мартинов се чувствува една примитивна праволинейност, а любовната история между Гражев и Вяра е доста неумело вплетена в цялото повествование за войната. Силата на Мартинов в този роман са наистина баталните сцени, сравнително живото описание на движението на масата. Вярна е бележката на Веселин Йосифов, макар и направена малко по-късно и по повод повестта на Мартинов „Пленникът“: „Сред раздвижените маси от хора Мартинов съумява с няколко само черти да загатне характер, по-жив и по-убедителен от този, за който са отделени цели страници. Остане ли героят сам, той заговорва с думите и мислите на автора.“ Общо взето, с Отечествената война и нейното отражение в българската литература отзвучаваше на този етап най-близката и актуална тема в първия период от развитието на нашата литература след Девети септември.

ДИМИТЪР ДИМОВ И РОМАНЪТ НА ОСЪДЕНИТЕ ДУШИ

Този период има своя шедьовър — романа на Димитър Димов „Осъдени души“, излязъл през 1945 г. На времето Иван Богданов се усъмни, че тази книга ще остане в нашата литература, предрече ѝ „краткотраен живот“[5]. Краткотрайно се оказа това критическо предсказание. Въпреки, общо взето, положи-

[1] Н. Давидов. Цит. съч.
[2] П. Пенев. — Отечествен фронт, бр. 730 от 1947 г.
[3] М. Наимович. Драва тече през славянски земи. — Българо-съветска дружба, 1947, кн. 2, с. 30.
[4] В. Йосифов. — Лит. фронт, бр. 32 от 1948 г.
[5] И. Богданов. — Изгрев, бр. 406 от 1946 г.

телния отзвук за книгата в тогавашния печат от страна на други критици, въпреки немалката ѝ роля в тогавашния идеологически живот на основни преустройства, днес може да се каже, че при излизането ѝ не бяха оценени всичките ѝ достойнства, у Димитър Димов не беше уловено зреенето на големия романист на времето. „Осъдени души“ не губи, а печели с времето, днес ние откриваме в него новаторския дух и стил на една нова поетика в националния роман, закрепена окончателно с „Тютюн“, откриваме сложната философия и естетика на Димитър Димов, неговия истински мащаб. Едновременно с това, отдалечавайки се все повече от това време, ние виждаме, че „Осъдени души“ си остава един от най-силните романи в световната литература за гражданската война в Испания. Една от най-актуалните теми в определен период от време беше открила своя български майстор, който имаше оригинален ъгъл на зрение и своя неповторима форма на изложение. С течение на времето сред огромната литература на тази тема все повече ще се отделя тази специфично димовска и българска тяхна трактовка. В това може да ни увери сравнението на романа с произведенията на Хемингуей, Еренбург, Брехт, Колцов, Синклер и др., но сега тези съпоставки биха ни отвели далече. Във всеки случай романът на Димов издържа най-висока „конкуренция“, също както испанският цикъл на Никола Вапцаров.

Една от безспорно най-ценните черти на „Осъдени души“ е, че романът за Испания и нейните борби носи духа на най-новата българска история. Цялото призрачно осветление, разпростряло се в романа, целият този ироничнодраматичен реквием за един загиващ, пропадащ свят идва от Девети, от революционната развръзка на събитията далеч от Испания. Дори само заглавието на романа не би могло да се разбере истински без тази връзка. В рамките на сюжета и фабулата на романа повече в същност имаме работа с „победителите“ в Испания след 1939 г., когато се установява, както се оказа за твърде дълго време, франкисткият режим. А в романа акцентите изцяло са върху „осъдените“, но с неизпълнена още присъда души; върху душите, които нямат пред себе си нито обществена, нито психологическа, нито нравствена опора и перспектива; върху безнадеждния морен залез на цял един свят, обзет от гърчовете на душевен и морален пароксизъм. Погледнато чисто технически, външно, от гледище на героите и тоналността, разлика между „Поручик Бенц“ (1938) и „Осъдени души“ почти няма. В първия роман „душите“ са не по-малко осъдени на смърт, и там господствуват гибелни блаженства и страсти, и там намираме предимно чужденци, и там техниката на романа е близка на някои модни образци на времето. Но какъв път, какво разстояние е извървяно само за някакви си шест-седем години! В първия роман изобщо отсъствува духът на историята, била тя българска или испанска, отсъствува съдът на историята над прокълнатите души, отсъствува по-късното Димовско вслушване в могъщите ѝ непредотвратими стъпки, липсва гигантската ѝ сянка върху неговите темпераментни герои, липсва нейната „игра“ с амбициите, надеждите, наследствените заложби, вкусове и предпочитания на целия този екстравагантен свят. С други думи, този огромен път между абстрактния роман на страстите и романа за „осъдените души“ е извървян с многомилионните крачки на историята, извървян в догонване на главоломните събития през този бурен период.

Димитър Димов докрай остана вгледан, втренчен в един и същ обект, неговият творчески интерес като романист продължи да се съсредоточава върху този ексцентричен, загиващ свят, върху изпепеляващите страсти и главоломните „филмови“ кариери, върху декаданса на характери и нравственост.

Но още в „Осъдени души“ той отвори широко вратите на романа за повеите на съвременната история, повярва в обновителните ѝ вихрушки, в справедливите ѝ присъди, изобщо пропусна широко и мащабно нейния динамичен и настъпателен дух през всички пори на иначе тесния свят, който органично го интересуваше като романист. „Осъдени души“ е своего рода средищно заглавие за него; в понятието като във фокус е съсредоточено много от автора и неговия творчески свят; в известен смисъл всички негови романи са романи за „осъдените души“, за тяхната гибелна история, която набира материал от непосредствено развиващите се събития, за да се превърне сигурно в история на тяхната непредотвратима гибел. В този смисъл вторият роман на Димов е необходима крачка напред след „Поручик Бенц“ по големия път към „Тютюн“.

Интересна е творческата история на „Осъдени души“, разгледана по-подробно от Кръстьо Куюмджиев.[1] През 1943 г. Димов е бил на специализация около една година в Испания, в Института по хистология „Рамон и Кахал“. Романът е изграден на основата на много лични наблюдения на Димов от франкистка Испания, от разговорите за разиграната се испанска драма, от много лични преживявания тогава на фона на обрата във Втората световна война. Немалко значение е имало запознаването на Димов с йезуити (неговите спорове с монаси[2]), с историята на Христовото братство, както и с литературата и културата на Испания, с нейните мислители и художници от „втория златен век“ на испанската книжнина, свързан с идеите и съдбата на поколението от 1898 г. Още повече — някаква юношеска любов към Испания, към нейната черна магия, горещи страсти, опален пейзаж, трагична история съпътствува Д. Димов до неговата смърт. Във всичко това има и много от северната меланхолия, която излъчва характерът на Димов, нещо от северната гьотевска привързаност към юга и неговия блясък. Приятелят на Димов от Мадрид Хуан Едуардо Суньонга разказва за дружбата на Димов с някакъв северен литовски йезуит по това време в пансиона, който навярно също така е преживявал горещия магнетизъм на Испания и нейната култура.[3] Всичко това — любовта към Испания, личните наблюдения и преживявания, типично северното възприемане на юга, свойствено и присъщо за хората от по-умерени ширини, типичната Димовска любов към екзотичното и извънмерното — ще се окаже изключително плодотворно за създаването на идейния, образен и стилистичен свят на романа „Осъдени души“.

Странна, но твърде органична, присъща на Димов екзотика пронизва целия строй на романа. Сам екзотично цвете на плодородната, пълна с полезни растения наша културна нива, този роман е твърде необичаен по сюжет, герои и стилистика, което немалко е пречило да бъде оценен по достойнство. Външните негови особености са скривали от читатели и критика неговия наистина „деветосептемврийски“ дух. По време на ожесточената гражданска война богатата, разглезена и изтънчена Фани Хорн прекарва своето испанско лято в търсене на южни приключения, с компания от американски богаташи, с отегчаващ я вече френски любовник. В една старовремска посада, в „един от тия испански ханове, за които Готие казва, че в спалните им се влизало през обора и в които може би някога са нощували Сервантес и Лопе де Вега“, тя

[1] Вж. К р. К у ю м д ж и е в. — Лит. фронт, бр. 49, 50 от 1973 г.

[2] Вж. Б. Д е л ч е в. — Лит. мисъл, 1971, кн. 4.

[3] Вж. Х у а н Е д у а р д о С у н ь о н г а. Димитър Димов в Мадрид. Спомен. — Нар. култура, бр. 22, 31 май 1969, с. 4

вижда необикновено красивия и фанатичен йезуитски монах, аристократа Еродия, и се влюбва в него така, както се влюбват само Димовите герои — с черна изпепеляваща страст, със стигаща до полуда мономания, с пълна безнадеждност. Еродия, фанатично предан на своята йезуитска химера, аскет по дух и характер, зает изцяло с лекуване на болестите и раните от гражданската война, отхвърля идеята за всяка близост и връзка, Фани го преследва навсякъде по неговия път из най-опасните места на събитията, но не може да постигне нищо със своята „мъченическа страст", напомняща за страстта на класическия испански Дон Жуан, на развратника от Севиля към девствената монахиня. Романът е в три части — „Краят на едно приключение", „Фани и Лойола" и „Фани срещу Лойола". Той е построен на основата на инверсия, започва от края на приключението. Братът на мъртвия вече Еродия, Луис, вижда англичанката в един богат хотел. Той е контрабандист на морфин, а тя умира в гърчове по спасителните капки блажена отрова. Той ѝ доставя необходимата доза морфин, за да изслуша историята на нейния „роман" с мъртвия брат.

Наистина сега, когато разказвам съвсем грубо най-общата сюжетна схема на романа, чувствувам, че тя не вдъхва сериозно доверие. В нея има нещо прекалено екзотично, чуждоземно, космополитично, твърде много измислено и навято от популярните образци на екзотичния роман в духа на Бромфийлд. Но това е само външно впечатление, по-точно това е впечатление само от външната обвивка на романа. Неговото вътрешно съдържание и дух, неговата съдържателна форма, ако можем така да се изразим, са новаторски и принципиално значими за развоя на нашия роман.

„Осъдени души" е роман-есе или по-точно едно огромно есе, разгърнато във формата на роман. Сюжетната страна най-общо следва традиционната схема на любовния роман — зараждането, развитието и края на една любов сред пепелищата на гражданската война в Испания, като започването от края оказва известно, но не решаващо влияние върху тона, колорита на разказа за зараждането и развитието на тази любов. Не решаващо, защото първата част, в която Фани Хорн в болезненото си краткотрайно пробуждане от смъртоносната отрова започва да разказва историята на своята страст към Еродия, няма пряко функционално значение по отношение на следващия разказ. Първата част има чисто фабулна роля, както е в приключенския роман — този похват трябва да създаде остър интерес, любопитство към историята на едно неизлечимо заболяване. Сам по себе си разказът в следващите две части не се влияе по характер, маниер, тон от тази сюжетна инвертираност на романа, разказът в останалите две части е отново в трето лице, не преминава в „аз-форма", разгръща се все така обективно и „отстрани", като водещ е пак авторът. Настъпва като че ли промяна само в осветлението, което идва от мистериозния полумрак на луксозния хотел сред изранена и опалена Испания. Прибягването към трето лице, дори когато имаме всички основания да очакваме Димов да премине в „аз-форма", разгръщането на повествованието в обективна и широка класическа форма дори след приетото доброволно от автора обещание да предаде разказа на главната героиня е още едно доказателство, че Димов се чувствува необвързан само в тази форма. Тя му дава необходимата свобода за размишления и съпоставки, той никога не чувствува необходимост да влезе изцяло в своите герои, не усеща цялата им психологическа и човешка достоверност. Както обикновено, но тук по-ясно от всеки друг път, неговите герои са живи построения на есеиста и философа; както винаги те са мономани на една страст, внушителни и резюмирани постройки,

които носят не толкова жизнена и психологическа правда, колкото обобщената правда и сила на своя тип, на своята духовна и нравствена формация. Разказът от първо лице би стеснил извънредно много нашия романист, би отнел възможността да се прояви в неговото изкуство главният му дар и чар. Затова той използува външната обвивка на романовата фабула, популярната форма на екзотичния роман за други цели, за целите на едно културно съзнание да обобщи своите впечатления от Испания, своите наблюдения и размишления за историческата съдба на европейското декадентство в светлината на съвременните събития — изхода от Втората световна война, настъплението и победата на революционните сили. И при всичко това той остава на своята привична и добре позната почва. За първи път в този роман на Димов се появяват и крепнат познатите негови интонации на отмъстителност към един свят, чийто черен магнетизъм той усеща, интонации, свободно и със замах разгърнати по-късно в „Тютюн".

След всичко казано не бива да се изненадваме, че най-силните, най-органичните места и части в „Осъдени души" откриваме в блестящите характеристики на Д. Димов, разпилени на разни места и по разни поводи. Те до голяма степен прикриват или компенсират изкуствеността на фабулните и сюжетни ходове, ефектните диалози. След цитираното блестящо естетическо описание на посадата, където в едно изречение се кръстосват културни асоциации, свързващи Готие, Сервантес и Лопе де Вега, ще приведа още два примера за истинската нова сила на Димитър Димов, с която той властно навлезе в традицията на нашия роман и я оплодотвори за живот в друга, непозната изобразителна система: „Като либерал — пише Димов в характеристиката на адвоката на процеса, интересувайки се не от психологията, а от общокултурното значение на едно трагично явление в Испания — той мразеше йезуитите, като парламентарист се беше скарал с монархията, като потомък на знатно семейство се дразнеше от властта на плебеите и най-сетне като вярно чедо на Испания поддържаше фанатично убежденията си, които за нещастие не се съгласуваха напълно дори с програмата на собствената му партия. Поради тази непримиримост дон Хулиан бе скаран с всички режими, с всички правителства и всички власти в Испания, включително и съдебната." Мисълта и перото на Димов в романа непрекъснато тегнат към подобен род парадокси, иронично отчуждени. Художествената правда на неговите романи се изгражда от блестящите мисловни и културноасоциативни характеристики, а не от психологическата и жизнена правда на неговите сюжети и герои. Ето един от добавените щрихи към портрета на Фани Хорн, който е изграден от тъкмо такива сгъстени характеристики: „Твърдите и независими жени го дразнеха. Интелектът им се насочваше винаги към абсурдни неща. Той се възхищаваше от нея само защото в личността ѝ гореше британският бяс, авантюризмът и пламенната смелост на една леди Стенхоуп." Голямото изкуство на Димов като романист е тъкмо в това интелектуализиране на романа, в разширяването на възможностите за културно асоциативно мислене, в размишленията върху историческите събития и неговите герои.

Разбира се, всичко това се разгръща върху екзотичните сюжети на Димов с неговите предпочитания към романтичните герои, към мономаните на страстта, към фаталните жени и гибелните блаженства. В края на краищата всичко у него все още става на непозната земя, далече от нашите нрави и бит, от нашите политически и социални тревоги. Това е достатъчно, за да възбуди нашето вродено недоверие, да ни настрои към предпазливост, да охлади възтор-

зите ни. Всичко това се чувствува както в първите отзиви за романа на Димов при излизането му, така и в отношението на нашата критика към него по-късно, след като „Осъдени души“ вече можеше да се разглежда като необходим етап по пътя на Димов към „Тютюн“. Все пак в условията на остра идейно-политическа борба през 1945—1946 г. романът беше приет в общи линии като положителен и актуален художествен факт, свидетелство за преустройството на редица наши писатели по пътя на новата социалистическа по дух литература.

Без да имат характер на преки полемики, отзивите за „Осъдени души“ са вътрешнопротиворечиви и полемични. В „Работническо дело“ Иван Руж говори по повод на романа, че той „е нов успех в нашата прогресивна литература, която получи широки възможности след 9. IX.“ и че „Осъдени души“ наред с нови творби на други писатели опровергава опозиционните твърдения за криза в българската литература, в която броят на такива художествени и майсторски романи не е голям“.[1] Същевременно в „Изгрев“ Иван Богданов пише за „идейна неясната“ в него,[2] като навярно влага съвсем друго съдържание в това понятие от Стоян Каролев, който в „Изкуство“ пише: „Романът „Осъдени души“ нареди изведнъж Д. Димов между най-добрите български писатели. . . Идейникът и гражданинът Димитър Димов е останал назад от художника и това е една от причините за нарушеното единство между идейност и образност на отделни места в книгата.“[3] Като остава далеч от художествената специфика на романа, Малчо Николов пише, че той е „претоварен с анализи — авторът повече обяснява и тълкува, вместо да показва“ и че се ограничава с „лични истории“.[4] Същото повтаря и Цветан Минков.[5] Обратна е позицията на Петър Динеков, който нарича романа — „роман на широки обществени отношения“ и същевременно подчертава: „Романът на Д. Димов не е всекидневно явление в българската литература.“[6] Може би е интересно да се отбележи, че още тогава се раздава повикът към Димов да изобрази и „положителните герои на епохата“, „да се противопостави рационалният и умиращ свят на революционния и героичния“[7], повик, подхванат с голяма сила след излизане първото издание на „Тютюн“.

Както и можеше да се очаква, първите отзиви бяха предимно обществено-идейно насочени. В тях не се обръща внимание на художествената специфика на изкуството на Димов като романист, на новите моменти, които той внася в националната традиция на българския роман, в обогатяването както на неговата почва, така и на неговата поетика — нещо, което си каза думата и при посрещането на „Тютюн“, при неговата първа оценка. Във всеки случай, ако това изобщо може да бъде оправдание, не е било лесно в романиста на екзотичния залез на тогавашния европейски декаданс в пепелищата на Гражданската и Световната война да се открие бъдещият голям романист на залеза на българската буржоазия.

---

[1] И. Руж. — Раб. дело, бр. 148 от 1946 г.
[2] И. Богданов. — Цит. съч.
[3] С. Каролев. — Изкуство, 1947, кн. 1.
[4] М. Николов. — Лит. фронт, бр. 14 от 1945 г.
[5] Цв. Минков. — Език и литература, 1946, кн. 1.
[6] П. Динеков. — Изкуство, 1946, кн 6.
[7] С. Каролев. Цит. съч.

Разглежданият период е един от най-бурните в новата българска история. В него се проявяват и борят противоречиви и коренно противоположни класови интереси, протича остра идейна схватка. Страната беше в изключително сложно положение. Завзетата от работниците и селяните в резултат на Деветосептемврийската революция и с решаващата помощ на Съветската армия власт трябваше да се укрепва в непрестанна икономическа, политическа и идеологическа борба със силите на свалената, но все още жива, икономически нелишена от база буржоазия. При това вътрешните врагове на народната власт имаха подкрепата на империалистическите сили отвън, на техните представители в Съюзническата контролна комисия и т. н. Известно време в страната действуваше, имаше своите печатни органи легална опозиция, която бързо смениняше легалната политическа борба с подмолни и непозволени средства. Разгръщаше се отново битка за властта, за спечелване на масите, за утвърждаване на Българската комунистическа партия като ръководителка на политическия, икономическия и идеологическия живот на народа и страната. Всички тези процеси имаха недълготрайно, но силно отражение в борбата на литературния фронт по това време.

Взети в сравнение с политическата и пряко пропагандната област, противоречивите тенденции в литературата бяха сравнително по-слабо изразени, особено в областта на романа. Народната власт, Българската комунистическа партия имаха подкрепата на огромната част от българската интелигенция, която беше спечелена още от времето на борбата против капитализма и фашизма чрез дейността на пролетарския литературен фронт, на Димитър Благоев, Георги Бакалов, Тодор Павлов. Оказваше влияние и силното отчуждение на българската интелигенция от практиката и теорията на фашиствуващата буржоазия, която даваше тон на националния живот след кървавото потушаване на Септемврийското въстание. Общо взето, масата от писателите или принадлежеше към БКП, или беше тясно свързана с нея. Други писатели гравитираха към партията и отечественофронтовското движение. Трети изразяваха стремеж за бързо и радикално преустройство в крак с най-перспективната политическа сила в България. Само една малка, незначителна част се чуждееше от всяка политика, а отделни единици измежду писателите бяха свързани с опозиционните сили.

Специално в областта на романа си казваше думата и силата на инерцията. Редица от замислените и написани още преди промяната романи излизаха сега. Някои писатели продължаваха да пускат произведения, изцяло пропити от духа на булевардно-буржоазната романистика, която беше на мода през тридесетте години, трети преиздаваха идейно и художествено несъстоятелни творби. Всички тези противоречиви идейни тенденции протичаха изключително бурно. Събитията в страната имаха пряко и живо отражение в литературата, в естетическата критическа теория и практика на това време.

В книгата на Пантелей Зарев „Литературата като познание“ (1945) се говори снизходително и общо положително за романите на Константин Петканов. Но вече в статията „Вредни тенденции в съвременната ни литература“ (1947) романите на Петканов от серията „Дамянова челяд“ (по повод „Белите извори“) са обект на остро критично разглеждане: „Основният замисъл, вложен в тия произведения, отразява изцяло консервативния светоглед на автора.“ Прогресивната критика все повече набляга на мирогледните въпроси, на све-

тогледа на авторите. В същност това е леко прикритие на въпроса: „С кого си ти? На коя страна на барикадата заставаш?“ При това се забелязва свойственото за подобно време пренебрежение към противоречията между мироглед и метод — въпрос, разработван дълго от съветската естетическа мисъл в период на консолидация на силите. В открита или дискретна полемика критиката и естетиката воюват за приобщаване на писателите към социалистическия реализъм, към делото на партията и Отечествения фронт. Едновременно с това се показват и новите кълнове на релефовския догматизъм, на вулгарния социологизъм, механично се пренасят оценки и гледища на съветската литературна критика и естетика върху нашенски явления. За атмосферата на това време на преустройство, на неофитски ентусиазъм и социологична вулгаризация е достатъчно да се припомни, че тогава например прелестната повест на Емилиян Станев „Крадецът на праскови“ се обявява за пример на „упадък“, в нея се намират „характерните белези на формализма и самоцелното изкуство“.[1] В нашата критика постепенно с все по-резки интонации се заговорва за вредните влияния на западната литература, на западния роман върху нашите писатели, като в случая не се правят необходимите уговорки, не всякога се изтъква, че художествената практика все повече и повече дава поводи да се говори не изобщо за западното изкуство, а тъкмо за най-евтиното в него, за масовата култура, за булевардния роман.

В тези условия продължават да излизат книги като „Орел в клетка“ (1947) на Панчо Михайлов и критиката с основание ги посреща като дан на миналото, говори за набляганото върху „биологични, сексуално-телесни прояви, които не хармонират с подсказаната идея и развоя на разказа, защото го отклоняват от тенденцията на общественото развитие“. Всичко това изпъква „особено силно, сравнено с днешната психика, идеали, дейност и стремителен устрем на младите поколения“[2]. Изключително интересно е да се отбележи, че в отрицателните примери на някои несполучливи романи от това време с особена очевидност се оглежда разпадането, обезпредметяването, безсъдържателността в поетиката на един особен тип занимателни романи, разпространен широко, но сега странно несъзвучен с новите вкусове, новите интереси и потребности на обществото. В романа на Стефан Мокрев „Аз не съм аз“ (1945) например става особено очевидно неумението да се свържат историческите събития (войната, социалните борби) с психологическите движения у героите. Тук паралелно, без никъде да се пресичат, вървят едните и другите, като събитията стават съвсем неутрален фон, декорация за евтини психологически ефекти, а постройката на разказа копира занимателното четиво. В същност всички тези линии в романа са се разпаднали, обособили, плуват в една мъглява и абстрактна атмосфера. Това е въпрос, който далеч надхвърля въпроса за личните творчески възможности на един или друг автор, в случая се отразяват по-общи процеси — подражателният характер на този вид романи, дисхармонията с новите обществени вкусове и потребности, силно излинялата „поетика“ на занимателния тип роман стават съвсем очевидни, губят социална и психологическа почва.

С недоверие и недоволство се посрещат в този период и романите на плодовития писател Боян Болгар „Подялба на щастието“ (1945) и „Вратарят на Содом“ (1946). В рекламата тези книги все още се препоръчват заради „силното

[1] П. Пондев. — Младеж, 1948, кн. 9, с. 53.
[2] И. Знахар. — Отечествен фронт, бр. 1028 от 1948 г.

космополитично чувство", заради техния „общочовешки характер". Боян Болгар се представя като писател, напълно преодолял „битоописанието, където се движат голяма част от нашите писатели"[1]. Макар и до известна степен определен във времето и пространството — София по време на бомбардировките, — романът „Вратарят на Содом" прави впечатление с прекалено „общото" третиране на темите, дотолкова, че е някак безтегловен, безвременен етюд изобщо върху човешките мотиви в разните народности, с „изобщо" човешка проблематика. Оттук идва и неудовлетвореността от „Подялба на щастието". Четейки романи от този сорт сега, забелязваш, че те плуват в някаква национално, социално, морално и психологически съвсем неопределена среда и атмосфера. Те са безвременни и затова не живеят твърде активно нито в своето време, нито по-късно, по тях не може да се разбере, че нещо е „станало" у нас и в света. Те не се отнасят към това време, биха могли със същия успех да се явят и по-рано, и по-късно. Впрочем тъкмо тази им страна основателно възбужда още тогава недоволството на критиката и показва какво се е желало: „Героите са безплътни и неубедителни — пише Максим Наимович — безпочвени интелигенти, които живеят във време, което спокойно може да се разгърне от XVII до XX век", „индивидуално и обществено неопределени".[2]

Повод за тревога създава и излизането на романа „Белите извори" (1946) от Константин Петканов като втора книга от трилогията „Дамяновата челяд". Още повече, че името на Петканов е свързано в известна степен с прогресивни тенденции — неговата инкриминирана някога книга „Морава звезда кървава" е наистина постижение за нашия роман между двете войни. Скоро след Девети в „Литературен фронт" Петканов, един от първите, печати разказ за партизанин, макар и трактуван изцяло в духа на хайдушката романтика. Странно овехтяло, излиняло изглежда романистичното изкуство на Петканов на новия обществен фон у нас, с несъвременните и неподкрепени от традицията акценти върху изначалните човешки мотиви, с незрелите и твърде абстрактни гледища върху нашата обществена еволюция, с твърде „изкуствените авторови построения"[3]. Интересно е обаче друго — в същото време Петканов написва своята великолепна, блестяща автобиографична книга „По пътя на словото", която излезе по-късно под заглавие „Детски години" (1965).

И най-беглото сравнение между романите и автобиографичната повест на Петканов ни сблъсква с цяла редица важни и съществени въпроси. Колкото изкуствен, преднамерен и слаб е Петканов в романите си, толкова задушевен, непосредствено лиричен, силен и ярък е в своите спомени; колкото неумело фолклорен е в романите си, толкова истински народностен е в автобиографичната си работа; колкото неживи, бледи са неговите герои в романа, толкова изпълнени с душевна щедрост и широта, юначни, любвеобилни и добри са хората от неговите спомени; колкото по-неовладяна, неосмислена и неизведена в някаква обща идея е неговата мистично-религиозна склонност в романите, толкова по-естествена, обяснима, жива е типично патриархалната религиозност, вдъхната му от неговата детска среда. Някаква изключително чиста светлина, пълна с детска и синовна любов, с братство и другарство излъчва неговата мемоарна книга, нещо, което е убито, смачкано в изкуствените

[1] Вж. анотацията към Вратарят на Содом. С., 1946.
[2] М. Наимович. — Лит. фронт, бр. 41 от 1945 г.
[3] П. Данчев. — Изкуство, 1949, кн. 9.

построения на романите му. Налага се простото заключение, че Петканов и плеяда български романисти не умеят, не могат да „превеждат“ своите автобиографии, целия си запас от жизнени наблюдения, преживявания, впечатления, цялата онази истина за живота и хората, която носят в душата си, на езика на романа, най-общо казано, на езика на идеите в прозата, идеите за националната съдба и националния характер, което е главното условие за създаване на истинска романова конструкция. Целият този разрив между роман и живот, който е нагледен у Петканов, е в същност разривът между културната традиция и живота, разривът между живота, който живеем, и „книгите“, които пишем, въпрос за намиране на истинските думи, за усвояването езика на културата, за да можем да разкажем романа на нашия живот, спомен и национална съдба.

Всички противоречиви процеси в развитието на българския роман през първите години след Девети имаха своята кулминация в случая със „Синия залез“ (1947) от Павел Вежинов, който се превърна в литературен скандал. Писател-комунист, някогашен сътрудник на РЛФ и други издания на пролетарските писатели, автор на високооценената реалистична книга с разкази „Дни и вечери“, Павел Вежинов се явява през 1947 г. с роман, който напомня булевардното четиво от предшествуващия период, звучи твърде съмнително от идейна и художествена гледна точка. И докато за редица автори — спътници или бързо приспособяващи се към новия климат, подобни остатъци от миналото, подобни подражания на евтината западна романистика изглеждат някак обясними и дори естествени, то появата на Вежинов с подобен род четиво направо се тълкува като провокация за критиката и новата публика, жадна за друг род романи. По всяка вероятност Павел Вежинов сам най-добре е чувствувал всички неудобства на закъснялата си поява с подобен роман — в края на романа, навярно неслучайно е сложена прекомерно уточнената дата на неговото написване: „юли 1942 — март 1944, София“. Случаят „Синият залез“ е в известен смисъл водоразделен за тези години. От една страна, във връзка с него окончателно се избистри мисълта за невъзможността българският роман след Девети просто да продължи линията на развлекателното четиво в духа и вкуса на булевардния роман от предшествуващите години. От друга страна — неговият по-нататъшен път явно трябваше да пресича червената бразда на Девети, на станалите събития, да носи вътре в себе си духа на коренната промяна и като идеи, и като естетика. С други думи, все по-ясно и властно се очертаваше необходимостта от прелом. Когато днес прелистваме многобройните гневни статии за „Синия залез“, ние далеч по-добре от рецензентите можем да формулираме причините за тяхното недоволство и неудовлетворение: след станалия радикален преврат в националния живот героите и сюжетите на нашия роман не биха могли повече да плуват в тази неопределена мъглява атмосфера, без връзка с историческото събитие, което е решило тяхната история, пътят на националния роман сега не е просто продължение на изминатото, а качествено ново преосмисляне на съдбата на цели прослойки, класи, лица и събития; развлекателните похвати на подражателния роман, чиито конструкции и форми са наготово заети от подобната буржоазна литература, са негодни, анахронични за новата обществена и литературна ситуация. „В идейно-тематично отношение този роман — пише Пенчо Данчев — не носи нищо ново, ако искаме да правим съпоставки с писаното от Вежинов преди 9. 9. Изненадата идва не от характера на идейността,

а от ниското равнище, до което е паднала тя в това произведение.“[1] „Неслучайно — пише Емил Петров — основният конфликт в романа се поражда не върху социална, а върху биологично-сексуална основа.“[2] „За кого — с основание пита друг рецензент, — за читателите на „Вечната Амбър“ ли е написан този роман?“[3] Особено рязък е Петър Пондев: „. . .вертеп от низки сексуални прояви“, героите са „някакви абстрактни хора — мръсници. Самият автор няма ясно отношение към тях“.[4] Едва започнала да усвоява азбуката на съветската естетика и критика след войната, нашата критика започва да говори за нетипичност на героите, за социалната немотивираност на техните постъпки. Изобщо критиката не забелязва или е абсолютно неудовлетворена от наистина иронично-сатиричната оцветеност на разказа на Вежинов за хората от отминалия свят.

Когато днес препрочетем „Синият залез“, ще видим, че няма основания за преразглеждане на „случая“, за ревизиране на отношението на критиката към него. Споменатите сатирично-иронични интонации са твърде слаби, за да преодолеят, общо взето, хайлайфната атмосфера, в която се развива сюжетът, в която са потънали героите на романа. „Вносните“ елементи са твърде много — като се започне от имената на героите, всички тези Бо, Тони, Диана, Цани, мадам Клайн и др., и се стигне до развръзките на техните светски драми, до тайните болести и недъзи, от които страдат и умират, до евтиното приключенско-развлекателно развитие на техните изтънчени интриги по плажовете и запустяващите големи домове; със също така вносния им аристократизъм, който ужасно мирише на парвенющина и естествено се изражда в провинциален снобизъм. Малко изкуствена е и тази поезия на залеза, над нея явно преобладава „синевата“, играта на аристократизъм, повърхностното третиране на болестите на кръвта и наследствеността, слабата социална оцветеност на герои и конфликти. Цялата тази отчужденост от духа на времето, от неутолимата жажда за промени и нови пътища за нашата литература дава основание на редица критици да заговорят за случайния характер на това отклонение на талантливия писател Павел Вежинов, че „това е временно отклонение от творческия му път“, да изразят увереност, че „той скоро ще потвърди това с нови свои произведения“.[5]

Както виждаме, към края на периода, който разглеждаме, все по-ясно се очертава обществената повеля, все по-резки стават интонациите на критиката, все повече назрява необходимостта от утвърждаването на действително нова идейна и естетическа база за развитието на българския роман.

В ТЪРСЕНЕ НА ГЕРОЯ. „ПЪТ“ НА СТОЯН Ц. ДАСКАЛОВ

Един характерен белег на сполучливите, по-малко сполучливите и направо несполучливите романи от този период, родов белег на това време за значителна част от тях, е близостта им, вътрешното им или чисто външно родство с „възпитателния роман“, това, което немците наричат Bildungsroman. Това е тип роман, характерен за просветителските епохи, но способен за неочаквани

[1] П. Данчев. — Изкуство, 1947, кн. 8.
[2] Е. Петров. — Лит. фронт, бр. 9 от 1947 г.
[3] О. Бояджиев. — Студентска трибуна. бр. 9 от 1947 г.
[4] П. Пондев. — Новини, бр. 142 от 1947 г.
[5] П. Пондев. Цит. съч.

модификации и нови превъплъщения. „Възпитателният роман“ поставя акцента в повествованието върху изследването на пътищата, по които се е формирал героят, върху препятствията, които е преодолял, върху цялата онази „жизнена школа“, която е преминал. В него обикновено се проследява животът на героя от най-ранни младини, през суровата школа на живота до кристализирането на неговата формация в онзи вид, в който го знаем с най-знаменитите му подвизи и проявления в обществото. Основен герой на този тип романи е пак „героят на нашето време“, но взет не като героя на Мюсе или на Лермонтов в неговия малко или много готов вид, а в процеса на възпитанието му, в движение, в развитие. При това романистите като че априори допускат познаването на този герой или разпознаването му, известността на неговите най-общи черти като герой на епохата. Те не се занимават толкова с неговите проявления в дадено строго определено време, а с неговото зараждане и изграждане. Ако например младият Вертер или Печорин са типични герои на своето време като тип на романови герои, то Вилхелм Майстор е типичният герой на просветителския възпитателен роман.

Обикновено времената на коренни обрати в народния живот, на съдбоносни събития и трайни преобразования особено изострят интереса не само към героя на времето, който лежи в основата на подобни обрати, но и към неговия произход, школовка, формиране, към изминатите от него пътища. Във всичко това романът открива благодатната ситуация. Типичното романово „приключение“ се трансформира в изследване „приключенията“ на един живот, на една необикновена или обикновена биография. Самата биография става основа за разгръщане на романовото повествование. Героят на романа се взема не в моментите на определен конфликт, колизия, на типично проявление на неговата формираща се или оформена в общи черти същност. Интересът на романиста е преместен от тези прояви към техните причини, към комплекса от нравствени, психологически, биографични, социални условия, в които се оформя героят. „Моделът“ на този герой като че съществува в съзнанието на читателите и писателите в готов вид, някакви последни събития са го извадили от „нелегалността“, той е пред очите на всички, достатъчно определен и ясен. Целият интерес се премества към това, как и защо е станал това, което е, какви пътеки са го извели на неговия голям път, как и защо е победил живота (най-често той е победител в скорошния политически или духовен преврат в обществото). Казано с други думи, в подобни времена нараства интересът не към романа за „героя на нашето време“, а към „романа“ на героя във времето, към неговите „приключения“, докато стане това, което е.

Дори заглавията на този тип романи са показателни — „През иглени уши“, „Път“, „Учение и странствувания“, „Необикновената биография“. . . Понякога и в несполучливи романи се оглежда тенденцията на времето. От този род е дидактичният, слаб роман на Мария Грубешлиева от тези години „През иглено ухо“ (1948). Заглавието трябва да се разбира в смисъл, че разказът е за преминаването през „иглените уши“ на обстоятелствата, през школата на живота, за утвърждаването на героя в борба с препятствията по неговия път. В случая авторката основателно слага акцентите върху класовото възпитание на героя, върху израстването му в класовите битки, върху класоосъзнаването на Ванко сред работниците. Биологичните и всякакви други фактори или са приглушени, или въобще отсъствуват. Неслучайно братът на героя, Боян, си остава лумпен тъкмо защото не върви в талвега на времето, търси леките пътеки, заобикаля житейската и класова школа. Грубешлиева е преразказала

общата популярна схема за пътя на героя от това време — тя го взема като юноша, прогонен от мизерията в Самоков. Оттам той попада в работническа среда в София, заминава да се учи в Германия, след това е участник в нелегална работа, попада в затвора. И както повечето герои на романите от това време отива в партизанския лагер.

Ако към тази схема прибавим и част за „Освобождението", за Девети, за слизането на партизаните и вземането на властта, то ще имаме пълна представа за главните части на подобен тип романи от това време. Впрочем моделът е даден още в романа на Камен Калчев „В края на лятото" (1945): първа част — „Пътник от планината" — момчето тръгва да чиракува по селата (тук Калчев е използувал в преработен вид едноименната си повест); втора част — „Среща в града" — в духа на традиционната среща на селянчето с града, но сега то влиза в класоосъзнатата среда, включва се в нелегална работа и попада в затвора (тази школа укрепва убежденията му); трета част — „Бягство" — самото заглавие говори за основното в тази част, за бягството от затвора и отиването при партизаните; четвърта част — „Освобождение" — слизането от гората, завземането на властта, победата. Ето главните сюжетни ситуации във възпитателния роман на това време, романа за „странствуванията и ученията" на героя на епохата.

През 1945 г. излиза и първата част на големия роман на Стоян Ц. Даскалов под характерното заглавие „Път". Ст. Ц. Даскалов е по това време признат писател, заслужил с „Магдина чука" високата похвала на първомайстора Елин Пелин. Както и в продължителния си по-сетнешен път Даскалов проявява живо чувство и остър усет за повеите на времето, не закъснява да тръгне веднага по горещите следи на събитията, бърза да отрази и задоволи огромното обществено любопитство към пътищата, по които се е формирал победоносният герой на епохата. При всичко това той здраво се придържа о традициите на нашата литература, стои сигурно върху познатата му основно селска действителност на България.

Интересно би било едно грубо и външно сравнение между Димитър Димов, чийто втори роман се появява едновременно с „Път", и Ст. Ц. Даскалов с оглед изясняване многопосочността и богатството на националната литература, на различните стилистики и посоки в нея и в нашия роман след Девети. Това сравнение се натрапва и навсякъде ни сблъсква с противоположности при, общо взето, еднаква идейна основа. То ни говори за възможното и необходимо разнообразие в литературата на социалистическия реализъм, очертало се още в първите години след Девети. Вместо екзотичния сюжет на Димов при Даскалов имаме обикновената история на българското селянче; вместо далечната и магнетична Испания най-затънтените, близки и познати наши села; вместо Ередия — Гарчо, вместо Фани — Пена; вместо Лесли — Тунчо; органично филтрираният, интелектуализиран език на Димов странно контрастира с езиковата натуралност, граничеща с народно огрубяване и диалектична изразителност; вместо сгъстената есеистичност на картини, образи, рисунък и философски размишления — използуване пластическите традиции на нашата белетристика, открито илюстриране на общата идея за пътя на героя, ясно пресъздаване на битовата и социална среда. Ако „Осъдени души" откриха още в началото нова плодотворна линия на нашия роман след Девети в посока, неосветена от традицията, то „Път" разкри възможностите и резервите на традиционното българско повествователно изкуство при новите условия и новите проблеми.

Действието и в „Път“ се развива като че ли по готовия план, даден от събитията на новата българска история, по общо познатата схема за изминатите пътища от героя на нашето време: Гарчо почва като ратай, минава през ковачницата на бай Камен, оттам през школата на вечерното училище, кооперацията и читалището, прави първите си стъпки на общественото поприще, влиза в другарския селски кръжок, в младежката ремсова организация, сблъсква се с попове и чорбаджии, познава първата любов, родителските пречки, бяга в града, свързва се с работническата класа и поема трудния път на нелегалната борба, за да познае саможертвата, като се отказва от любовта в името на общественото служене. И без да ни казва авторът, за нас е ясно, че романът ще има своята втора и трета част, че той не би могъл да остави своя герой някъде в началото на неговия път, че това е само част от по-голям замисъл, който цели да проследи типичния „път“ на героя в дадено време, пътя на неговото поколение борци и революционери.

Днес романът на Ст. Ц. Даскалов „Път“ в неговата първа част предизвиква особено голям интерес с оглед на два момента: на първо място, при четенето му сега прави силно впечатление, как духът на онова време е оставил ясните си и незаличими следи върху цялата структура на романа. „Пътят“ на Гарчо не крие изненади, той е ясен, а конфликтите по него са предрешени. И авторът, и читателят предварително знаят победния изход от този мъчителен и дълъг „път“ на героя, нещо ведро и оптимистично грее дори над най-мъчителните сцени. Това е светлината, която идва от историческата победа на Девети. Във всичко това е съхранен духът на онова време, на първото радостно опиянение от победата на историческата борба, която е превърнала мъчениците в герои.

От друга страна, в „Път“ е изразена особено нагледно една тенденция на нашия роман към романа-епопея, към най-обемните форми на повествователното изкуство с оглед пресъздаването на цялата бурна епоха, довела до радикален обществен преврат.

КЪМ РОМАНА-ЕПОПЕЯ

Тенденцията пак е толкова характерна за времето, че оставя своя отпечатък и върху успешните, и върху слабите, и върху съвсем несполучливите романи от този период. В по-нататъшното изложение ще анализираме редица големи и наистина забележителни романи от тоя вид. Сега искаме само да отбележим тенденцията, твърде отчетливо изразена още в самото начало. Ако тук обобщим разгледаните или споменати романи, ще видим, че повечето от тях са само част от по-голям и обширен замисъл: „Белите извори“ на К. Петканов е втора част от серията „Дамянова челяд“; у Андрей Гуляшки всеки следващ роман е продължение на предшествуващите, едни и същи герои преминават от роман в роман; Никола Маринов издава два романа „Интербригадисти“ и „Шестимата“ също като част от серията „Отломки от гранит“; „Съдбоносна есен“ на Арманд Барух е първа част от по-общ замисъл; вътрешната връзка между новия роман на Крум Велков и „Село Борово“ е очевидна. „Път“ на Ст. Ц. Даскалов обещава още две части и т. н. и т. н. Много от тези идеи така и си останаха неосъществени, нереализирани; в други замисълът остана художествено незащитен. И все пак тенденцията е ясно изразена, виждаме съзнателно насочване не просто към романа, а към романа-епопея, към

най-широките и пълноводни форми на романа, които дават богати възможности за разгръщане на героя в цялата му социална и психологическа обусловеност. Всичко това е само косвено потвърждение на факта, че след социалистическата революция на Девети романистите се чувствуват като на някакъв исторически връх, от който се откриват дълбините на националната история и съдба, необгледната шир на морето от човешко и народно вълнение. Това е само косвено потвърждение, че се търсят адекватни форми за отразяване съдбата на народното движение, потвърждение на социалната и психологическа необходимост да се изследват всички пластове на обществото, да се намери онази романова структура, която позволява много и различни ракурси, многопланово изображение на живота в цялата му широта и сложност.

Тази тенденция е в известен смисъл продължение на усилията на българския роман още от тридесетте години, останали в много отношения безсъдържателни без озарението и вдъхновението на радикалния социален прелом, без онзи мащаб, който най-често у нас се дава от самото обществено движение и промени. Някои от тези замисли при новите условия са пряко продължение на стари творчески планове. Така Гьончо Белев с „Нови хора“ (1945) (самото заглавие е показателно) продължава своята „ругонмакариада“, започнала със „Случки из живота на Минко Минин“, чието начало излиза още през 1940 г. Характерен е тъкмо замисълът на зрелия вече романист, тясно свързан с прогресивното движение у нас в миналото, но дошъл в него от средата на символистите. Ударението е сложено върху пресъздаването на картината на цяла една епоха, върху смяната на стамболовисткия с народняшкия режим у нас и появата на „новите хора“, социалистите, сред обломките на разрушената патриархална провинциална общност и разпадането на еснафството. П. Зарев правилно казва, че „по исторически обхват“ това е епохата „между „Чичовци“ и „Гераците“.[1] От художествена гледна точка е интересно да се отбележи опитът на Гьончо Белев да представи цялата тази широка социална картина през очите на един герой, своеобразното противоречие между широтата на замисъла и авторовите възможности да „субективира“ тази епопея през погледа на главния герой. В този смисъл „Нови хора“ буди и сега нашия интерес повече със стремежите на времето да се „обгърне необятното“, отколкото с постиженията по пътя към осъществяването им.

Цялото това вътрешно движение не е могло да остави равнодушен човека и твореца Николай Райнов, известен с грандиозните си планове и неутолимите си духовни ламтежи. През 1947 г. излиза неговият роман „Кръвожадни“, също начало на поредица романи. В предговора Н. Райнов пише: „. . .действието в редицата романи „През вековете“ се разказва от индус.“ Според замисъла на автора това дава възможност да се използува източната идея за прераждането, което „прави възможно построяването на редицата“[2]. В случая интересно е търсенето на герой, който през призмата на съвременността се вглежда в дълбините на вековете, на цялата човешка история по различните меридиани на земното кълбо. С други думи, романът става оръдие в ръцете на един културолог, на една амбиция за философия на историята на човечеството. Както много други идеи на Николай Райнов, и тази остава неосъществена. Чувал съм, че в ръкописите му тази поредица е продължена, но ако се съди по

[1] П. З а р е в. Перспективи на българския роман. — В: Литературата като познание. С., 1945, с. 187.

[2] Н. Р а й н о в. Кръвожадни, С., 1947, с. 5.

първата част, трябва да се каже, че пак най-силно впечатление оставят замисълът и самият стремеж, духовната повеля, която творец като Райнов чувствува особено остро. А самата реализация не надминава средното равнище на българския роман от онова време.

„Край на първа книга на трилогията“ е отбелязано на последната страница и на романа на Людмил Стоянов „Зазоряване“ (1945). Тъкмо с това романът обръща вниманието на критиката, тъй като сама по себе си първата част не дава основания за големи надежди въпреки респектиращото име на автора. „Този роман — започва Г. К. — е първа част на една трилогия, която вероятно ще обхване всестранно обществения живот в България. . .“[1] Същата надежда се изказва и в един съветски отзив — „трилогията в цяло ще възсъздаде пълната картина на живота на българския народ в периода на най-големия прелом и изпитания в неговата история“[2].

Людмил Стоянов не изпълни обещанието за продължение на своя роман. Ако се съди по първата част, може да се каже, че началото не е многообещаващо. Някаква мъртва актуалност тегне над романа, една принизена злободневност, която си отива същия ден — от конвенциалните мисли на героите, които почват с алкохола и свършват с есперантото, до основната идея на романа. В някои отношения този роман за селската интелигенция в навечерието на войната е типично „интелигентски“ в стария смисъл на думата: всичко в селото и селяните е грозно, нечисто, тъмно, неграмотно; интелигенцията — учителят, фелдшерът — носи „лъч светлина в тъмното царство“. Достатъчно е най-бегло припомняне за това, какви ненадминати дълбини показаха в тази проблематика за народа и интелигенцията руската литература, Достоевски и Толстой, за да се види, че у нас в романа тези проблеми се третират само повърхностно, със заети идеи, без оригинално гледище за пътя на българската интелигенция, както и за пътя на българското село. В случая е важно да се подчертае друго — писатели и критика еднакво силно усещат обществената повеля за пресъздаване „пълната картина“ на нашия обществен и народен живот, довел до прелома в най-новата ни история, обзети са от стремежа „да обхванат всичко“ (Толстой), от което се ражда романът-епопея.

Тази тенденция е ясно набелязана в първия период от развитието на нашата литература след социалистическата революция.

Към казаното може да се добави и това, че в този период се зараждат и зреят някои замисли, които бяха осъществени в следващия. През 1946 г. в „Литературен фронт“ започват да се появяват глави от романа „Тютюн“,[3] което говори, че големият романист е бил в движение, в търсения. През същата година в едно интервю Емилиян Станев разказва по повод бъдещите си планове, че има сюжет, който ще обхване „повече обществени среди“, ще даде възможност за обрисуването на „предсептемврийското, септемврийското и сегашно време“[4]. Очевидно друг голям наш романист е кръжал също около бъдещия си роман-епопея.

Но истински тази тенденция се изяви и осъществи в следващия период. Тогава се видяха нейната сила, мащаби и най-важното — нейните плодоносни резултати. Във втория период неслучайно най-големите успехи бяха постиг-

[1] Г. К. — Радикал, бр. 2 от 1945 г.
[2] Вж. Литературная газета от 29. IX. 1945 (Цит. по: Отечествен фронт, бр. 343 от 1945 г.).
[3] Д. Д и м о в. Тютюневият склад. — Лит. фронт, бр. 2 от 1946 г.
[4] Лит. фронт, бр. 10 от 1946 г.

нати в многоплановия роман, романа — история и анализ на обществените движения и социалните пластове, романа за народната съдба, романа за съдбата на героите на времето, тясно свързани със своята класа, с цялото народно движение, в романа-епопея.

РАЗЦВЕТ НА БЪЛГАРСКИЯ РОМАН ПРИ СОЦИАЛИЗМА. ГОЛЯМАТА ЕПИЧЕСКА ВЪЛНА

Скоро след отпразнуването на първото десетилетие от Великата октомврийска революция, още през двадесетте години, Виктор Шкловски писа за романа като за „угасващ жанр", „светлина от угаснали вече звезди".[1] „Нашият епос е вестникът", се провикна по същото време С. Третяков. Ако изводът на Шкловски беше неизбежен резултат от формалистичната теория за жанровете, то позицията на Третяков е отглас от пролеткултовските гледища за „чисто" пролетарско изкуство. Но резултатът е все един и същ. Пак тогава Константин Федин казваше по повод любимото занимание на формалистите, че всички знаят „как е направен „Дон Кихот", но никой не може да го направи". В това остроумие има много повече снизхождение и презрение, отколкото истина. Защото трудно е да се убедим, че не само всички, но дори че някои знаят как е направен „Дон Кихот". Дори цялата сума от знания за „технологията" на Сервантесовия роман не може да се счита за решение на този въпрос, тъй като техниката на романа е израз на нещо друго в него, което никой не знае как се прави. В противен случай не може да се обясни защо след окончателното и съвършено знание за това, как е направен знаменитият роман, не можем да го направим. Поражда се съмнение за бездарност и безперспективност на самата тема, която винаги отвежда до порочен кръг, до литературна алхимия.

Историята на интерпретациите на „Дон Кихот" и на знаменитите романи на Достоевски, Толстой, Балзак, Флобер, Стърн, Мелвил, Пруст и т. н. показва, че разните епохи, различните поколения откриват в тях различни страни, равнища, идейни и технологични проблеми. Знаменитите романи живеят в тези интерпретации, разкриват веднъж една, друг път друга своя страна. Самото предположение, че един ден в края на краищата ще се стигне до окончателна и безапелационна присъда по въпроса за тяхното „направяне", е обидно подценяване от страна на литературната наука на собствения й предмет, като не говорим за това, че то означава предварително приемане на идеята за смъртта на „Дон Кихот" и на другите знаменити романи. Защото „вечното" в тях между другото се крие тъкмо в невъзможността да бъдат изчерпани окончателно и безвъзвратно от която и да е гледна точка. Ако би могло логически да се обясни безусловно и докрай как функционира механизмът на „Дон Кихот", то тъкмо това „откритие" ще ни изправи пред нов, още по-голям абсурд: оказва се, че нещо „направено", логически ясно до последния си винт, обяснимо веднъж завинаги може да функционира вечно, т. е. че перпетуум мобиле е вече изобретено. Литературната наука, която се е надявала, че със светлините си гаси тайнствения трепет на звездите и гони всички чарове и магии в изкуството, ни е довела до най-наивния абсурд.

---

[1] В. Шкловский. — Новый ЛЕФ, 1928, кн. 9, с. 28.

Цялото това отклонение не е толкова далечно, защото искам да тръгна към най-големите успехи на съвременния български роман с ясното съзнание, какво и как може да се обясни, а в главата ми са успокоителните думи на Дон Кихот към Санчо, че ние, човечеството, имаме фабричен дефект, трудно ще се оправим и най-добре е да си гледаме работата и, ако трябва, нека пак се бием с вятърни мелници и великани в името на честта. . .

Бъдещите по-задълбочени изследвания на стилистиката и техниката на българския роман от нашата съвременност след Девети, каквито са вече необходими, неизбежно ще разкрият как социалистическата революция продиктува не само нови образи, нови сюжети, ново съдържание на националната романистика, но и новите форми, в които се преосмисля и отразява станалото в историята. Обновлението на съдържание и форми изведе в определен период националния роман — исторически и съвременен — от аморфната, мъглява, подражателна форма, претопи и формира по нов начин много подражателни сюжетни, композиционни и стилни похвати, а теорията и критиката започнаха да търсят и намират закономерностите и самобитността в поетиката на българския роман.

Революционните сътресения и промени доведоха до възраждане на епическия дух, на епическото народностно съзнание, което намери жив отклик. Ако духът на епоса е усещане на света в неговата цялост и неразчленимост, то трябва да се каже, че всяко грандиозно историческо сътресение е способно да възражда този дух, тъй като отново и с нова сила актуализира проблема за всеобщата връзка на всичко с всички и на всички с всичко. Томас Ман наричаше духа на епоса „могъщ и величествен, всеобемащ и безкраен като живота. В едно и също време той е — продължава Ман — грандиозност и точност, напевност и разсъдителност. Духът на епоса не може да се задоволи от детайла, епизода — нему е нужно цялото, света в неговите епизоди и частности. А като че се самозабравя, спирайки се на всяко от тях, като че именно даденият епизод и частност са за него особено важни. Защото той не познава прибързаността. Пред него е несвършващото време, той е дух на търпението, верността, изчакването — той носи радост и очарователна скука. Той едва ли е способен да започне иначе освен с първопричината на нещата, а краят е въобще неведом нему. Епическото творение е чудо на човешкия труд, където са вложени несметни съкровища жизнен опит, дълго търпение, непоколебима вярност, от ден на ден възраждащо се вдъхновение."

Този дух на епоса беше събуден и в разглеждания от нас период имаше преобладаващо място и значение. (Неслучайно лириката и драмата в този период са сравнително най-слаби, с някои малки изключения те не оставиха диря в националната култура.) Девети септември беше решил безвъзвратно съдбата на цяла класа, на българската буржоазия. В една или друга степен революцията засегна според историческата им вина абсолютно всички, които принадлежаха към тази обществена прослойка — от политическата върхушка, финансовите и индустриални тузове, военно-полицейския апарат (мнозина с кръв трябваше да изкупят пролятата от тях кръв), до куртизаните на режима, до приспособленците, парвенютата и кариеристите, до децата на буржоазията и нейните слуги. Това е по-очевидно, изтъква се, вижда се. Но историческият преврат засегна в една или друга степен, във всеки случай по мащаб също така могъщо, абсолютно всички слоеве на народа — от работниците, които трябваше да играят нова ръководна роля в обществото, от селяните, които бяха основно разтърсени за нов исторически живот, от интелигенцията, която тряб-

ваше да си завоюва ново място в националния живот, до невръстните деца на всички тези прослойки, пред които се откриваха нови и невиждани възможности. В същност потенциално животът на всеки член от всяка обществена прослойка на това време съдържа в себе си вече един „роман“ — неговият живот е фантастично слят с историята, предопределен от събитията, станали с негово или без негово участие. В такива моменти историята се чувствува като съдба, фатум и тясно се вплита дори в невзрачния живот на средния човек. Никога така нагледно човекът не присъствува в историята, както и историята в човека. Ако е вярно, че романът изобразява обществото чрез човека и човека чрез обществото, то тъкмо сега, в това време става ясно как човекът прави историята и какво историята прави с човека.

Общественото съзнание на това време може с право да се нарече монументално, епическо съзнание. То свързва и най-незначителните подробности от човешкия живот, психология, бит, морал, нрави с големите катаклизми на историята, съотнася индивидуалното към общото, усеща неразривната връзка между най-дълбоко интимното и най-отдалечено общото за всички; всяка индивидуална съдба естествено и просто се свързва със „сюжета на историята“ и царствува убеждението, че тя се определя от историческия поврат.

Монументалното епическо съзнание тежнее към монументални епически форми. Характерен става не просто романът, а романът-епопея. Този тип роман отговаря най-пълно на естетическите и идеологически стремежи на това време по няколко важни и съществени причини:

Преди всичко поради синтетичния си характер, поради възможностите, съдържащи се в тази романова форма за обединяването на всички типове романи — семеен, психологически, исторически, социален, политически, хроникален, философски. При това в случая е важно да се изтъкне търсенето на форма тъкмо с оглед обединяването на всички потоци на живота в едно, свързването на всички и всичко, възможността да се обхване животът в неговата пълнота и монументалност, да се догонят мащабите на историческото движение и промяна.

На второ място, стремежът към тази форма на романа и нейното актуализиране в такива времена идва от свръхличната, почти всеобщо дадена убеденост, че има какво да обедини, да центрира безкрайното разнообразие на материала в подобни романи. Има някаква свръхиндивидуална центростремителна сила, която предпазва от разпадане толкова обилен и трудно съединим иначе жизнен материал, толкова различни и несъвместими стилови потоци — от битописанието през хрониката на големите събития, пряката публицистика до философските размишления за смисъла на станалото и историята. Тази увереност идва, както вече казахме, тъкмо от готовото разрешение на историческата драма, от дадената развръзка, съдържаща се в присъдата на историята.

На трето място — романът-епопея е обърнат с лице към невиждането раздвижване на масите, към преломния момент в развитието на даден народ. Ние дори оставаме с впечатлението, че този тип романи са без основен, главен герой или че във всеки случай основният, главен герой изчерпва сравнително малка част от същността на този тип романи. Кой е главен герой на „Война и мир“? На „Тихият Дон“? На поредицата на Талев? На „Под игото“? Може спокойно да се каже, че главният герой е народът в даденото историческо събитие. Оттук следват някои немаловажни особености. Героят в тях е взет главно с оглед типизирането на историческата съдба на определена прослойка, с оглед главно да може да ни въведе в самата буря на историята и да ни раз-

крие раните, които тя оставя. Той е герой, но пиедесталът, на който е поставен, се откроява по-силно и ярко от самата статуя. Нещо повече — сякаш паметникът е по-маловажен и незначителен от пиедестала. Същевременно този тип романи рядко създават типове, нарицателни герои. За тази цел те сякаш не са достатъчно концентрирани, твърде нашироко са разлети, техните герои са силно локализирани в определено време и събития, техните измерения са разкрити главно във връзка със съдбата на определена среда, в социалното им и интелектуално обкръжение; извънвременните категории или отсъствуват, или присъствуват в най-далечния и почти невидим план на произведението.

Поради всичките си тези качества романът-епопея стана предпочитан жанр в периода на „буря и натиск“ на нашия национален роман след Девети, в апогея на монументалното обществено съзнание, което вижда човека чрез историята и историята чрез човека.

„ТЮТЮН“ ИЛИ ЗАВЕЩАНИЕТО НА ДИМИТЪР ДИМОВ

Употребата на „заветни“ думи, когато говорим за Димитър Димов, изглежда на пръв поглед пресилено. Той като че не беше пригоден за тях, неговото налагане и присъствие в нашия литературен живот около три десетилетия е някак раздвоено. Интелектуалното му участие е свързано с привнасянето на екзотични, чуждоземни багри и романтична есеистика в националната проза, а по-късно се съпроводи с дръзко и безапелационно навлизане в нея, съпроводено с голям литературен скандал. Наложи се да преразглеждаме важни идеологически постулати на нашата естетика, втвърдени и сякаш непоклатими критерии за новата социалистическа белетристика, да преобръщаме своите норми и представи, да разчупваме една традиция, за да му намерим място в съвременната проза. Същевременно неговото човешко участие във всичко това остана почти незабелязано дори и след като беше председател на Съюза на българските писатели. Пригоден повече за поезията на научното откритие като анатома Да Коста от неговия едноименен разказ, той продължи да е чужд на полемиките и схватките в прекалено шумния за него литературен свят. Мъчен в разговор, сух и студен за околните, Димов сякаш отсъствуваше сред тях, винаги съсредоточен върху нещо свое.

Освен чисто конюнктурни идейни предпоставки за подозрения във връзка с неочакваната поява на „Тютюн“ ситуацията криеше немаловажни психологически аспекти — големият роман за времето едва ли се очакваше тъкмо от тази страна, от един писател, чиито теми, мотиви лежаха някъде далеч от нашите меридиани, който и биографически не беше свързан с едва отшумялата гигантска битка. На всичко отгоре неговата разсеяна и отчуждена физиономия издаваше повече близост и склонност към анализа, отколкото към възторга на онова време. „Хората — казва Пушкин — вярват само в славата и не разбират, че между нас може да се намира някой Наполеон, непредвождащ нито една егерска рота, или някой Декарт, ненапечатал нито ред в „Московски телеграф“. Наистина изглежда, че и литературните наполеоновци се появяват така ненадейно и от неочаквана страна, както корсиканският поручик.

Димитър Димов е автор на три романа — „Поручик Бенц“ (1938), „Осъдени души“ (1945) и „Тютюн“ (1951), на един недовършен роман от началото на шестдесетте години — „Ахилесова пета“ — и два незавършени и дори ненаименовани откъси от неосъществени замисли за романи. Но погледнато

сега в историческа перспектива, с оглед големия смисъл на неговото дело, може да се каже спокойно, че романът на Димитър Димов е „Тютюн", както и че „Тютюн" е истинският роман на Димитър Димов. И това няма да означава нито че се подценяват другите, нито че остават незабелязани неговата драматургия, разкази, публицистика. Това ще означава само, че неговото немалко творчество има своя връх, свой кондензиран израз, събирателна точка, в която се съединяват всичките му мотиви, размишления, герои, патос и вдъхновение.

Това е вярно не само в най-общ смисъл. То е вярно и в буквален, защото в „Тютюн" ще намерим истинската зряла интерпретация на младежките мотиви на Димов от „Поручик Бенц"; завършен израз получава и цялата проблематика на „Осъдени души"; цялостно и мотивирано решение намираме тук и на проблема за човека и обществото в ранните му разкази и последвалата по-късно драматургия. Но докато централното място на „Тютюн" в делото на Димов не подлежи на съмнение и трудно може да се оспори, то мястото на този роман в националния културен живот, в националната традиция на българския роман, неговото естетическо и обществено значение беше оспорено бурно още при появата му, а отгласите от някогашните спорове, макар и на друга плоскост и с друга аргументация, могат да се усетят или чуят, ако не в печата, то в литературните разговори, в разговорите между литератори с разни вкусове, от различни поколения.

Би могло вече да се напише биография на „Тютюн" — „роман за един роман", и това ще бъде една от най-любопитните и интересни книги. Тази биография ще обхване както цялата творческа история на зараждането, развитието, узряването на замисъла и процеса на работата върху него, така и раждането на произведението за публиката, приключенията му сред критиката и читателите, историята на неговите интерпретации и т. н. Във всеки случай тази биография ще бъде по-интересна от бедната иначе на събития биография на неговия автор, защото ще съдържа и нея във всичките ѝ съкровени и важни моменти, а едновременно с това и още нещо много важно и свръхлично. Ако се съди по публикациите на Кръстьо Куюмджиев за Димов и по бележките му към неговите произведения, към новите му издания, можем да се надяваме, че в недалечно бъдеще ще имаме такава биография на „Тютюн".

След смъртта на Димов в неговите архиви бил намерен един ненаименован и незавършен откъс от роман, когото Куюмджиев смята за „първи вариант" на „Тютюн".[1] Този откъс очевидно датира някъде от преди „Осъдени души", т. е. връстник е на самия Девети септември. В него виждаме Димов в процес на подготовка към една по-голяма тема, в процес на избистряне замисъла и характерите, на размишления върху бъдещите герои и тяхната съдба в романа. Бащата на героинята Адриана, изтънчена дегенератка, се чуди: „Откъде беше дошло това разкапване у Адриана?" Върху същия предмет напрегнато разсъждава и авторът: „Дали покварата ѝ не се коренеше в кръвта на прадедите, които отначало бяха търгували с гайтани, след това лихварствували, а после основали предачни и тъкачни фабрики?. . . Не, в нея имаше нещо ново, придобито, поквара, която липсваше на прадедите ѝ." В тези откъси за мене е интересно тъкмо търсенето на анамнезата, историята на болестта. Защото ние знаем, че в другите два романа на Димов героите са взети предимно в готов вид, моделирани окончателно от една или друга сила — история, наследстве-

[1] Вж. бележките на Кр. Куюмджиев към Д. Димов. Съчинения. Т. III. С., 1974, с. 406.

ност и т. н. Генезисът на болестта у Елена, Фани, Ередия, Бенц не интересува Димов или по-точно не там е съсредоточен неговият творчески интерес, а върху жизнената и духовна авантюра на така сложилите се типове, в известен смисъл дори предопределени абстрактни характери. В същност този откъс на Димов е свидетелство за изместване центъра на неговите художествени търсения, които наистина са в посоката към „Тютюн".

Според Тодор Нейков още в замисъла си Д. Димов е имал пред вид историята на три поколения тютюнотърговци у нас, като се почне още от турско време. По-старото поколение все още се е придържало към традициите на българския живот, морал и поведение, то носи цялото благолепие, благородство и гражданско достойнство, присъщи на някогашния еснаф. През двадесетте и тридесетте години на нашия век протича особено интензивен процес на деградация, поколенията дегенерират, остават без морални устои, а тези среди стават притегателен център за парвенюта и пройдохи. Върху целия този свят на тютюна Д. Димов е имал свои познания и жизнени наблюдения, получени в семейството. (Известно е, че вторият баща на Димов е бил тютюнев експерт.)[1]

Това, което може да се каже с най-голяма сигурност обаче, е, че през 1946 г., т. е. веднага след „Осъдени души", писателят е работел над бъдещия си роман, защото през същата година в „Литературен фронт" се появява откъс, наречен „Тютюневият склад". Тук не е посочено, че авторът е дал за печат глава от роман. Но това става явно не само от заглавието, а и защото същите страници могат да се намерят в първото издание на романа без съществени изменения. От тази публикация личи още нещо — към това време вече образът на Борис Морев в основни линии е владеел творческото въображение на Димов. Покъсно Димов не публикува нищо от готовите части на романа. Работата върху него очевидно е заела изцяло вниманието, времето и вдъхновението на нашия романист за около шест-седем години. Към средата на 1951 г. романът е предаден в издателство „Народна култура" и към края на годината той е вече пред съда на критиката и читателите. Мога да свидетелствувам, че някаква мълчаливо светкавично обиколи тогава всички културни средища и романът се търсеше, между другото придружен и със славата на пикантно четиво, особено сред изпусталялата и монотонна проза на онова време. Във всеки случай прочетох го наистина на един дъх в един търновски хотел. Казвам това, за да добавя нещо към характеристиката на онази атмосфера, в която романът щеше да се обсъжда в Съюза на писателите.

Обсъждането в Секцията на белетристите при СБП започва на 8 февруари 1952 г. и продължава три дни. Основните доклади се изнасят от Пантелей Зарев и Емил Петров. В разискванията участвуват още 23 души. Очертават се полярни гледища — от пълно одобрение и възхищение през резервирано приемане до пълно отрицание. Протоколът от това обсъждане е един от най-интересните документи за онова време и публикуването му някога ще предизвика навярно значителен интерес. Във всеки случай това обсъждане и последвалите след него истории се превърнаха в най-голямото и важно събитие в нашия литературен и идеологически живот през първата половина на петдесетте години.

Както можеше да се очаква, дискусията сложи началото на широката критическа и обществена оценка на романа, тя нямаше нито задължението, нито правото да взема някакво решение. Веднага след нея полемиките се пренесоха в печата. На 6 март с. г. в. Литературен фронт публикува голямата статия на

[1] Вж Т. Нейков. — Нар. култура, бр. 28 от 1972 г.

П. Зарев „За пълна победа над антиреалистичните влияния“, в основата на която лежи неговият доклад. В следващия брой вестникът се вижда принуден да даде място и на очерталите се вече противоположни гледища за романа. Публикува се статията на Никола Фурнаджиев, тогава секретар на СБП, под красноречивото заглавие „Една вредна критика за романа „Тютюн“. Намесата на официално лице на Съюза в полемиката, при това не критик, а авторитетен и голям поет, говори вече, че нещата започват да вземат друг обрат. Това още по-ясно се вижда от бележката на редакцията, която придружава статията на Фурнаджиев: „Редакцията — се казва в нея — не споделя мнението на П. Зарев за романа „Тютюн“. . . Груба грешка е поместването на статията без изрична бележка в този смисъл. Днес печатаме статията на Н. Фурнаджиев“. От бележката се разбира, че редакцията е съгласна с Никола Фурнаджиев, в чиято статия аргументите на критиката за отхвърлянето на романа бяха наречени ни повече, ни по-малко „глупави“. Очевидно се отиваше към потушаване на конфликта, на разгорещените спорове, и то със средствата на административните внушения от онова време. Нито едната, нито другата страна имаха възможност пространно и с многобройни участници да разгърнат аргументацията си, своите „за“ и „против“ така, че в спора да се роди истината.

Безпощадният и тежък механизъм на литературното администриране в това време е бил задействуван вече. Само три дни след статията на Фурнаджиев, на 16 март 1952 г., в подлистника на партийния орган Работническо дело се появява знаменитата статия със заплашително заглавие и съдържание „За романа „Тютюн“ и неговите злополучни критици“. Едва започналият спор в литературните среди вече безвъзвратно излиза извън своите рамки, намесва се обществеността, ръководният партиен печат. И тук вече липсват уговорките, полупризнанията, завоалираните намеци, предпазливата и пресметната похвала. В тази статия „Тютюн“ беше наречен без уговорки „гордост на нашата литература“, „радостна победа на автора и на българската литература“. След като прави някои бележки по романа, иначе изцяло в духа на предварителните и сухо служебни изисквания на тогавашната втвърдена до нов „к а сицизъм“ естетика, статията стоварва цялата сила на удара срещу критиците и критиката — „не по разума си усърдни и претенциозни“.

Наистина срещата на ръководещата тогава критика с романа „Тютюн“ и с целия интелектуален и естетически опит на Димитър Димов взе драматичен, катастрофически характер. Нашата критика възторжено и с голямо доверие приемаше някои от постулатите на тогавашната съветска критика — опозицията реализъм — антиреализъм, теорията за безконфликтността, схемата за типичното и др., — без да има творческо съучастие в разработката на тази проблематика и без дългия практически опит на съветската критика при срещите ѝ с нови, талантливи художествени явления. Тя борави направо с резултатите, без да знае еволюцията, довела до тях. Със своите бедни, бледи, сивички схеми, привлекателни само защото са нови, тя се срещаше с една могъща литературна реалност, с един литературен кит, неотбелязан в нейната пустинна фауна, и ние я виждаме в съвършена, христоматийна безпомощност: откъде да започне, как да подходи към чудовището, как да го квалифицира, към кой вид да го отнесе.

Познавам протокола на обсъждането, последвалите го статии и за мене мненията и тълкованията за „Тютюн“ се делят на две. У тези, които го отричат, крещи немият, неизречен въпрос — откъде и защо се появи този роман? По всички правила появата му трябва да се смята за ненормална, неочаквана,

той не би трябвало да съществува. И съществува ли наистина? У тези, които утвърждават романа, борят се за него — критици, писатели, читатели, — преобладава непосредственият вкус, усетът за доброто и талантливо четиво. В края на краищата те казват — съботата е за човека, а не човекът за съботата, „глупави" им изглеждат всякакви постулати, които могат да отрекат един великолепен роман. И толкова. Равнището на утвърдителите, с други думи, не надраства читателското равнище. Но за застъпниците и на двете становища смисълът и значението на появата на романа за нашата култура остава все още еднакво неясен и неизречен. С други думи, художественото съзнание беше много подранило и завари твърде неподготвено критическото съзнание със свои средства, на своя език да се издигне до тази проблематика. Неслучайно, след като утвърждаващото романа гледище бързо и безрезервно победи само няколко месеца след излизането му, „Тютюн" отпадна от проблематиката на критиката и продължи да съществува само като хубаво четиво. До последно време за него почти нищо не се пишеше. Имаше само едно изключение, но колкото да потвърди правилото — статията на Емил Манов „За някои недостатъци на „Тютюн"[1]. Самото заглавие вече говори за проблематиката, тя е пак свързана с приемането или неприемането на романа, с утвърждаването му или отхвърлянето му, тя е в същност своего рода реванш за методите и средствата, с които той бе наложен, отглас от неразгърналата се докрай дискусия на времето, опит за известна реабилитация на онези, които не приемаха романа. „Тютюн" още будеше публицистичните страсти, но не и критическата мисъл.

За да приключа с творческата история на „Тютюн" и мина към неговата критическа оценка, ще добавя нещо във връзка с първото и второто издание. В същност дори и в най-апологетичните и възторжени изказвания и статии при появата му, дори в статията на в. Работническо дело романът не е приеман напълно без бележки, уговорки, препоръки за неговата доработка от автора. Почти всеобщо е пожеланието в романа да намерят също така силно и внушително изображение борците против буржоазията, комунистите, тютюноработниците, изобщо другият лагер, другият свят, гробокопачите на моревци, фонгаеровци и т. н. Този повик се подема още при обсъжданията в Съюза, преминава в отрицателните и утвърдителните статии в печата, в изказванията на читателите, в безкрайните обсъждания в страната. Това е характерен момент, социологически и психологически факт от това време, миг от неповторимото единение на писател и публика, глас народен, който звучи като глас божи.

Лили Димова е свидетелствувала пред Кр. Куюмджиев, че Димов особено се е трогнал от едно обсъждане на романа, организирано от пловдивските тютюноработници (предполагам, че немалко значение е имало и това, че съдбите на много от прототиповете на романа са свързани с Пловдив, както и много от спомените на автора). Тук настойчиво било изказано пожеланието в романа да има и образ на една тютюноработничка, също така красива и привлекателна, както Ирина.[2]

За силата на този натиск, за неотразимостта на така широко изказваната „обществена поръка" може да се съди по това, че Д. Димов не им устоя и наистина се зае да допълни и преработи своя роман в указаното му направление.

---

[1] Е. М а н о в. — Лит. фронт, бр. 47 от 1954 г.

[2] Вж. Д. Д и м о в. Съчинения. Т. III. С,. 1974, с. 420—421.

За възникналите във връзка с това трудности той се е изказал в едно интервю: „Когато поисках да преработвам романа, пред мен се разкриха две възможни линии: 1. да преработя коренно „Тютюн", което беше равносилно да пиша ново произведение на същата тема, без да бъда сигурен, че няма да изпадна в други грешки; 2. „Тютюн" да си остане пак „Тютюн", но в него да направя онова, което е по силите на сегашните ми идеологични, повествователни и езикови възможности."[1]

Както знаем, Димов избра втория път. Във второто издание на романа той разшири темата за борбата на работническата класа срещу господарите, въведе образа на Лила като „морален контрапункт на Ирина", изведе Павел още в началото, докато в първия вариант той се появява само в края на романа, засили линията на комунистите, на борбите на партията както с разширяване мястото на някои герои в сравнение с първото издание, така и с въвеждането на нови епизодични лица. Общо взето, допълненията надхвърлят двеста страници текст, което е равно на един друг роман. Поправките, не всякога сполучливи, вървят и по линията на езика, тъй като другият неизменно отбелязван от читатели и критици недостатък беше употребата на прекалено много чуждици, изобщо бледата езикова национална багра в „Тютюн", изразена в интелигентския речник на писателя и неговите герои.[2]

В нашата критика няма единодушие по въпроса за автентичния текст на романа. В някои страни (Унгария) новите преводи се базират на първото българско издание. Очевидно е, че и двата варианта трябва да се приемат за автентични, след като принадлежат на Д. Димов. Друг е въпросът, че първото издание се отличава с повече хомогенност, художествена непосредност, естетическа завършеност. То по-пълно и точно отразява художествения, емоционален и интелектуален опит на Димов без примесите и добавките, плод на особената творческа история на романа и неговото възприемане от нашата критика и читателска публика.

Наистина не е било лесно на времето да се оцени „Тютюн", защото този роман е ново явление в нашата национална романистика, което разширява, задълбочава и продължава традицията. Някогашните критици на романа се смутиха най-напред от най-очевидното, от външния пласт, от някои явно заети похвати от екзотичната белетристика на тридесетте години, които само издаваха вкусовете на автора, неговата школа, неговото минало като автор на „Поручик Бенц" и „Осъдени души". Но те забравиха, че в самото зараждане на националната романистична традиция (в „Под игото") също откриваме, на друго равнище и с други цели, подобни заемки, и то тъкмо от най-чуждите на епическия дух на Вазов източници — от сензационната френска проза. Целият въпрос се свеждаше до това, как са претопени и с каква художествена цел са използувани заемките. Но някои външни черти на „Тютюн" дълго пречеха и пречат да се проникне в неговата същност като замисъл и реализация, да се види всичко ново, което той даде на българската романистика и което рано или късно ще намери своите талантливи продължители.

Новото е преди всичко в интелектуално-философския, моралистичен подход на Димов към проблемите на най-новата българска история. С делото на

---

[1] Д. Д и м о в. — Вечерни новини, бр. 274, 21. окт. 1953.

[2] Вж. по този въпрос интересните наблюдения на Д. Ив. Д и м о в. Промените в чуждата лексика във второто издание на „Тютюн".—Бълг. език, 1958, кн. 3, и бележките на Кр. Куюмджиев към Д. Д и м о в. Съчинения. Т. III, с. 423—428.

Д. Димов, с „Тютюн“ за пръв път в историята на българската романистика интелектуално-философският подход си спечели равноправие, извоюва си високо място наред с върховете на пластичноизобразителната традиция в нашия роман до Д. Димов. При това още в началото на този нов подход към българската история успешно бяха преодолени всички подводни скали на абстрактното морализаторство — моралните идеи и присъди на Димов за историята бяха същевременно художествени идеи и присъди, съхранили духа и правдата на историята в неговите образи-идеи, в цялата сложна символика на „Тютюн“.

Трябва още тук да се уговорим, че за преодоляването на абстрактния морализъм и незрелия интелектуализъм Димов беше улеснен от възприемането на историкоматериалистическото разбиране за историята и нейното движение. В това отношение имаме свидетелството на самия писател, който в едно писмо до известния съветски изследовател на българската литература Д. Ф. Марков пише: „Аз можех да замисля и да напиша „Тютюн“ само след като се запознах с основните въпроси на марксическата философия. Без мирогледа на тази философия целият жизнен материал на романа щеше да се излее във формата на сладникава мелодрама. . . Откъде и защо идват и конфликтите — за това авторът, както и читателите му щяха само смътно да се догаждат. . . Всичко, което дотогава бях таил несъзнателно в душата си срещу миналия свят и което не можеше да намери определен израз, понеже се заплиташе в безизходни противоречия, сега кристализираше в категориите на ясно изразени чувства и мисли.“

Това признание заслужава внимание. В него ясно е изразено разбирането на Димов за онова, което му е липсвало до „Тютюн“ — стройна и цялостна концепция за историческото движение. Към това трябва да се добави, че у създателя на толкова непреклонни и страшни фанатици в средновековен дух винаги, изглежда, е била жива жаждата за вяра, за стройна система, която да обяснява житейското безредие, жизнения и интелектуален авантюризъм. В цялата сложна система на „Тютюн“ се чувствува, че писателят възприема марксическото обяснение на станалото с ентусиазма и възторзите на „неофит“, на „новопокръстен“. Защо тъкмо „сладникава мелодрама“ избира той в своето признание-изповед като реална заплаха при трактуването на същия жизнен материал? Защото в неговото емоционално, чисто сетивно отношение към този жизнен материал има нещо „сантиментално“ (в шилеровски смисъл) — спомените, чисто чувствената привързаност без новата вяра и новото учение щяха да „осъдят“, но с колебливия и несигурен глас, познат ни от „Поручик Бенц“. При това и с онази малко изкуствена естетизация и оттенък на снобска превзетост. Димитър Димов се „покръства“ (той явно намеква, че изучава и се запознава с марксическата философия след двата си първи романа) в своята нова вяра в дните на най-големия ѝ триумф не само у нас, но и в световен мащаб, когато у нас тя става господствуваща идеология, а войниците с червени знамена бяха стигнали до центъра на Европа. За неговото чувствително и впечатлително съзнание всичко това има неотразим респект, на везните се слагат не само интелектуалните аргументи, но и историческата сила.

С други думи, Димов за пръв път в нашата романистика успешно и в такъв мащаб подходи към историята не откъм пластическата ѝ, летописна и хроникална страна, а откъм нравствената и философска страна. Неговият подход на нравствен анализатор и съдник е сложил несмиваем печат върху героите, сюжета и цялата организация на жизнения материал в романа. В своето вре-

ме Д. Димов най-пълно изрази обществената необходимост от художествена разплата с историческите грехове на българската буржоазия, от художествена равносметка на още парещите събития от най-новата ни история, неговият голям роман беше интелектуално продължение на Народния съд. Днес повече от всякога са очевидни прокурорските интонации в гласа на автора, той никога не е могъл и не е искал да съчетава у себе си адвоката и прокурора като Толстой, той беше и си остана само прокурор или само адвокат, защото в максималистичното черно-бяло царство на морала има само или — или.

Ако зърното на замисъла на „Тютюн" се съдържа в идеята да се пресъздаде историята на три поколения търговци, то въплътяването на този замисъл в романа е вървяло очевидно по линията на освобождаването му от всичко описателно-историческо, от семейния роман в традиционния смисъл на понятието и прехвърляне цялата тежест върху морално-философската проблематика. При това положение въвеждането на епизодичната фигура на татко Пиер има важен структуроопределящ смисъл и пак в посоката на избистрянето на новия характер на произведението. Димов въвежда направо последното поколение търговци, като подчертава вече рентиерските нюанси в тяхната психология, бонвиванството им, безгрижното пилеене на натрупаното.

И нещо много важно и съществено — почти е изоставен целият проблем за биологическото израждане, акцентите ясно и недвусмислено са сложени върху проблема за социалното израждане, моралното и политическо дегенератство, неспособността на българската буржоазия да се справи със задачите на класата в дадено време. Дори и така удобната за мотива на биологическото израждане дъщеря на татко Пиер Мария вече е взета в нов план: подчертава се безнаследствеността на рода, неговата безперспективност и неспособност да бъде продължен по биологична линия. Мария в този случай става само трамплин, за да се настани на мястото на наследниците безродният, парвенюто, необвързаният с никакви традиционни и морални скрупули Борис Морев, който тъкмо поради тези качества е вече катастрофичен характер, трудно е да се каже по какъв курс той ще поведе мирния до вчера кораб на „Никотиана". Взета в чисто пластически и строго реалистичен смисъл, тази завръзка на романа може да събуди, както и събуждаше, подозрения — твърде ефектна, филмова, и то тъкмо във вкуса на тридесетте години, е тази внезапна, почти демонична поява на Борис пред погледа на Мария и настаняването му в света на „Никотиана". Но голямото произведение е голямо, защото има свой закон, своя мярка и за него трябва да се съди по тях.

В същност филмовата, ефектна поява на Борис само слага началото на изграждането естетическата система на „Тютюн", където философската и нравствена проблематика ще преобладават, а в редица случаи ситуациите и героите ще илюстрират един грандиозен замисъл. За мене е съвършено очевидно, че замисълът на романа е изкристализирал в съзнанието на Димов, в неговото въображение като роман за катастрофалния залез на българската буржоазия, на довчерашните господари, и то като следствие от тяхната морална деградация, от липсата на стабилна традиция, от ниския им политически и интелектуален кръгозор. „Тютюн" е роман-възмездие, роман-присъда и всички негови сюжетни и композиционни нишки отвеждат към моралистичната и интелектуална култура на автора, към лоното на един страстен и непреклонен съдник за исторически грехове. „Я воздам!" — това е позицията, това е творческият импулс на Димов.

Новият подход към целия жизнен материал от историята и нашата съвременност в голяма степен са определили и новата естетическа система на романа, ярките романтични бои в това знаменито произведение на социалистическия реализъм в нашата литература. Моралистичната нагласа на художника по начало предопределя неговата склонност към романтичното, та макар и само заради това, че контрастите, пълните и абсолютни противоположности, черно-белите цветове съществуват в чист вид само в максималистичното царство на морала, получават се от винаги смесената и клонящата към нещо средно, балансирано уравновесена действителност след тънко рафиниране на вкуса, ума и чувствата. Макар и да черпи своите сюжети, образи, типове от най-живата и пареща българска съвременност и история, като твърдо се опира на реалните събития и техния изход, Д. Димов има непобедима, органична склонност към романтичните средства за тяхното изображение, склонност към уедряването им, към пречистването и рафинирането на нещата до оголването на тяхната същност. Той винаги набляга върху типологичните им страни повече, отколкото върху индивидуалните им свойства. И това още един път издава у него моралиста, за когото смесено-средните явления са неизразителни и не предизвикват художествен интерес.

При изграждането на образите, героите, които ще населят големия роман, Д. Димов винаги подчертава техния родов белег, свойствата на типа, към който те принадлежат, повече, отколкото индивидуалната психология, особените свойства на техния характер. Като философ и моралист той винаги знае повече за общото, събирателното, за типа, към който принадлежи един или друг негов герой, отколкото за живите и винаги пластично-нагледни психологически подробности, отличаващи го от другите. Един скрупульозен анализ на Димовското въвеждане на героите в романа ще ни покаже преобладаването и предпочитанието на „дедуктивния“ метод, на прехода от общото към частното, от съвършеното владеене на общите черти на типа герой към тънкото онагледяване, към внимателния подбор на подробностите. Затова неговите герои, обикновено демонични и страшни, мономани на своята страст, винаги са му покорни, той не би могъл като Толстой да се изненада от тяхното поведение; техният път е предначертан, тяхната съдба е решена в подробности още в зародиш, тя се съдържа в изначалната им принадлежност към определена човешка категория.

По този романтичен принцип са изградени образите на Борис, фон Гайер, Лила, Павел, Ешкенази, Варвара, Шишко, Динко и т. н. У всички тях е подчертана една нравствена или безнравствена доминанта, една основна и ярка черта, всеки от тях е тънко подведен под определена категория, за всеки може приблизително да се каже как ще свърши, след като знаем как е почнал. Борис е ницшеански тип герой: отвъд доброто и злото, обладан от волята за мощ, познал преди всичко своеволието, но не и свободата, за него всички средства са добри за постигане набелязаната цел. Интересно е, че интелектуалната подготовка и художествената склонност на Димов към изобразяването на този тип безскрупулни свръхчовеци чрез уедрени и сгъстени характеристики в случая съвпаднаха с историческата правда за фашизираните и фашизиращи се герои в последния етап от живота на българската буржоазия. Чрез тях Димов пресъздаде художествено царството на насилието и своеволието, на катастрофическите характери на тези герои, които, еднакво отчуждени от себе си и от другите, доведоха нещата до самата бездна. Борис Морев е изваян скулптурно, монолитно, той не е детайл от голяма фреска, а мотор на действието в романа,

кормчия на пиратски кораб, без минало и бъдеще, безроден и по вълчи самотен. В романа той живее благодарение на остротата и живостта на ситуациите, на напрежението, което неговото участие веднага създава в тях, благодарение на лъвските си скокове от една ситуация в друга, на енергията и бруталността си. Ако се вгледаме по-отблизо в него, ако се помъчим да потърсим човешките, психологическите мотиви на неговото поведение, рискуваме да застанем пред Нищото, ще открием, че той в същност няма индивидуална психология, типът е погълнал човека. Той е образ-идея.

Същият метод на типизация, на романтично уголемяване и на моралистично-патетична критика забелязваме и при изграждането образа на фон Гайер, един от големите и силни образи в българската литература, най-знаменития и силен образ на чужденец в нашата литература. Мисля, че успехът на Димов с този образ пак се дължи на особеностите на неговия творчески подход. Цялата световна литература показва, че по линията на пластично-психологическото изграждане най-трудно, почти невъзможно е да се постигне чужденецът. Достатъчно е да споменем образа на Наполеон във „Война и мир". В индивидуално-пластичния образ на чужденеца винаги остава някакъв недостъпен и затворен за чуждото око ъгъл, нещо, което се усеща само по зова на кръвта, идва от общността на всички неща — език, история, национално предание, спомени, интуиция, наследственост и т. н. Виж с типа работата е по-друга! — той е не само постижим, но даже понякога отстрани по-ясно се очертава неговият релеф. Фон Гайер е изобщо немецът във въображението на Димов и конкретно пруският юнкер, аристократът в епохата на фашизма. В този образ са въплътени и интелектуално пречистени много наши национални представи за фашиста-немец, тук се разгадават много от загадките, които измъчват нашето въображение, когато трябва да си обясним най-страшното съвременно варварство и диващина, родени в страната на музиката и философията. Тъкмо този сфинкс — олицетворение на тънко подбрани свръхлични черти, черти на един тип-история, особено актуални и интригуващи в това време, — разгадава Димитър Димов. По същото време, когато Димов е писал своя роман, Томас Ман се занимава със същия проблем в дълбоката си и печална реч „Германия и германците". Това са проблемите за музикалността и асоциалността, за родството на естетизма и жестокостта, за липсата на демократична традиция и сляпото подчинение и т. н. Фигурата на фон Гайер е скулптурно изградена, издялана като че ли от ледена скала фигура на фантаст със студена и печална душа на средновековен рицар и разбойник от древно тевтонско войнство, превърнат в жалък робот и роб на мошеници.

Малко по-особен е случаят с изграждането образа на Ирина, най-зрялото постижение на Димов в реализацията на един отдавнашен негов творчески стремеж, датиращ от началото на неговото писателство. Образът на фаталната жена, на самката, която бърка мъжките карти на масата на живота, трайно и неизменно занимава неговото въображение от Елена Петрашева насетне, преминава през образа на Фани Хорн, за да намери жизнено и историческо въплъщение в Ирина. В случая проблемата, типът остават едни и същи, сюжетът и творческият интерес не се променят. Узряла е само неговата мисъл за този тип, при това узряването върви паралелно с доближаването му до националния опит, до националната история и традиция. И Ирина носи запомнящите се черти на своя тип, типа на съдбоносната жена — тя става жертва на своята страст, неизбежно деградира от невинно момиче до куртизанка и продажна жена. Но носейки всички белези на типа, занимаващ трайно въображението

на Димов, Ирина е сравнително най-детайлно психологизирана, индивидуално определена, на места дори приземена. И това е единственият образ на Димов, за който може да кажем, че е изграден по принципа „така е в живота“, който бихме могли да срещнем без неговото обичайно романтично було и без сатанинска гримировка.

Трудно е да се обясни тази странност. Лично аз я отдавам както на улегналостта на този тип в творческото въображение на писателя, така и на по-голямото конкретизиране и детайлизиране тук на неговия моралистичен патос. Тези самотни вълци на капитала, тези господари на живота, които дължат могъществото си не на лични качества, а на изравняващата сила на парите, превръщат една прекрасна и въжделена жена в платена жена. Те ни отнемат най-прекрасното божие творение и го превръщат в същото нищо, каквото са те самите. Това се преживява като лична драма, като лична и дълбоко наранява загуба. Тук към абстрактната интелектуална ненавист и ирония са прибавени капки лична, субективна, човешка, много човешка ненавист, любов и презрение и нещата добиват много психологическа и човешка достоверност. Интелектуалният порив се материализира до осезаемост. Всички смесени чувства от любов до презрение, от лична загуба до мъст, възхита и жалост, които събужда Ирина, се коренят някъде в дълбокото подводно течение на Димовото съзнание, откъдето е изплувал този мъчителен и сладостен образ на душата му.

Морализиращият романтизъм или романтичното морализаторство на Д. Димов са сложили отпечатък върху всички общи и частни страни на постройката на „Тютюн“. Може да се каже, че внушителните, често придобиващи значение на символи образи в романа далеч не се изчерпват с героите. Самото му заглавие е романтично двузначно. То, от една страна, напомня за най-реалния и прозаичен фактор в българската история в по-ново време, когато тютюнът играе много важна роля за политическата ориентация на българската държава и предрешава много от съдбата на буржоазията; от друга страна — същото заглавие подсеща за отровна история, за история без чист и свеж въздух, история сред отровни изпарения на смъртоносно растение. В същия дух и със същата сила е изграден символът на концерна „Никотиана“, който по сила и внушителност съперничи на всеки значителен образ в романа и в същност играе ролята на омагьосано място, около което се вие страстното светивитиево хоро на Димовите герои.

За пръв път в такъв мащаб Димитър Димов проведе в нашата национална романистика и романтичният принцип на контраста, осъществен на базата на реалния материал на историята. В същност композиционният принцип на романа е принципът на контраста: всеки образ в него има своя паднал двойник, своята подвижна сянка, всяка значителна възвишена ситуация — своята пародия или, обратно, всяка сюжетна линия и герой — своя контрапункт и т. н. Нека започнем от най-очевидното. В същност при поправките за второто издание на романа Д. Димов, съзнателно или не, просто е решил да разшири и без това съществуващият композиционен принцип от първото издание, като противопостави на залязващия свят на буржоазията изгряващия свят на работническата класа и нейната партия. Но постоянните, явно в моралистичен аспект съпоставки вървят не само в този общ план, но и конкретно — на празния живот се противопоставя суровата и жертвена борба, на Ирина — Лила, на Борис — Павел и т. н. В нашата критика е почти общопризнато, че втората линия в „Тютюн“ не можа да придобие художествената внушителност и блясък на първата. Но не е без значение опитът на писател от величината на Димов да

изобрази основните герои на епохата — комунистите. С приповдигнат, пълен с надежда и упование поглед Димов се взира в тези нови герои на нашата история, в техния морал, в тяхната сила да очистят авгиевите обори на историята, той страстно търси загадката на тези вярващи без бог и намира у тях просветлението, изхода от непоносимия трагизъм на живота. Тъкмо тук се корени причината за този непрекъснат паралелизъм в романа, на тези твърде очевидни морални съпоставки.

Принципът на контраста е достатъчно премислен димовски ефект в нашата романистика, той има за цел в даден момент да оголи същността на нещата, да не остави никакво място за двусмислие по отношение на моралната оценка. Този принцип е проведен и вътре в отделните групи герои, получава се нещо като „противоположна близост". Всеки герой на Димов освен сам за себе си, съществува и у някой друг като възможност, като степен и граница на собствената му деградация. И този втори герой ще се появи тъкмо в момента, когато недвусмислено трябва да се разголи първият, да се снеме неговият романтичен плащ, неговата луциферовска маска. Всичко това наподобява принципа на „огледалото", използуван от Максим Горки за разкриване многоликия образ на Клим Самгин. В решаващия момент Димов сам подсеща (като всеки моралист той винаги се страхува да не бъде криво разбран) кого наподобява демоничният герой. Смелият играч, хазартаджията от голямата игра на века Борис Морев в последните си дни вече изведнъж напомня жалкия джебчия Бимби. Чуваме го от устата на Ирина при разговора им във Варна, когато Борис я включва в търговските си сметки и я предлага на фон Гайер. Гордата и недостъпна Ирина постепенно започва да наподобява любовницата на татко Пиер, продажната и лекомислена Зара. Казва го и самият Димов: „Светът на тютюна беше превърнал Ирина в Зара." А още по-късно, в Гърция, Ирина напомня за жертвата на атинските оргии „пенсионираната" Кристало. Същият принцип откриваме в много други ситуации — държанието на Ирина пред баща ѝ, сравнено с държанието на Лила в аналогични обстоятелства, изтънченият Костов и пияният му слуга Виктор Ефимович и т. н. Този композиционен принцип най-пълно отговаря на Димовското виждане на историята, подчертава моралистичната страна в третирането на герои и събития, помага да се измерва постепенно градусът, степента на деградацията или дорастването до подвига. Най-после тази организация на жизнения и художествен материал дава възможност все по-високо и широко да набере сила, да се извиси гласът на прокурора, на съдника, на философа и критика.

Навярно целият нов подход на Димов към романа, новата постройка и неочаквани акценти в „Тютюн" бяха една от причините той да не бъде разбран още при появата си. Мнозина причисляваха автора към екзотичните цветя, израснали и култивирани не на нашата плодородна културна нива. Но днес е ясно, че с опита си Димитър Димов завеща, а с примера си подкрепи една нова тенденция в националния роман, разшири неговите хоризонти, обогати неговите традиции. В „Тютюн" зрялата мисъл, вкусът и интелектът на моралиста преодоляват плашещото разстояние между неговите блуждаения по чужди светове и нашия собствен национален исторически опит, те са намерили свой език за новия ни национален опит. Преодоляването на това огромно разстояние, необичайната парабола на това пътешествие бяха и преодоляване на смъртта на романа в интелектуалната сухота и умозрителност, откриха нови, не само чисто пластически пътища за развитието на бъдещия български роман и за нашето ново повествователно изкуство. Когато изцяло и задълбо-

чено изучим мащаба и дълбочината в духовния опит на Димитър Димов, биографията на неговата мисъл, ще открием и завещанието му, тъй като то се съдържа в тях.

НОВА НАРОДНА ЕПОПЕЯ. ДИМИТЪР ТАЛЕВ

Богатата жътва на българския роман през тези години продължава. Още не е заглъхнала бурята около „Тютюн", дори, може да се каже, в самия й разгар, през 1952 година, се появява другият голям, знаменит роман, който ще влезе в златния фонд на българската литература — „Железният светилник" на Димитър Талев. Отново читателският възторг залива страната, романите на Талев намират бърз и горещ отзвук, стават народно достояние. След „Тютюн" те се превръщат в голямото литературно събитие в нашия културен живот.

Според редица изказвания на Талев[1] той е замислял серия от романи, почти балзаковска по размери, която обхваща историята на няколко поколения македонски българи от времето на народното пробуждане през първата половина на миналия век до Девети септември, т. е. повече от сто години. От този грандиозен замисъл той осъществи една съществена част — от началото на националното пробуждане до първото десетилетие на нашия век. „Железният светилник" е първият роман от осъществената тетралогия. След него, през 1953 г., излиза третият, а не вторият роман от поредицата — „Илинден" — навярно във връзка с честването на 50-годишнината от Илинденското въстание. През следващата 1954 г. излиза вторият роман „Преспанските камбани", а през 1966 г. четвъртият — „Гласовете ви чувам". Ранната смърт на Д. Талев скоро след излизането на четвъртия том остави този замисъл осъществен докъм средата. Но крупното дело на Талев в националната литература може да се смята завършено. Още първите два романа, „Железният светилник" и „Преспанските камбани" — най-съвършените и завършени негови творби, — откроиха с такава сила неговото присъствие в нашата литература, наложиха с такава художествена убедителност неговата проблематика и герои, че бяха достатъчни да му завоюват най-високо място в съвременната българска литература и култура. Освен това и в излезлите четири романа се очертаха главните контури на целия замисъл.

Ние вече знаем немалко, но все пак недостатъчно подробности около творческата история на тетралогията на Талев. Още на времето в разговора с Ганка Найденова сам Д. Талев разкри много от историята на своите сюжети и герои, от своите спомени и литературни предпочитания, от свойствения му маниер на работа. Публикуваните по-късно спомени на съвременниците на Талев допълниха много картината на неговата духовна и жизнена еволюция, а бележките на неговия връстник и съгражданин Коста Църнушанов твърде подробно възсъздадоха неговата семейна среда, детски преживявания и другари в Прилеп, най-ранните му впечатления; както жизнените и литературни източници на неговото вдъхновение, така и някои от прототиповете на основните герои.[2]

---

[1] Вж. анкетата на Г. Найденова. В творческата лаборатория на Д. Талев. — Лит. мисъл, 1957, кн. 1.

[2] Вж. Д. Талев, Св. Минков и Д. Димов в спомените на съвременниците си. С., 1974.

Сега е очевидно, че към творческата история на романовата поредица на Талев трябва да се отнесат романите от трилогията му под заглавие „Усилни години", печатани в края на двадесетте години. Почвата за съпоставки и наблюдения тук е благодатна, защото още в първата трилогия Талев в най-общ план е нахвърлил основната проблематика; еднаква е най-общо темата, композицията, много от епизодите си приличат, а някои от героите са просто първа скица за по-сетнешния живописен портрет. Първата трилогия на Талев, сравнена сега с втората, с новата поредица романи, се отнася както ученическото упражнение към зрялата и завършена работа на майстора. Пита се — какво е станало с Талев за малко повече от двадесет години? На какво се дължи неговото толкова внушително, но наистина „второ раждане"? Струва ми се наивно обяснението, което свежда всичко до усвояването на „художественото майсторство". Склонен съм да приема, че в неумолимия ход на събитията, които оставят драматични и неласкави белези, Талев по-дълбоко се е вслушал в крачките на историческото движение, по-добре е разбрал участта на своя край и собствената си участ, грешки и заблуждения. Неговите равносметки са изпълнени със страст и фанатична привързаност, но чертата е теглена безпощадно и ясно. Когато сравняваме първата трилогия с новите романи, ние виждаме как бавно и мъчително душата на един националист и шовинист в огъня на борби и страдания се превръща в душа на национален поет и летописец; как фанатичният партизанин на една теза става неин мъдър поет; как от агитатора израства много преживелият и видял художник; как от полуинтелигентското благодетелстване над народа се ражда съзнанието за съдбовна връзка и принадлежност към него, към своя род.

И най-беглото сравнение ще свидетелствува за всичко това. Двата близки по замисъл и сюжет романи „Подем" (1929) и „Преспанските камбани" (1954) започват с еднакви епизоди. В първия роман сме на градски панаир. На него се подвизава прочут и непобедим борец-турчин. Но този път сред българите се намира един усмихнат и глуповат Голиат, който надвива османлията. Алегорията е прозрачна, груба, в търсенето на символа за пробуждащата се народна сила едва ли може да се намери нещо по-безвкусно от мазните пехливани. Към същото след четвърт век Талев се връща мъдро и развълнувано. Сега сме не на безличен панаир, а на празника на братята Кирил и Методи, с цялото съхранено и досега трепетно преживяване и оживление на този празник, с тържествения звън на камбаните и знаменитата, надвикваща ги реч на Райко Вардарски. Тъкмо тези коренни разлики ни дават право да разглеждаме първата трилогия на Талев, както и много други негови произведения, като предистория на неговата художествена мисъл, като ученически скици за платната на майстора. Трябва да се добави, че тъкмо „Железният светилник" и „Преспанските камбани" предизвикаха интерес към много от ранните и други творби на Димитър Талев.

Идеята е герой за Достоевски също така, както герой за Балзак са парите, както е времето за Марсел Пруст. За Димитър Талев може да се каже, че неговият главен герой и тема се сливат, те са едно — Македония. Всички съществени особености на четирите романа на Талев произлизат и са тясно свързани с това и без внимателното вникване в тази особеност ние няма да разберем не само най-общото им място и значение в националната литература, но и стилистиката им, композицията, типичните им черти, образната система, свойствата на езика.

Талев разказва, че когато е бил студент във Виена, неговият приятел Мануш Стефанов му казал: „Ти трябва да напишеш нещо за Македония.“ Това става за него съдба, всичко, каквото той пише, е за Македония, част от нещо по-голямо, подготовка за народна епопея на Македония. Целият негов свят е удивително центриран, върти се около една и съща ос. Трудно е да се назове съвременен писател, който с такава преданост да е износил своята тема, по толкова криви и прави пътища да е подхождал към нея, с такива кървави заблуди да е плащал своята фанатична вяра, с такова пределно съсредоточаване на творчески сили и духовни интереси да ѝ е служил. Важно е да се разкрие самият характер на темата, за да се разберат особеностите на романите на Талев.

Става дума за това, че това е тема за народна, национална одисея. По неповторимия класически начин тя събира в едно личното и свръхличното, автобиографичните мотиви класически просто и ясно съвпадат с болките и въжделенията на един обособен край, на компактна маса от население. Тук гласът на писателя, на индивидуалността възрожденски директно се превръща в глас народен, става рупор на национални въжделения. По тази линия Талев естествено и просто се сродява с българските възрожденски писатели, с Неофит Бозвели, Петко Славейков, Христо Ботев, Иван Вазов, за които със същото основание може да се каже, че единственото, за което пишат, е България и българите, че чрез тях звучи гласът на един събуждащ се и търсещ своето място сред другите народ, борещ се за духовно и национално освобождение, за признание.

Особената съдба на Македония моделира този тип на „закъснял“ (закъснял по отношение на другите, но не и от повелите на историята) възрожденец, пренесъл до наши дни възторзите и страданията на един костелив Ренесанс. Македония се почувствува освободена заедно с цялото ни отечество още със Санстефанския договор през март 1878 г., но само за няколко месеца. Можем да си представим преживяванията на възрожденците от този край, които активно са участвували в национално-църковната борба, които спечелват с грамадно мнозинство изборите за принадлежност към новоучредената Българска екзархия, а сега виждат оттеглянето на освободителните руски войски и настаняването отново на турците тук, сякаш нищо не е било. Драмата е потресна, ние откриваме нейните кървави сълзи във всички автентични документи от онова време.

Оттук насетне започва обособяването на съдбата на този край, което има най-малко две последици. Едната от тях е, че поради стеклите се трагични обстоятелства след Берлинския договор македонските българи от това време трябва да продължат борбата за национално освобождение. Така в този край се запазва почти непокътнат възрожденският дух, възрожденското съзнание, възрожденските традиции, манталитет, нрави, език, морал. За дълго след Освобождението и Съединението в Македония се съхранява моделът на възрожденска България чак до Първата световна война. Нещо повече — македонските българи, които поради една или друга причина се прехвърлят в България, работят в нея — било обикновена за онова време работа, било за каузата на Македония, — поддържат в много отношения възрожденския дух в страната, внасят възрожденски патос, ако даже не споменаваме за комитаджилъка и хъшовщината. Аз се съмнявам например, че ние щяхме да имаме такъв внушителен и изтънчен исторически епос като „Строителите на съвременна България“ (Димитър Благоев подчертава тъкмо тази страна: „*Епопея*

(к. м. — Т.Ж.) на буржоазния национализъм" — нарече той „Строителите"[1]), ако Симеон Радев не беше от Ресен. Силно разслоената и разслояваща се в социално отношение България в политическо се раздира от кървави разпри след Освобождението и единственият обединителен елемент в националния живот остава „македонският въпрос", а чрез него се съхранява и нещо от възрожденския дух и стремежи. Поетите, както винаги, особено остро усещат това и македонските „хайдушки копнения" на Яворов, неговият комитаджилък са тъкмо опит да се намери ботевска България, ботевски идеал и ботевска смърт.

Втората последица от големите трудности, създадени от политическите сили на времето по пътя към освобождението на Македония и националното ни обединение, е постепенното зараждане на идеята за обособеността на този край, за негови собствени пътища към освобождението — казано в психологически план, това е мъката и болката от обособяването в рода, мъките на отпадането, на отединението. Всичко това получи най-ярък израз в идеята за автономия. Идеолозите на автономизма възприемаха тази мисъл само като път за обединение, по необходимост обиколен. Пред тях беше примерът на Източна Румелия, която в определен момент можа да се съедини с Княжеството. С други думи, автономистката идея беше лансирана като политическа необходимост, тя беше дело на хладен трезв разум, чужда и страшна за сърцето. Тази идея болезнено занимава Димитър Талев и той винаги взема драматичен и патетичен тон, когато се докосне до нея. „Тя — казва в „Гласовете ви чувам" за Македония Борис Глаушев — няма да бъде на никого, ще бъде на всички, които са се родили на нея. Ние се отказваме от нея, за да стане обща. Такава е любовта на тия, които я обичат най-много." Това прилича вече на бълнуване, тук политическата трезвост преминава в любовна саможертва, разумът и сърцето се борят, недоумяващи еднакво пред сляпата необходимост. Но така или иначе процесът на обособяването, преминал през кървави междуособици вътре в движението, продължава, раните от разкъсването на живи меса гангренясват. И колкото невероятно и страшно да е това за ведрото и невинно възрожденско съзнание, тъкмо освобождението на Македония от турско робство доведе както до нейното собствено разпокъсване, така и до окончателно кристализиране на мисълта за нейната обособеност. Чудесата на историята направиха така: за около тридесет години се загубиха надеждите на Възраждането, създаде се чувство за обособеност, роди се идеята за признаването на отделна народност. За най-голям грях на Фердинанд и българските буржоазни политически партии след Освобождението трябва да се смята проиграването на единствения обединителен елемент в националния живот, недалновидната политика, която доведе до катастрофална загуба след играта с „общонародния въпрос".

Тези две последици от историческата съдба на македонския край имаха решаваща роля за делото и творчеството на Д. Талев. Когато преди няколко години в Цариград слушах секретаря на Българската екзархия Тома Николов (който удивително приличаше и физически на Талев), когато се любувах на старинния му език и на фанатичния му патриотизъм, аз реших, че се намирам пред някакво чудо. Както в малкото българско общество в Цариград се е консервирал някогашният възрожденски наш език, обичаи, предания, традиции, така и поради особената историческа съдба на неговия край у Талев е консервиран, съхранен, запазен българският възрожденски дух. За него Македония

[1] Д. Благоев. Събрани съчинения. Т. XIV. С., 1961, с. 217.

не е абстрактна общност, която напомня далечно и изтъняло родство. За него Македония е също така „майка мила“, както за Христо Ботев България, както за Петко Славейков тя е „негово дете“. Тя съществува в живота и в съзнанието му като нещо осезаемо, живо, кръвно, като топло лоно, в което се събират в едно майка, бащина стряха, Прилеп и всичко това като жива част от по-голямата българска общност. Прокуден оттам, Талев запазва единния, неразчленен и неразкъсан свой свят, неговата болка и страдания се трансформират в болка и страдания по откъсването на този свят от цялата общност. За разлика от своите предшественици и съвременници в българската литература — П. П. Славейков, Яворов, Страшимиров, Смирненски, Каралийчев, Стаматов— той не преживява трагедията на отчуждението от първичните, осезаеми и чувствено близки неща в живота като род, родно място, област. Напротив, след първите му младежки социални разкази от „Нов път“ и други издания (които между впрочем пак са свързани главно със съдбата на бежанците от Македония) той остава настрана от съвременните социални и класови движения, поточно той познава тези най-важни конфликти на своята съвременност пак във възрожденската им форма и смисъл, за него разделителната черта между хората минава през отношението им към националния въпрос на Македония, към нейната освободителна борба. Всякакви други деления са несъществени или второстепенни за него.

За мене има някакъв тайнствен смисъл във факта, че Димитър Талев и Христо Смирненски са връстници, единият от Прилеп, другият от Кукуш. А можем ли да си представим по-различни жизнени и творчески съдби? Единият е изцяло в рода, в националните въжделения на своя край, по чудо носи и съхранява духа на Българското възраждане; другият е напълно очистен от „духа на мястото“, бард на класовата борба, чисто социален поет, за когото няма изобщо една единна България, а България на бедните и богатите, съвършено чужд на възрожденските мотиви на своя земляк. Тъкмо такива факти обаче говорят за богатството на българския национален живот в онова време, за бесния темп на развитие в изостаналите страни, за разнообразието и трудностите на проблематиката на националния роман. Защото лириката по-непосредствено следва вълненията и мъките народни. Но те в една или друга степен ще останат ненаписани докрай, несмляни от културното съзнание на нацията и „сами в пространството ще скитат“ (нека перифразираме думите на друг голям поет от този край), ако не се явяваха „чудеса“ от рода на Талевото.

Всички идейни и художествени особености на епопеята на Талев произтичат от неговата особена жизнена и творческа съдба като български писател. Нека започнем от това, как е построена тетралогията. В композицията на разните части господствува възрожденският принцип за приемствеността между поколенията. Това отличава Талев от всичките му съвременни писатели и мислители, които щом се докоснат до този въпрос в своето време, наблягат предимно върху конфликта между поколенията, на раздора „бащи — деца“ в нашата история, както и в съвременността. В първия роман на Талев витаят главно патриархалният дух, патриархалните нрави и порядки, макар че през всички пори на тази патриархалност вече пробиват възрожденските стремежи на събудената народност. Това е мрачното, но топло и улегнало царство на баба Султана и на зачинателя на рода Стоян Глаушев. Здравата и силна семка, посята в началото, трябва да даде пълноценно поколение, годно да изпълни историческата си мисия, а в рамките на романа да въплъти историята и съдбата на своя край. Суровата и строга Султана Глаушева, същата Султана, която

уби детето си, за да не се нарушава редът в нейната общност, неслучайно със съчувствие и трепет гледа на излизането на сина си на обществената арена, на влизането му в борбата, която има за цел в същност да обърне целия ред, в който е израснала майката. В случая за Султана е важно, че дъщеря ѝ по каприза на природата си нарушава нормата, закона, а синът тръгва по един общ път за рода. Майката интуитивно усеща колко страшен е този път, но той е и славен. Тъкмо тук Талев открива естествената приемственост между двете поколения.

Вторият роман от поредицата е за развълнуваното, разбунено море на националноосвободителната борба, за нейния апогей преди Освобождението. Тук царува вече трезвият, разсъдителен, деен и жертвоготовен син на Стоян Глаушев и Султана — Лазар, съпътствуван от сияйната си жена Ния. Мъчителните преживявания на Лазар и Ния във връзка с късното раждане на техния син, нещо, което заема едни от най-добрите страници на романа, има двузначен смисъл — освен лична, дълбока семейна драма, то е и неизказана мъка във връзка с продължаването на делото, с поемането на борбата.

Третият роман е почти поделен между бащата и сина — тук Лазар преживява най-тежките си разочарования, свързани с откъсването на Македония, а синът получава бойното си кръщение в Илинденското въстание. Той просто и естествено приема всичко най-хубаво от идеите, мислите, средствата, идеалните представи на стареещия си баща. И тука, когато на карта е поставено не нещо частно и заменимо, а самият живот на единствения син, няма и намек за конфликт между баща и син, майка и дете. Много от лъчезарните възрожденски светлини в романа идват тъкмо от чувството на Лазар и Ния за някаква съдбовна обреченост, от душевната им щедрост да дадат за курбана на затегналата се народна революция главата на сина си, както и от старовремската безрезервна привързаност на сина към бащинията, към заветите на семейството.

Четвъртият роман е вече роман за Милостивия, за Борис Глаушев, сина, който трябва да продължи бащиното дело в условията на страшни и прояждащи вътрешни раздори, на кървави междуособици. Остарелите Лазар и Ния само мислено съпътствуват сина си, живеят чрез него с тревогите на младостта си, сгушени един до друг, със свити сърца чакат новини за Борис. И в едни от най-хубавите страници на „Гласовете ви чувам“ Талев пак ни връща заедно със сина в родния дом, при топлото домашно огнище, с препълнено от традиционна синовна обич сърце. В другите, още по-хубави страници Талев с библейска сила е предал преживяването на бащата, когато чува за смъртта на сина си в едно сражение (за щастие слухът е бил неверен, но той не е могъл да се съмнява): „Дадох ти аз най-голяма жертва и ти я прие. . .“ Така старецът като бедния Йов се моли на Македония като на свой бог.

В съвсем тесен смисъл на думата може да се каже, че тетралогията на Талев е семеен роман, романът на Глаушевци, на три поколения Глаушевци. Но това няма да е вярно дори в условен смисъл, защото ние знаем с колко напрежение и кървави драми е наситена тази епопея, а в един семеен роман това идва обикновено от конфликтите или разминаванията на поколенията. Тетралогията би трябвало да бъде една идилия, защото в нея единственото, което не враждува помежду си, са поколенията в семейството на Глаушеви, чиято история е гръбнак на поредицата; те живеят в хармония, естествено поемат едно от друго историческите задачи, неразтрогваемо единни са в разбирането на смисъла на живота и предназначението си в него, обладават ги едни и същи

страсти и възторзи. Всичко това е определено от особеностите на българската история в ново време и от възрожденските представи и въжделения на Д. Талев.

Струва ми се, че е невъзможно да се посочи друг пример в историята не само на нашата, но и на европейската литература, където в поредица романи, осъществени с такъв мащаб и художествена сила, три поколения герои живеят в такова обществено, лично, морално единодушие и единодействие. И всичко това осъществено — парадоксално, но факт — у нас, където по думите на Иван Хаджийски бащата върти чекръка, а синът чете Шопенхауер, където в салона отделно сядат мъже и жени, а на сцената играят Метерлинк, където синът на един от родоначалниците на възраждането ни е вече „ницшеанец“ и т. н. и т. н. Художественият опит на Димитър Талев и неговите духовни преживявания, свързани с постройката на цяла серия романи върху основата на приемствеността на поколенията, има за нас, за нашата литература и култура голям и непреходен смисъл.

Всичко това се е отразило по неповторим начин върху цялата образна система на романа, върху ренесансовия ореол около главите на неговите герои, върху преживяванията и конфликтите им, върху цялата нравствена система за преценка на техните мисли и постъпки. Султана Глаушева е изваяна от къс чер мрамор, внушителна и страшна като жесток пазител на скрижалите на племето. Има някаква неизречена до края боязън у Талев, че без хора като Султана ще се разпадне родът, че без този могъщ първоначален тласък в страшния и враждебен свят ще се прекъсне родовата нишка. У никого не успя той да влезе толкова надълбоко, толкова навътре в душата, забравяйки всичко, каквото е видял и научил в живота, всичките си критерии за съвременни преценки, за да може с вътрешно сродство и симпатия да предаде този внушителен символ на българската патриархалност и средновековие. Трябва наистина да живееш с възрожденския дух, чувства, мисли, за да можеш да създадеш истински конфликт между Султана и Ния по повод железния светилник и газената лампа, да тръпнеш пред нововъведенията, които погубват твоя свят, да пресъздадеш резките реплики на Султана по повод всяка промяна в бит и обичаи. „Никого повеке от мене няма да боли“ — ето гордото и съкрушително оправдание на Султана за убийството на дъщеря ѝ, заплашила семейната и родова чест. Тя става неин палач и това е пак тясно свързано с проблема за приемствеността между поколенията. За нея избраникът на дъщеря ѝ Рафе Клинче няма да свърти гнездо, той е чуждият, ябанджията, безродният. Тя предпочита да убие дъщеря си Катерина, отколкото да позволи тази абсолютно безизходна и нередна от нейна гледна точка връзка. Детето от греховната връзка трябва да бъде убито, задушено в утробата на майка си, защото и без това ще е копеле, чуждо на реда и наследството на племето. Как се ненавиждат те, Султана и Рафе! За Талев те са два полюса в българския характер, той ги лови в брънката на едно вечно противоречие, без разрешение, взаимоизключващи се и непримирими. Единият — плод на вековна моделировка на историята, от незапомнени времена до ново време, другият — подранил физиз, ренесансов артист и художник, гъдулар, който майка не храни и деца не гледа. Единият — с корени в цялото племе, другият — развейпрах, без дом и стряха, скитник под звездите. В съзнанието и интуицията на Султана Рафе Клинче носи всички модерни опасности, самата безпочвеност, руши онзи ред, за който тя е готова да сложи дори и главите на децата си. Убийството на Катерина е за нея не само изкупление за греха, но и прекъсване на онази

безперспективна линия, която е равносилна на ненаследяването на рода, която подкопава устоите, на които той се е крепил и крепи. За нейния силен инстинкт Катерина е загубена толкова чрез връзката си с Рафе, колкото и със смъртта си. „Умри, но остани!" — това е железният закон, нормата, от която пазителката на скрижалите няма да отстъпи.

Само затвърдялото в своето „староверство" съзнание на Талев можеше да изведе и след престъплението образа на Султана така внушително, респектиращо, психологически обяснен и оправдан, ако не и оневинен. Сякаш е образ от древна трагедия. Рафе е изведен от тетралогията още в първата част, някак тихомълком и загадъчно, със своята драма, но без съчувствие. Извън конфликта си със Султана и родовия морал, с патриархалните отношения, извън дръзкото нарушаване на приетия ред сам по себе си артистът, ренесансовият художник не интересува Талев. Щом е извергнат, отхвърлен от общността, от семейните отношения в Преспа, щом е само косвено, естетически причастен към борбите и стремежите на племето, той загубва творческия интерес на писателя. А и Талев не би знаял какво да прави с него, с еманципилата се от семейната и родова история личност. Щом не може да го следи и гледа през очите на Султана или с оглед възрожденския подем на своя край, той умира за него. Крамолната му история с Катерина във възраждаща се Преспа е завършила. И тя, и той трябва да слязат от сцената.

Още при появата на „Усилни години" в нашата критика беше отбелязано влиянието на Вазов върху Талев, правеха се и „успоредици" между неговия роман и „Под игото".[1] Но тук влиянието е още нетворческо, ученическо подражание на близки образци, заемки на външни похвати и език. В същност маниерът в първите романи на Талев повече напомня за Друмев и Блъсков, за „Нещастна фамилия" и „Злочеста Кръстинка" — с опустошителното натрупване на страхотии и големи думи, но без трогателния наивитет на ранната възрожденска проза. Едва в тетралогията и особено в „Железният светилник" и „Преспанските камбани" се чувствува вече истинската творческа близост на Талев до най-високите традиции на възрожденския реализъм. Това е особено очебийно в Талевската обрисовка на героите, в неговия подход към характерите. Под неговото перо те бавно, но сигурно се превръщат в светци, мъченици или грешници и демони на делото. При това разграничителната линия винаги преминава през тяхното отношение към освободителната борба на Македония, през тяхното отношение към род и родина. Талев черпи моралните основания за оценката на своите герои винаги главно от принадлежността им към единия или другия лагер в борбата за духовно и национално освобождение на Македония, от отношението им към народностните идеали и стремежи. При това светлите или тъмни краски постепенно се сгъстяват, насищат и в края на краищата безпощадно се изяснява кой колко и какво е струвал с оглед на голямата цел.

В рисунъка на Талев има много мекота и милост, светли ренесансови сияния. Нему му импонира аскетизмът, жертвоготовността на героите, под перото му те сигурно придобиват леко иконообразен свят вид. Това е реализъм от български възрожденски тип, с вазовска приповдигнатост и славейковски патриотичен, просветителски патос. Три от централните образи на тетралогията — Лазар, Ния, Борис — са изплетени само от светлина, без тъмни петна

[1] Вж. П. Динеков. — Литературен глас, бр. 119 от 1931 г.; Г. Константинов. — Златорог, 1931, кн. 5—6, с. 234—235.

и сенки, без психологическо вникване и ровене, това са герои-светци на Българския ренесанс в Македония. В обрисовката им има много непосредна романтическа идеализация, просветителски възторг и покоряваща свежест. Както Талев не пести светлите багри за своите и народните герои и любимци, така той е лют и рязък при обрисовката на злодеите, враговете на народното дело. Той познава много оттенъци, но само на бялото и черното, неговото бяло е винаги най-бяло, както и черното при него е катранено. Изглежда, възрожденската идеализация е дотолкова свойствена, докрай култивирана у Талев, че без този подход всичко в неговия свят посивява. Без вътрешното възрожденско озарение героите от големия му исторически роман „Самуил" и особено от „Хилендарският монах" не добавиха нищо към творческия актив на автора.

Най-голяма творческа мощ Талев показа в пресъздаването на народната епопея на възраждаща се Македония, когато има народно единство и идеал извън всякакво съмнение. Трябва да се каже, че тази мощ постепенно отслабна, и то тъкмо в процеса на доближаването на Талев до по-новите аспекти на македонското движение, до вътрешните му раздори и съмнения относно правилността на един или друг от избраните пътища. Излизането от възрожденската атмосфера на Македония разкри някои органични недостатъци за съвременността на неговия възрожденски реализъм, някои пристрастия към лица и събития. Още на времето критиката направи верни уговорки, като сравняваше „Железният светилник" и „Преспанските камбани" с „Илинден".[1] В известна степен това важи и за „Гласовете ви чувам", макар в този роман на Талев да се срещаме с великолепни страници на познатия и обичан автор, който малко преди смъртта си го онаслови с думи, които подсещат за отвъдното. Ще напомня за преживяванията на Милостивия, когато вижда, че Македония все повече и повече става нещо като незаграбена плячка за много сили, а всички я гледат с лакоми очи и нехаят за нейната собствена историческа оправдана кауза; за някои сцени като от древни трагедии — събитията в с. Дупки и живото дране на местния български водител Алексо пред съселяните му; за страстните и парливи страници, в които се говори за скъсването на нишките, които свързват нацията, за кървавите вътрешни раздори и македонската нечаевщина, за раждането на македонския тероризъм след поражението на Илинден, за липсата вече на обща вяра. „Какъв беше тоя бяс — се пита Борис — Талев, — който изправяше един срещу друг люде, които се бяха обрекли на едно и също дело, които се бяха свързали с една и съща клетва?" Може би смъртта попречи на Талев да отговори художествено убедително на този въпрос в продължението на серията. Но в този роман, в самата негова образна система и психологически наивно мотивирани действия вече се чувствува недостатъчността на възрожденския реализъм, за да се отговори на по-новите трагични въпроси.

Странностите и жестокостите на македонската одисея в съвременния свят родиха това ново чудо на българската литература и в началото на петдесетте години ни зададоха една от най-трудните загадки на нашия литературен развой. Във всеки случай до това време се беше съхранила в почти ненакърнен вид една вазовска влюбеност към нашия едва пробуждащ се и буйствуващ народ, едно вазовско опиянение от неговия мощен дъх. И още нещо — едни досущ вазовски литературни предпочитания, склонности, усещане за целостта на народната душа, които са помогнали да се съхрани това упойващо старо

[1] С. Каролев. Замисъл и образ. С., 1959.

вино от едно друго време. В началото на втората половина на нашия век българската литература имаше вече три романа, които по неповторим и силен начин пресъздадоха най-болните страни на българската история. Скоро след това трябваше да разберем, че не само Талев е направил крачка към нас и нашата съвременност, не само той е взел от новата българска история и победата на социализма всичките уроци, отнасящи се до неговата любовна и изстрадана до последен предел тема. Но че и ние сме направили крачка към него, към неговите страдания и възторзи, сякаш той е бил пратен да ни напомни за съкровени и мъчителни истини, да коригира празния космополитизъм, да ни върне към живата национална проблематика.

ГЕОРГИ КАРАСЛАВОВ И НЕГОВИЯТ РОМАН-ЕПОПЕЯ „ОБИКНОВЕНИ ХОРА“

Епическата вълна в нашата нова социалистическа литература в началото на петдесетте години може да изненада с ширината и дълбочината на своя обхват дори и познавачите на аналогични периоди от историята на други литератури. След „Тютюн“ през 1951 г. и „Железният светилник“ през 1952 г. през същата 1952 г. се появява първата част на „Обикновени хора“ от Георги Караславов като начало на нова поредица романи, които ще съставят роман-епопея. Това съвпадение не може да бъде случайно, на дъното прозира обща закономерност, която се корени в стимулите, дадени от социалистическата революция на Девети септември за ново възраждане на българския епически дух. Случайността още повече трябва да се изключи, след като се вземе пред вид колко различни по жизнен и творчески опит, по интелектуална биография писатели обхваща тази вълна. Димитър Димов идваше в това движение на духовете сравнително отстрани, от интелектуалните кръгове, и то след опита с два романа, от които първият нямаше допирни точки с българската история, а вторият символично и косвено се свързваше с решаващата се тогава съдба на „осъдените души“. Но и двата бяха чужди на епическата постройка и дух. Димитър Талев направо идваше от противоположен бряг и наистина преживяваше „второ раждане“ като писател и гражданин, преживял тежки творчески сътресения и кървави граждански заблуди.

Може би единствено за Караславов събитията не са криели неочакваност и изненада, за него те са закономерен изход от една голяма епична борба, в която той е вложил целия идеализъм и ентусиазъм на младостта си, цялата си вяра, всичките политически и социални въжделения на страстната си и борбена натура.

Георги Караславов беше вече автор на два романа — „Татул“ (1938) и „Снаха“ (1942), — трайно влезли в съвременната българска литература, едва ли не най-значителните произведения на българската проза, на романа несъмнено, между двете войни. По проблематика и художествена сила „Снаха“ е равна на „Гераците“, тя е „Гераците“ на по-ново време, на социалистическия реализъм, на последния етап от развитието и разслоението на българското село, когато жаждата за собственост ражда убийство. Неотдавна в една своя статия Боян Ничев писа, че повестта „Танго“ на Караславов заема средищно място в пътя му към романа.[1] Не мога да разбера всичко това, след като преди

[1] Вж. Б. Ничев. Пътят на българската проза към крупни епични форми. — Съвременник, 1974, кн. 3, с. 161.

повестта „Танго“ Караславов е автор на два романа, останали със същата художествена и идейна валидност в нашата литература, както и при появата си. Може да се каже, че тъкмо Караславов трябваше да се смята за най-готов творчески, житейски, биографично, идеологически за участие в голямото епично движение, което за не много продължително време обхвана българската литература в началото на втората половина от нашия век.

Каква е била силата на първоначалния тласък към епоса, към монументалното повествование, търсещо да „обхване всичко“ (Толстой), може да се види, макар и само от това, че повече от двадесет години Георги Караславов предано му служи. Впрочем, като се вземе пред вид и подготовката, може да се каже — повече от четвърт век, защото след като поредицата започва да излиза през 1952 г., то последната, шеста част, е завършена към средата на 1974 г. (Благодарение любезността на автора, успях да се запозная с нея в ръкопис.) Пред мене се изправи един донякъде психологически въпрос (надявам се далеч не само психологически, но и творческо-критически): Какъв е този замисъл, на който може да се обрече толкова човешки труд, толкова години в разцвета на творческите сили от немногото, което ни е отпуснато? Каква чудодейна сила е имал той, за да занимава трайно, насън и наяве, въображението и съзнанието на признатия вече класик в нашата съвременна литература? Струва ми се, че всяка, дори и най-упоритата човешка амбиция може да се препъне в този унил низ от дни и нощи, да се огъне пред необходимото човешко търпение! Казвам всичко това, за да подчертая, че духът на епоса трайно се е вселил у Караславов, особено в годините, за които говорим, и по него можем да измерваме градуса и величината му, тежненията на националната литература. Защото той е родствен тъкмо на търпението, на чувството за овладяно време, за някакъв стабилитет на стойности и жертвоготовност за съзидание, за утвърждаване на един нов порядък в живота. Караславов ни освобождава от колебанието, че още могат да се въдят китове в нашето литературно море, че може да се преживее живот с един замисъл и тема, че фрагментарността може да побеждава понякога духа на нескончаемия и несвършващ епос, но тази победа никога не е окончателна и безвъзвратна, че „титаническият миниатюризъм“ (Томас Ман) на романа е жив и не всякога можем да знаем откъде и как ще се покаже острото му, гъвкаво рило, което преобръща историята. . .

Към това трябва да се добави едно още по-красноречиво свидетелство на самия Караславов: „Събирам материали — казва той — за романа още от 1922 година. Разпитвал съм около 500 души. Имам цели тефтери с данни.“ И добавя нещо фантастично — „Първите редакции съм чел на Атанас Пинтов“[1], един от героите на романа, ръководител на дезертьорската група от Проходец. С други думи, това е вече половин век, това е романът на живота на Георги Караславов, с него той е преживял целия си съзнателен и творчески път.

Искам да подчертая една важна страна от творческите особености на Караславов, което ще ни позволи да определим по-точно жанра, замисъла и проблематиката на „Обикновени хора“. „Творческият процес у мен — казва Караславов — започва винаги от определен, конкретен жизнен материал, от определено събитие или герой, за които, както казах, съм се убедил, че са типични за нашенските български условия. От петнадесетгодишна възраст, когато започнах да пиша ученическите си стихове, до днес не преставам да изучавам

[1] Вж. Г. Константинов и Е. Константинова. Книга за Георги Караславов. С., 1971, с. 211 и 299.

живота от натура и по документи. Изхождайки от определени факти, стремя се около тях да събера колкото се може повече и по-разнообразни обобщителни материали, за да открия обществените и социалните корени на явленията."[1] По разни поводи Караславов подчертава тази особеност на своята работа, особено във връзка с романите от серията „Обикновени хора". „Прехвърлил съм цялата преса — казва той пред Ат. Свиленов — от 1912 до 1925 г. . . . Четох исторически, социологически и какви ли не трудове, хвърлящи светлина върху този период от време. Допрях даже и до справките за метеорологическите условия през това време."[2] „Убитите петима съм дал с истинските им имена. . . От всички случки, описани в романа, не съм присъствувал само при изгонването на реквизиционната комисия." И на друго място, по друг повод: „Педантично държа на истината и по отношение на най-дребните факти и детайли. . . Почти всички мои герои имат свои живи прототипове: мои близки приятели, роднини, случайни познати. Това важи особено за романа-епопея „Обикновени хора", където най-много съм се стремял да остана верен на фактите, на документалната истина."[3]

Всичко това навежда на мисълта, че на „Обикновени хора" не бива да се гледа само като на художествено произведение, роман, fiction по красноречивата в случая английска терминология, а като на роман-изследване, роман-хроника, роман-енциклопедия за важен отрязък от най-новата българска история; че в него ние можем не само да се насладим на бурното течение на живота през цели три десетилетия, тъй както е кристализирал в творческото въображение на Караславов, но няма да сбъркаме, ако в него направим справка и какво е било времето в Тракия през нощта, когато се е обявило Септемврийското въстание. . .

Интересно е да се припомни и как самият Караславов вижда характера на своята епопея. „Струва ми се — казва той, — че в нашата литература няма политически роман от новото време като моя. Аз разкривам детайлно как става разслоението в село, като вниквам в семейството. . . Това е хроника, ала хроника на събитията, а не хроника като художествено произведение."[4] На друго място Караславов по следния начин определя жанра и характера на „Обикновени хора": „. . .исторически документален роман-хроника за събитията след войните до 9-ти септември 1944 г."[5]

Романът-епопея „Обикновени хора" е замислен като художествена история, художествена енциклопедия на най-важните събития и народни преживелици за три десетилетия, от 1914 г. до социалистическата революция на Девети септември. В него художественото въображение твърдо и стабилно се опира на историческите свидетелства, документи, правдиво следва хронологията на събитията. В същото време това са автобиографично преживени събития, лично познати на автора хора и герои, така че Караславов с неговата силна памет се наема сам да свидетелствува за това време, да преплете в хрониката своите спомени и преживявания, което ще я превърне в нова художествена летопис. Докато все още се придържаме към най-общия замисъл, силно впечатление прави епическата широта, с която той е белязан и която е изцяло съзвучна тъкмо с началото на петдесетте години, когато неслучайно започва

[1] Г. Константинов и Е. Константинова. Цит съч., с 244.
[2] Пак там, с. 300.
[3] Г. Караславов. — Септември, 1974, кн. 7, с. 125.
[4] Г. Константинов и Е. Константинова. Цит. съч., с. 211—212.
[5] Г. Караславов. Цит. съч., с. 126.

осъществяването му. Има нещо толстоевско в това желание и стремеж „да се обхване всичко", нещо балзаковско в широтата и пълнотата на замаха, стремеж да създаде някаква нова ругонмакариада, която трябва да стигне до тайната същност на историческите изменения и процеси в новата история, до предназначението и участта на няколко поколения.

Но най-общият замисъл все още не ни говори много за особеностите на шестте романа, които съставят „Обикновени хора". Коя литература не е гробница на много грандиозни замисли. Целият въпрос е в това, че Георги Караславов намери най-адекватните за своя натюрел, интелектуална и жизнена подготовка, чувствителност и култура художествени средства, за да подходи към замисъла си и да го осъществи. Преди всичко Караславов е намерил, по-точно създал, център на този огромен свой свят, в който трябва да се огледа България от това време. Събитията са максимално концентрирани в едно средно, типично българско село, наречено Проходец, в което не е трудно да се узнае праобразът на неговото родно село Дебър. Събитията и действието в романите почти не напускат очертанията на Проходец или стигат най-много до съседния околийски град с няколко епизодични прескачания до София, но всичко това в мащаба и размерите на действителните, най-необходими връзки на едно българско село с окръжаващия го свят. Най-малко Караславов има склонност към митологизиране и символизиране на историческите, социални, човешки отношения и процеси — от всеки ред на неговата проза прозират реалната история и натуралните форми на модела, на натурата. Типизацията на чертите на това село е същински реалистична, без подчертавания и художествени преувеличения. Но за сметка на това наистина имаме българско село, населено с всичките му типове, характери, особен бит, морал, преживявания, борби, съседски омрази, роднински неразбирателства, кръчми, даскали, попове и ако някой пожелае, би могъл да състави карта на неговите улици и родословно дърво на неговото население. Единствено в багрите се усещат местните, сгъстени цветове на юга и Тракия, някои езикови обрати подчертават дебърското. И това тежко, барутно, прихлупило тракийския чернозем южно небе! По замисъла на Караславов Проходец трябва да събере разкъсаните нишки на света, да фокусира необятната материя, в него трябва да се огледат най-важните събития и процеси, станали през това решаващо тридесетилетие. Цялата постройка получава център, целият градеж е центростремителен, всички нишки водят към Проходец и излизат от него, създаден е микрокосмосът на българското село, в който се оглежда неговият макрокосмос.

Това трябваше да се очаква. Само Караславов можеше да събере света в едно българско село, да разкаже за световните събития през призмата на пречупването им в една малка точка на Тракия, пронизвана от всички ветрове на XX век, като се започне от комунизма, мине се през троцкизма и се стигне до селските самородни фашисти. В някакви дълбоки и страшни очи, под тежка и намръщена стряха, упорити и недоверчиви се оглеждат и пречупват огромният разнолик свят и вселената, кръстосват се странни светлини, светкавици овъгляват могъщия някога селски дъб, ветрове брулят ябълковия цвят на някогашните идилични селски градини, политически и социални вихрушки въртят и променят лицето на българското село, вилнеят и се утаяват братоубийствени страсти. Старото българско село умира в ръцете на Караславов, за да се възроди за друг живот.

Замисълът на „Обикновени хора" е още по-концентриран и конкретизиран и в едно друго направление. Караславов е чужд на всякаква, дори и външно

равномерна и обективистична хроника. Той пределно е съсредоточил своя творчески интерес към социалните и политически процеси в нашето село, към неговото класово разслояване, към политическата борба, към раждането и разпространението на комунистическите идеи. Една от постоянните мисли на автора при пресъздаване историята на селото е как се зародиха социалистическите идеи в него, каква почва завариха там и как я разораха, защо в края на краищата победи Девети септември, а социализмът намери богата и напоена земя тъкмо в българското село. Това са все въпроси, които трайно занимават творческото съзнание на Караславов, нещо повече — в известна степен те са моторът на неговия дълготърпелив труд. Дълбок и тънък познавач на нашето село, Караславов чувствува гражданска и партийна повеля да даде своя отговор на тези кардинални въпроси, поставени от новата ни история. И трябва да се каже, че ние сега имаме художествения отговор на едни от най-мъчителните и трудни въпроси на нашия нов обществен живот, по художествен път Караславов се е домогнал до философските въпроси на нашата нова история и ни е дал поради характера на романите си не само обилен материал за размишления, но и личното си автобиографично свидетелство за станалото.

Интересното при Караславов е пълното съвпадане на обществената повеля за създаването на този селски епос, на всеобхватната картина на обществените борби за три десетилетия с личните, дълбоко автобиографични мотиви, с по-интимните си преживявания и впечатления от ранно детство до днес. „Поради разправиите у дома — казва той в една неочаквана изповед — аз намразих целия обществен ред — години преди да се запозная със социализма и марксизма.“ И на друго място: „Роден съм на 12 януари (ст. ст.) 1904 година в средноимотно земеделско семейство, разяждано от вътрешни неуредици, като всяко подобно семейство.“[1] Ето къде според мен трябва да се търсят обясненията за много от чертите на този епос, за неговата спокойна увереност, за дълбоко подготвения и неизменен комунистически поглед върху процесите и явленията, за Караславовската убеденост и категоричност в тълкованията, за липсата на всякаква идиличност в погледа към този свят, за черноземния реализъм при неговото изображение. Емоционално и идейно, със сърцето и ума еднакво Караславов е бил подготвен за отрицанието на целия стар ред на нещата, в неговия сетивен и умствен опит живо присъствува цялата проблематика на епопеята, която се свежда и към това: откъде и как се появява, набира сили, расте отрицанието на стария свят, прояжда семейните и родовите връзки, създава нови привързаности и нови идеи, изправя брат срещу брата и довежда до цялостното олевяване на селото. В случая марксическото учение е дошло само да създаде системата, да даде обяснението, да оформи и целенасочи емоциите и собствения душевен опит, извлечен от една реалност. Семената на тези идеи са паднали на разорана и плодородна почва. Между другото тъкмо това съвпадение на чувство и учение, на гражданска повеля и интимни подбуди обяснява и дълготрайната привързаност на Караславов към неговата тема, в тази форма на роман-епос той намира начин да „уреди сметките си“ изобщо с живота, да каже всичко, което е преживял и научил в него, да събере в едно целия си огромен обществен, идеологически, емоционален и чисто автобиографичен опит.

[1] Г. Константинов и Е. Константинова. Цит. съч., с. 11 и 76.

Както Караславов пределно е съсредоточил събитията и действията в Проходец, така той е фокусирал главното внимание в повествованието върху една фамилия, върху едно семейство и неговите три поколения. При това трагичната история на тази фамилия е подхваната и изведена главно с оглед цялостната композиция на епопеята, определена от общия замисъл — неумолимото разслоение, класовите вражди, политиката, която започва да пронизва и най-дълбоките и недостъпни фибри на селото, раждането и развитието на комунистите, тяхната победа.

Дори само схемата на основните герои от епопеята, тяхното родословно дърво ясно и нагледно изразяват целия замисъл на Караславов. В центъра е семейството на Кръстьо Тошавров и неговата жена Велика. Кръстьо е син на обесения от турците Иван Тошавров, сам той още помни Освобождението на България. По политически убеждения той е земеделец, но единият му брат Атанас Пинтов пада убит на опозиционен митинг срещу земеделската власт. Другият брат Киро е селски богаташ и земеделски големец, народен представител. Жената на Кръстьо Тошавров Велика е родена още в турско, но доживява да посрещне Девети септември 1944 г. Помислете само какво историческо време побира българската действителност в рамките на един живот! В земеделското семейство на Тошаврови се отглеждат четири останали живи деца, все комунисти: най-големият Слав е железар и активен селски комунист; дъщерята Станка също става комунистка отрано и завършва живота си като майка-героиня; единствен Тоню се изучва, става софийски адвокат, но работи във висшите партийни органи; сравнително по-настрана, но съчувственичка на идеите на сестра си и братята си е Петричка, чиято дъщеря емигрира след мъжа си в СССР.

Станка се омъжва за секретаря на партийната организация в Проходец Вакрил и от брака им се раждат четири деца: Иван — разстрелян за нелегална работа в София по време на Съпротивата; Владо — попаднал в затвора; Кръстьо и Лика — партизани. Лика е убита като партизанка. Това е съдбата на внуците на Кръстьо Тошавров, деца на Станка и Вакрил. С други думи, в центъра на повествованието е поставено комунистическо гнездо в Проходец, и то в процеса на неговото формиране и израстване.

В тази светлина се разкрива двузначният смисъл на заглавието на поредицата — наистина Караславов нарочно подчертава „обикновеността“ на герои, събития, жизненото пълноводие в подбора на героите, обяснява и самия маниер на разказа, подчертава документалността, автентичността. Това подчертаване трябва да напомни за типичността, неизключителността на всичко, което става тук, че то е взето от живота на средно село, от едно типично и разпространено семейство, че героите са от народните низини и олицетворяват съдбата на обикновените хора, на българския народ и т. н. Но в същност в заглавието има и една втора, неподчертана, но, предполагам, твърде съкровена за Караславов страна — това е разказ за най-трудния, непоказен, обикновен героизъм, за необикновената издръжливост, нравствено величие, естествен порив към светлото и доброто, за онова „обикновено“ противане на живота и жизнените процеси, което довежда до чудото на революцията, до кардиналната промяна.

Романът започва от 1914 година и това също не е случаен, а обмислен детайл от общия замисъл. Преди всичко това ни дава възможност направо да навлезем в катастрофичните години на нашата история, началото съвпада с преживяването на първата национална катастрофа след Междусъюзническата

война, когато започва най-интензивното внасяне на нови идеи, нови порядки, нови политически страсти в нашите села. Тук само е загатната старата мирна селска идилия, битовият и нравствен ред в семейството на Тошаврови, колкото да се подчертае втурването на рой събития едно след друго, които ще изменят селото, няма да оставят нищо на мястото му, ще завъртят във вихрушката си размерения вековен живот. От друга страна, това начало дава възможност на Караславов да започне своята хроника оттам, откъдето датират първите му детски спомени, първите му юношески преживявания, като в епоса се преплете личното свидетелство. С други думи, замисълът в случая съгласува тежката епическа задача с автобиографичните, интимни мотиви, както и с особения маниер на работа на Караславов, всякога предпочитащ непосредствено познат му материал.

Както може да се очаква, едни от най-хубавите страници в романа-епопея са посветени на трайната караславовска тема за разслоението и поляризацията на селото, за навлизането на политиката с всичките ѝ „страсти-мордасти" в душите, семействата, в роднинските отношения, в любовта дори, за това как политиката застава между братята. И всичко това в неговата историческа автентичност, типология, в процеса на реалната еволюция. Интересно е да се види как сега, в рамките на романа-епопея и неговия общ замисъл Караславов е провел, осъществил и извел тази своя тема, какъв личен и исторически материал е претворил художествено.

„Откак започна голямата война — се казва в началото на една от частите,— животът се промени като насън." Съществено в тази промяна Караславов е подхванал върху един нагледен частен, но много съществен и твърде болезнен мотив в целия национален живот — изчезването на патриархалния братски дух, на братството в традиционната му форма и традиционните му конфликти. Охлаждането между двамата братя — Кръстьо и забогатяващия Киро, постепенното ожесточение между тях е нагледна илюстрация на най-важната промяна в живота и необходима прелюдия към братоубийството, към събитията от гражданската война, към Септемврийското въстание. „Той усещаше — се казва за по-чувствителния брат Кръстьо, — че онова, което по-рано ги свързваше така крепко, започва да олабва и дори да се къса" (с. 18, т. III)[1]. И това, което застава като съдба между тях, не е вече наследственият имот, то е нещо ново и малко познато, то е Политиката с главна буква. „Нещо беше ги отдалечило и то бе по-силно от братството, и от роднинството, и от добросъседството" (с. 26, т. III). Ако трябва да се отговори на въпроса, какво е това, което се оказва по-силно от кръвта, това означава да се даде точна диагноза на най-важната и разпространена болест на века, на източника на съвременните мъки и страдания. Караславов сам задава същия въпрос: „Какво беше то? Кога беше се промъкнало между тях?" И отговаря, като предава преживяванията и мислите на Кръстьо: „Кръстьо виждаше, че то не може да се поправи. То започна отдавна, то много му приличаше на някаква тежка болест, която се е загнездила дълбоко и незнайно кога, но която се развива и за която няма цяр" (с. 26—27, т. III). Без този братски дух и неговия целителен балсам Кръстьо е все тъжен и замислен, а Киро — мрачен и страшен, без скрупули и милост. Постепенно в хода на цялото повествование Караславов е дал своя отговор на поставения тежък въпрос.

---

[1] Всички цитати тук и по-нататък са по първото издание. — Г. Караславов. Обикновени хора. Епопея на 3 десетилетия. В 3 т. С., 1977.

Умира Атанас Пинтов, герой в очите на селото, умира убит на опозиционен митинг срещу земеделското управление, а брат му Киро е вожд на земеделците в околията. Не братски преживявания измъчват Киро, а политическите сметки, че героят Пинтов сега се превръща и в мъченик, светец и това може да бъде използувано срещу властта. Киро не отива нито веднъж да го види като ранен, а присъствието на погребението му е вече за него преди всичко политически въпрос, ход в голямата игра във връзка с предстоящите избори. И за Киро, и за другия брат Кръстьо, който политически е съчувствувал на починалия, погребението — най-древният обряд, става въпрос на политика, на политически сметки. Така се казва и в дома на починалия: „Вакрил каза, че това предложение трябва да се приеме и допълни — на погребението на Атанас Пинтов трябва да се гледа като на голяма и важна политическа акция“ (с. 518, т. III). Така и става. На гроба говори ръководителят на комунистите Илков, и то тъкмо за *братоубийството*: „. . .това не е убийство, а братоубийство“ (с. 538, т. III). Киро потреперва от тази дума, тъй като чувствува пронизващото двусмислие — братоубийство не само между комунисти и земеделци, но и в буквален смисъл — Атанас е убит от неговата, Кировата власт. И думата звучи като обвинение за него.

И по-нататък отношенията между Кръстьо и Киро, между техните семейства са построени върху постоянно ерозираща основа, върху всекидневно и болезнено късане на роднинството, братството. Това е важна страна от замисъла на романа тъкмо в подготвителните глави към Септемврийското въстание. В разговора между Кръстевица и девер ѝ Киро в началото на четвърта част неслучайно се казва, че от този кратък разговор старата жена „разбра много повече от политиката, отколкото бе разбрала през целия си живот“ (с. 36, т. IV). „И още нещо се проясняваше в съзнанието ѝ — че не големството на девер ѝ и перченето на етърва ѝ ги разделяше от децата ѝ, а нещо много по-голямо и сериозно. . . И докъде ще доведат тези разпри, докъде ще стигнат тези омразльци?“ Ние вече добре знаем докъде доведоха!

Само в един момент братята отново ще се почувствуват братя, но той е пак изцяло определен от политиката. След превратa на 9 юни, когато Киро за известно време пропада в София без вест, брат му Кръстьо истински ще се зарадва на избавлението му. След това Киро посещава болния Кръстьо: „Това посещение хареса на болния. . . Така и трябва! — думаше си той и поласкан, и удовлетворен, ала без сянка на злорадство“ (с. 314, т. IV). Това е резултат от общата беда, от превратa. Според цялата концепция на романа политиката изцяло доминира в социалния и нравствен живот на българското село, на българското общество в ново време и това блестящо е показано при анализа на братските връзки, при проследяване на изчезващия дух на братството.

Другата страна на същия замисъл на Караславов е, че политиката създава заедно с това ново общение, тя е единственият обединителен елемент за ново групиране в селата и обществото, класовото и партийно другарство трябва да заместят бавно гаснещия огън на кръвната и родова близост — източникът на враждите е и източник на ново обединяване. Синът на Киро тръгва по пътя на своите братовчеди, децата на братята намират нова основа за общуване и разбирателство, което по начало обединява чужди по кръв и дори по народност, но социално и идейно близки хора. Разслоението е създало нови центростремителни сили, нови средища и пак политиката е в тяхното дъно. Наистина

„Обикновени хора“ не е просто роман-хроника, а политически роман в широкото и многозначително съдържание на това понятие.

В същност почти всички епизоди от голямото платно на Караславов се групират около този основен момент в замисъла и композицията на романа. Тъкмо с класосъзнаването и политическата ориентация, последвали интензивното разслоение в селото, се обяснява сближаването на селската беднота с тютюноработниците в града, с водачите на комунистическото движение в околията като Илков, с новата вяра в тях, събудена дори у недоверчивите селяни. Едновременно с това тънко, със своя аргументация Караславов показва неспособността и безпомощността на буржоазията, на българските буржоазни политически дейци да се справят с тези процеси, да задържат разложението, да вдъхнат увереност и надежди, особено след кървавите септемврийски събития, които неотвратимо изолираха властта от народа. Като Антон Политов те или уреждат лични сметки в голямата суматоха, или като Касаветов вземат своите плоски адвокатски хитрости за „голяма политика“.

Сега, като имаме на длан целия разгърнал се роман, виждаме, че и прелестните страници на първата част, посветени на младежката любов на Станка с младия Тъкачев, са били необходима увертюра към големия замисъл и широката концепция. Караславов ни е дал с уверена и силна ръка портрета на една идилична младежка любов, с всичките ѝ срамежливо-радостни преживявания. Тук единствено се усеща нещо от старата идилия на селото, в Станка трепти невинността и наивността на хубавото, чисто селско момиче от някогашните времена. Но тъкмо тук е най-безкомпромисен и страшен жестокият реализъм на Караславов. Цялата любовна идилия е изградена на пясък, нещо повече — върху жаравата на социалното и политическо ожесточение. Всички идилични блянове на младия Тъкачев, на Станка, на Кръстьо и Кръстевица се разпръсват яко дим още щом за връзката научава бащата на Тъкачев, човек от друг социален кръг, с други планове и сметки за сина си. Той просто улавя наивното синче за ухото, изпраща го в Швейцария, а от мечтите и бляновете остава купчина пепел, горчива утайка в душата.

Само два пъти след това Станка среща случайно своя бивш любим — единия път в селото, когато той идва като чужд и важен гост, колкото да измери опустошителния пожар, минал в душата ѝ; и втори път във влака, когато отива да търси спасение за осъдения си на смърт син, колкото да почувствува неизмеримото разстояние, което в същност винаги е било между тях, социалната, политическа и морална дистанция, която сега е запълнена изцяло с ненавист и презрение. Със Станкината „незаконна“, по-точно невъзможна любов Караславов е сложил само началото, жестокото и каляващо душата начало на нейното ходене по мъките на политическата и класова борба; оттук само почва пътя ѝ през всичките девет кръга на ада до убийствата на децата ѝ, укрепени в първите си стъпки по страшния и славен път от нея, от баща им.

Неслучайно тъкмо Станка се очертава като централен герой в шестте романа, защото нейният път от невинно и излъгано селско момиче до герой на Съпротивата най-пълно отразява общия замисъл за процесите и резултатите, станали в нашето село с „обикновените хора“ у нас за три десетилетия. Върху Станка е концентрирано вниманието на Караславов и през дните на победата на Девети, на завръщането на партизаните и затворниците, между които ги няма нейните любими — дъщеря ѝ Лика, мъжа ѝ Вакрил, сина ѝ Иван. Тъкмо Девети от гледището на Станка интересува Караславов — преживяването му като върховно тържество, но с неутешимостта на мъката по жертвите, дадени за настъпването на този ден.

Георги Караславов успя да осъществи в нашата нова романистика не само мащабния замисъл на роман-епопея, роман-хроника за съществените процеси в българския обществен живот за три десетилетия, но и политически роман с голям замах. Той успя да изгради сложна композиция, сюжетна и образна система, които му позволиха най-пълно художествено-документално да осъществи своя замисъл.

ДРУГИ ОПИТИ. „НА ЖИВОТ И СМЪРТ“ ОТ ДИМИТЪР АНГЕЛОВ, „ПЪТ“ НА СТ. Ц. ДАСКАЛОВ, „КРАЯТ НА ГОСПОДАРИТЕ“ НА ПЕТЪР СЛАВИНСКИ И ДР.

Епически разгърнатият роман, стремежът към овладяване на монументалните форми на прозата е характерен белег на това време. В това литературно движение към монументализъм и по-голяма историчност участвуват не само писатели като Димов, Талев, Караславов, то е характерно за съвременните тогава романи на Андрей Гуляшки, Павел Вежинов, Камен Калчев, за които по-късно ще стане дума, характерно е за замислите и реализациите на Ст. Ц. Даскалов, Димитър Ангелов, Емил Манов, Петър Славински, Гьончо Белев, Иван Мартинов, Арманд Барух, Стефан Дичев, Антон Дончев, Димитър Мантов, Емил Коралов, Павел Спасов и др. В прегледа си по случай 15-годишнината от Девети септември Стоян Каролев дори заговори за „трилогомания“ у българските писатели.[1] Всички тези усилия обаче донесоха някои сполучливи произведения на българската романистика, други показаха интересни замисли, чувствувайки повелята на времето и българската история, трети останаха само в сферата на добрите намерения, у четвърти може да се намерят интересни и симптоматични попадения, някъде има проблясъци с оглед бъдещия път на националния роман и т. н. Тук ние ще се спрем само на някои романи и романисти, които имат сравнително най-непосредствена близост с общите тенденции на литературния процес в първата половина на петдесетте години, по свой начин отразяват съществените страни на този процес, за които неведнъж вече стана дума при анализа на романите на Димов, Талев и Караславов.

Първото издание на твърде популярния и до днес роман на Димитър Ангелов „На живот и смърт“ се появява през 1953 година. Този роман е важен момент в развоя на антифашистката тема с всички белези на монументализма и епическата широта, характерни за времето на писането му и особено на появата му. Преди всичко във всички компоненти на романа можем да забележим следите от едно завидно историческо самочувствие на победителите в голям и труден двубой, характерната за времето самоувереност, съчетана сега с едно по-свободно използуване на историческия материал за динамично, почти приключенско фабулиране. В „На живот и смърт“ намираме като плътен фон на интригата почти всички важни събития през периода 1941—1944 г., срещаме ред исторически лица с истинските им имена (дадено е дори заседание на кабинета на фашисткия министър-председател Добри Божилов), хроникирани са важните етапи на съпротивата срещу фашизма, като очевидно са използувани исторически материали от Стара Загора и Старозагорска област.

[1] Вж. С. Каролев. Въпроси на нашия съвременен роман. — Лит. мисъл, 1959, кн. 4, с. 54.

Но доброто историческо самочувствие, с което е писан романът, е оставило и друг вид следи — почти липсва изповедността на антифашистката тема, характерна за предшествуващия период, има известно олекотяване на конфликтите, „олитературяването“ им. Романът очевидно е конструиран по събитията с обратна дата, при известен вече изход, драматичното напрежение се постига предимно по литературен път, с използване на похвати, близки на приключенската белетристика. Достатъчно е да се анализират началните страници, където героите коментират изтеглянето на германските войски към север, започването на войната срещу СССР, за да се види, че те сякаш предварително знаят изхода от току-що започващите събития. И Георги Димитров-Гошкин беше прав на времето, когато писа, че образите „още не са резултат на истинска художествено-изследователска работа“[1], а са взети в готовия им, схематизиран от историята и нашите най-общи представи за тях вид. Впрочем, още тогава нашата критика прие с одобрение този роман, като същевременно изтъкна редица негови несъвършенства, посочи действителни слабости на автора. Но тя беше твърде силно респектирана от горещия прием, който романът имаше сред публиката, от възторжените читателски отзиви. И неотдавна опарена в историята с „Тютюн“, трябваше с намеци и много уговорки да изтъква резервите си.[2]

В основата на сюжета е една любовна история. Младият, интелигентен и честен лекар Евгени Милев се влюбва от пръв поглед в селската учителка Росица Енева, която се оказва опасна конспираторка, замесена в цялата нелегална партийна работа в областта. Скоро тя е разкрита и осъдена на смърт. Неопределеният в политическо отношение д-р Милев сега започва своите митарства във връзка с ходатайството за заменяне на смъртната присъда на своята любима. Тези митарства твърде нагледно му показват целия фашистки ад, в който живее, свързват го по един твърде двусмислен начин с окръжната върхушка, като се почне от окръжния управител, окръжния прокурор и се стигне до полицейското началство. Едни от хубавите страници на романа са свързани с образа на окръжния полицейски началник Саваков-Кучеглавия, с неговата трагично несподелена любов. (Във великолепното изпълнение на народния артист Стефан Гецов на тази роля от едноименния телевизионен филм се видяха много потенциални възможности, заложени в образа; за нас сега е вече трудно да отделим литературния първообраз от неговата блестяща актьорска интерпретация.) В хода на действието Милев проглежда политически, вижда истинския образ на управляващите, свързва се с нелегалните приятели и сподвижници на Росица и в края на краищата сам се определя безвъзвратно, става партизанин. Любовната интрига в романа не е проведена самоцелно, общественият фон става все по-плътен и ярък, тъкмо събитията и историческият прелом завързват и развързват любовния мотив, а това е вече епика, това сближава романа с всичките важни и големи стремежи на нашата проза в този период, дава мащаб и монументалност на ситуациите и образите. Един от безспорните успехи на Ангелов е постигането на особената атмосфера на насилие, политическа бруталност, полицейщина и жестокост, така характерни за годините на фашизма у нас и навсякъде по света.

Погледнато от по-строга естетическа гледна точка, широко популярният роман на Ангелов прави впечатление с още нещо. В него сякаш е предусетен

[1] Вж. Г. Димитров-Гошкин. — Ново време, 1955, кн. 8, с. 86.

[2] Вж. П. Зарев. — Раб. дело, бр. 155, от 1954 г. и Я. Молхов. — Пиринско дело, бр. 46 от 1954 г.

бъдещият „кино-роман“ у нас, той носи много от чертите на сегашните телевизионни филмови серии. Нещо повече — изглежда, на времето, при тяхната липса, тъкмо романи от този тип са ги замествали, играли са тяхната роля, задоволявали са потребностите от художествен и идеен характер на масовата публика. Димитър Ангелов в „На живот и смърт“ най-общо е верен на историческата правда, личи, че детайлно познава събитията, много от тях сам е преживял. Но той използува целия този исторически материал, собствените си наблюдения и преживявания преди всичко за създаването на едно фабулно четиво с оглед сюжетното напрежение и литературната интрига. Това беше нещо ново, то спечели масовия читател, особено с това, че образите и ситуациите в романа се покриваха с неговите, вече малко отдалечени представи за това време и неговите герои. Романът сякаш онагледяваше това, което вече се схематизираше и преподаваше в училищата, кръжоците, за което пишеха във вестниците и учебниците по история.

Впрочем в цитираната вече статия на Г. Димитров-Гошкин още тогава бяха схванати тези черти на романа. Гошкин например отбеляза една от най-важните особености на този тип повествование — героите са взети в готов вид, те претърпяват главно външно развитие, сменят се само ситуациите, в които им се налага да участвуват. „Героите на романа — пише той — почти нямат биография, нямат минало“, авторът не се занимава много и с техния душевен живот. Какво остава тогава? Действие и диалог! — отговаря критикът и продължава „Действие и диалог — ето кое характеризира начина, по който авторът предпочита да показва героите си.“ Авторът на статията намира, че Д. Ангелов дава еднообразна политическа характеристика на героите, на характера на тяхното мислене и че неговата собствена реч в романа е на средно равнище.[1]

Няма основания да се ревизират гледищата на тогавашната критика за романа. Общо взето, времето потвърди както нейните резерви, така и изтъкнатите безспорни качества на произведението на Д. Ангелов, които му спечелиха както най-голямата награда — Димитровската, така и много широка читателска аудитория.

През 1951 година излиза и първият роман на Петър Славински „Последният щурм“, също начало на поредица, оформена по-късно под общото монументално заглавие „Краят на господарите“. Тази серия обхваща романите: „Последният щурм“, „Победени хоризонти“ (1962), „Живот за живот“ (1963) и „Претворена земя“ (1959—1965). Както можем да се досетим още от заглавията, този грандиозен замисъл трябва да обгърне необятното, да даде края на някогашните господари в града, армията, селото, културата, като същевременно повествованието обхване войната, живота и делата на работническата класа, интелигенцията, селячеството.

Сам доброволен участник в Отечествената война, Петър Славински е използувал своите наблюдения и проучвания за създаването на увлекателен роман, където документалното и художественото все още съществуват, без органично да се сливат едно с друго. В „Последният щурм“ документалното начало е твърде орнаментирано, художествено украсено, а художественото — подсладено. Слаба е обединяващата нишка между тях. Единството се крепи главно на най-общия замисъл за широко платно, грандиозна фреска на един преобръщащ се и отново изправящ се на краката си свят.

---

[1] Вж. Г. Димитров-Гошкин. Цит. съч., с. 78, 81, 83.

„Последният щурм“ е роман за петдесетдневната обсада на Будапеща, за безнадеждната и безсмислена съпротива на хитлеристите в ясния вече край на войната. По-голямата част от действието се развива в едно скривалище, побрало хора от най-различни, а и противоположни социални, класови, идеологически, морални ориентации — нещо като Ноев ковчег, в който са представени екземпляри от всеки вид. Може да се завиди на белетристичния кураж на Славински, който е решил да изгради и е изградил голям социален, политически, военен роман от първо лице, при това разказвачът е унгарец. Но това не е оставило забележими следи върху повествованието, в по-голямата си и съществена част „аз-формата“ не е овладяна, разказът тече, като че ли е от трето лице, а унгарецът-повествовател разказва, както би си разказвал и българин. Само че сега по-често се налагат някои обяснения на малко познати за нашия читател подробности от унгарския живот и история. Наложило се е засилването на обстоятелствеността в повествованието, т. е. тъкмо това, което цели да избегне класическата „аз-форма“.

Към романите-епопеи, към монументалното повествование, характерно за това време, принадлежи безспорно и завършеният през 1954 година голям роман на Ст. Ц. Даскалов „Път“. Във всеки случай сега излизат двете последни негови части, наречени „Път в Балкана“ и „На синора“. В края на последната част четем бележката на автора: „Върху романа „Път“ работих в продължение на петнадесет години. Първата книга написах още преди Девети септември. За изграждането на трите книги аз съм използувал свои лични преживелици и наблюдения, на близките ми, както и на стотици партизани, ятаци, политзатворници.“ След това се добавя, че романът е плод на проучване на живота на революционни дейци, отряди и т. н. из цялата страна, но приликата с отделни хора е случайна — „. . .книгата не трябва да се разглежда като мемоарна, биографична за отделни лица, дори за отделен край“[1].

И така — разточителният дар на Ст. Ц. Даскалов пресъздаде живота в роман, който започва някъде през тридесетте години и завършва с образуването на ТКЗС, а главният герой Гарчо преминава сякаш няколко живота, преживява в центъра на събитията на своя век — от чираче през индустриален работник, нелегален партиен деец, партизанин и партизански командир до организатор на ТКЗС. Накрая на романа ние го виждаме на съветски трактор с побито на него червено знаме. В същност колкото и много общо да имат десетките вече произведения на Даскалов, който с балзаковска плодовитост пише роман след роман, трудно е да ги съберем и разгледаме на едно място в тази обща панорама на нашия роман след Девети; трудно е по повод на един или друг негов роман да уловим общия, характерния портрет на романиста, неговата проблематика. Никой от големите романисти на това време не присъствува така различен, почти неуловим и несъпоставим във всеки отделен период, във всеки етап от развитието. Романите на Ст. Ц. Даскалов носят не толкова общите белези, индивидуалния почерк на своя автор, колкото белезите на времето, в което са създавани и за което са създавани. И то тъкмо най-належащите нужди на това време, неговите текущи мъки и проблеми, по тях и днес можем да се справим за политическата и идейна конюнктура на даден момент, каква проблематика е вълнувала тъкмо в тези дни и години, какъв е бил, общо взето, курсът. Те не толкова изследват настоящето, те просто го

[1] Ст. Ц. Даскалов. Път. Ч. III. С., 1954, с. 646.

гонят, тичат по него. Това ги насища със злободневност, те са отговор на дадена повеля.

Някога в една своя статия покойният Минко Николов пожела на Ст. Ц. Даскалов по-строг и дисциплиниран „вътрешен редактор" и жалко, че не го откри, макар той да не е такъв, какъвто желаеше критикът[1]. Но той съществува и сякаш непрекъснато гони Даскалов по гребена на дните, в които живеем, не му дава покой за обработка, ловко и бързо го прехвърля от една актуална проблематика към друга, още по-актуална. Това има очевидно значение дори за стилистиката на романите на Даскалов, която се люшка от грубия натурализъм до символичната приказност, от документалност (началото на III част на „Път" започва с точната дата на събитията) до пълна воля на въображението, от точен реалистичен рисунък до многото възклицателни „ох" и „ах", характерни за един по-друг вид проза. Всичко това ни дава право да разглеждаме романите на Даскалов, на които се спираме, в тяхното време, във времето на тяхното излизане, дори на части, когато различните части излизат с една дистанция от десет години.

Втората част на романа обхваща труден и важен период от новата ни история — от обявяването на войната срещу СССР през юни 1941 г. до към април следващата година, когато Гарчо застава начело на новообразуваната партизанска чета. В това отношение композицията на тази част съществено се отличава от първата и третата, които обхващат далеч по-големи периоди от историята. Това може да се обясни със средищното място на втора част в общото повествование, както и с желанието на автора пределно да концентрира действието и събитията поради тяхното решаващо значение — кулминационно както с оглед началото, така и с оглед последвалата трета част.

Както обикновено Стоян Даскалов има непрекъснато пред очи масата, народа в историческото движение, и то с уклон към най-изостаналата, доскоро незахванатата от историческите процеси маса. Той следи пречупването на събитията в съзнанието на народа, какви веяния и движения създават те сред масата, как изтръгват отделни герои като Гарчо от тъмната и безпросветна тълпа, самородни и необуздани; как, от една страна, те изразяват най-насъщни тежнения на простите хора, а, от друга — се отделят между тях с личните си качества и смелост. Даскалов няма защо да подсеща в своите епопеи, че ще разказва за „обикновени хора", неговата стихия е изцяло там, дори в по-ниските и тъмни пластове на обикновеното, където дремят и избуяват непознати и неовладени сили. В неговите герои нарочно няма нищо величествено, скулптурно, те трудно се отделят от общия фон, те са част, детайл от по-широка и разгърната жанрова картина. И всичко това е изразено многолико, то прониква до най-общите и най-тънки страни на неговите романи: от замисъла и сюжетните ситуации до имената на героите — Тунко, Пена, Гарчо, Хайдутов, Енчо, Анто и т. н. При изграждане на образите в романа на Ст. Ц. Даскалов въпреки предубежденията за неговия натурализъм много рядко или почти никак не се чувствуват чертите на реален модел, той напразно се е плашил, че някой може да се познае в тях, тук личи цялата комбинативна сила на неговото въображение, има немалко литературни реминисценции. Гарчо например в някои ситуации съзнателно подсеща за Левски, в други — за Огнянов, а в трети — за герои на Съпротивата. Източниците на Даскалов са много и не на последно място литературни.

---

[1] Вж. М. Николов. — Септември, 1962, кн. 7.

В „Път“ рядко ще се почувствува това, което Минко Николов наричаше „художническа стихия“, „авторова стихия“. Повече се усеща едно подвижно и много комбинативно въображение. В конструктивната мисъл, нещо основно за романиста, няма изненади, неочаквани открития, нови и изненадващи ракурси върху събитията и героите. Разточителността не се дължи на някаква „авторова стихия“, а на други причини. Между другото и на това, че Ст. Ц. Даскалов също е обзет от монументализма на времето, стреми се да обхване събитията в цялата им широта и рядко се спира да се вгледа в дълбините им. Нещо повече — аз открих, препрочитайки сега романите му, че въпреки всеобщото убеждение у него има много равномерност, твърде премислено и функционално разпределение на материала на епизоди и герои, че той много често си поставя чисто илюстративни задачи и никак не е чужд на стремежа само художествено да онагледи някои общоприети и актуални истини и тези.

Ето един малък пасаж от втората книга на „Път“, който според мен съдържа всички характерни белези на повествованието на Ст. Ц. Даскалов — структура, езикови особености, подход, функционалност, нагледност: Млекарят Стрезо излиза уплашен пред жените: „Какво сте се разкрещели! Ще ви преседне млякото, като ви кажа какво е станало! — извика сопнато той, като се подаде приведен, да не се удари от горния праг. — Германия е нахлула в Русия тая заран. Жените зинаха и не склопиха уста. — Пуката ми каза!. . . Ей сега! — кимна той нагоре към бай Димови, където живееше старшият полицай. — Затова се забавих. „Свърши се, бай Стрезо, с болшевизмо, вика. Германците навлязоха в Съветска Русия и заран-другиден са в Москва. Ще черпиш.“ Па яс, какво. . . ке черпам, рекоф. . . Кака Мара изтърва тенджерката, после се стресна от трясъка ѝ, взе я и побягна обратно по издълбаните стъпала.“[1]

Не знам откъде у нас се е създало убеждението, че едва ли не Стоян Даскалов граби и носи в литературата направо късове живот. Дори и по този малък откъс може да се почувствува, че няма нищо подобно, няма я прословутата непосредственост, а виждаме съвършено премислен, точно пресметнат ефект. В няколко реда се разбира ясно отношението на полицая към новината, хитростта, скритата резерва към неговите заключения от страна на млекаря, почти тъпата изненада у жените и че кака Мара трябва да побърза да занесе някому това важно съобщение. При това в рамките на цялата книга, на целия замисъл този и много други епизоди имат съвсем определено, премислено функционално значение, а заедно с това и чисто илюстративна задача да покажат как разните слоеве приемат голямата новина. В известна степен това е също така предпоставената, утвърдена, стереотипна ситуация, която може да се срещне буквално във всеки роман, засягащ това време, в разни варианти, но не и у непосредствените художници, които странят от всякакъв стереотип. Анализът на езика в този пасаж още по-добре ще покаже правилността на горните заключения. В езиково отношение тук артистично и успешно се имитира, но не се пресъздава непосредствено речта на героите. Иначе в тази смес от просторечие и македонски диалект явно бодат като привнесени по-късно усвоени думи — „нахлули“, „навлязоха“, — които дойдоха с комюникетата от войната.

„Път“ завърши не само дългогодишните усилия на Ст. Ц. Даскалов за пресъздаването на героите и големите събития от най-ново време, но в този ро-

[1] Ст. Ц. Даскалов. Път. С., 1969, с. 9.

ман своеобразно отзвучаваха епическите тенденции на петдесетте години, монументализмът на тогавашния роман, започваше бавното отдръпване на голямата епическа вълна.

СЪВРЕМЕННАТА ТЕМА. АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ, ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ, СТ. Ц. ДАСКАЛОВ. „ПРОИЗВОДСТВЕНИЯТ РОМАН" — ИВАН МАРТИНОВ, НИКОЛА МАРИНОВ, ВЕСЕЛИНА ГЕНОВСКА

Могъщата епическа вълна, породена от социалистическата революция, преодоля типичните прегради на онова време — схематизма, догматизма в обществената практика и естетическите теории, някои нетворчески и чисто външни заемки от съветския художествен опит. Но всичко това остави много по-видими, ясни и сега следи върху романите от този период, които третираха съвременната тема, темите от обществения живот след Девети септември, най-новата и едва усвояваща се проблематика. И това е обяснимо, след като новата ни литература едва се беше изправила пред океана на новата проблематика, пред една динамична съвременност, в която коренно се променяха обществените отношения, протичаха съдбоносни процеси на национализация, индустриализация, колективизация, а литературата, по знаменития израз на Есенин, наистина трябваше, „запретнала крачоли", да тича по неуловимите дири на времето. При това за разлика от подвижните, интензивни, напрегнати процеси и острата класова борба в икономическата и обществена сфера в общественото съзнание съществуваше обидно спокойствие, втвърдени схеми за обяснение на всичко, монолитен догматизъм, който прибързано вкарваше в абстрактни, заети декларативни калъпи цялото многообразие на националния живот. Всички отрицателни страни на идеологическата и естетическа реалност през този период преди Априлския пленум, наречен „култ към личността", се отразиха най-чувствително върху романите за тогавашната съвременност.

Особено внимание през това време предизвикват историческите процеси на кооперране в нашето село, процеси, които доведоха до коренен обрат в развитието и определиха трайно съвременното лице на българското село. Но доколко схематично и повърхностно се е погледнало тогава на преломните години, може да се види от факта, че през този период ние нямаме забележително произведение, свързано с най-важните преобразования в селото. Тъкмо в следващия период, когато на тези процеси се погледна без подражателство и схематизъм, белетристиката ни успя да види великия прелом във всичките му измерения, с всичките гърчове на старото село и родилните мъки на новото, с преобръщането на всички исторически пластове и да надникне в най-скритите гънки на селското ни минало чрез творчеството на Ивайло Петров, Йордан Радичков, Георги Мишев, Васил Попов, Димитър Вълев, Кольо Георгиев и мнозина други. Нещо повече — богато наторената и традиционна „селска" белетристика пак се оказа в основата на всички обновителни процеси в най-новата българска литература.

Новите явления в българското село отведоха в началото на петдесетте години на добруджанска почва дори толкова чуждият на „селската" тема и на „регионалността" писател като Андрей Гуляшки. По това може сигурно да се съди за притегателната сила на новата селска проблематика. Андрей Гуляшки винаги е живял на гребена на най-актуалната и перспективна тематика в нашата литература. През 1950 година излиза неговият роман „МТ станция",

а през 1952 продължението му „Ведрово". По-късно обаче през 1958 година излиза последната част, наречена „Златното руно", и Гуляшки обедини трите романа под общото заглавие „Ведрово". Последната част, към която той изведе целия роман, отразява част от най-актуалната проблематика на следващия период, периода след Априлския пленум и по този начин романистът ни дава право да разглеждаме цялото произведение във връзка с този период. Тук ще отбележим само, че като явление Гуляшки отразява и един симптоматичен процес на постепенно заличаване границата между „селски" и „градски" белетристи в нашата литература. За такива типично градски белетристи като него селската тема ставаше също така актуална и близка, както и за „селски" писатели като Йордан Радичков „градската" тема. Това е отражение на историческия процес на интеграция, на огражданяването на селата и оселячване на градовете. В същност всеки можеше да намери своя терен и почва, продължението на историята на своите герои и на едното, и на другото място — нещо, което, повтарям, отразяваше реалния исторически процес на миграция, на велико преселение, на цялостна модернизация на живота.

През 1951 година излиза и големият роман на Ст. Ц. Даскалов за един толкова важен акт като национализацията на едрата градска и селска собственост, проведена през 1947 г. — „Мелницата Липовански". Няма го вече дори онова идилично място от селските спомени, наречено мелница. Място на граждански сборища и класови сражения е станала и територията на селските лакардии, на спонтанните ръченици, на блесналите огньове, на тихия ромон на водата, на знаменития Ганчо Косерката, на Дъбака. Романът на Ст. Ц. Даскалов предава сурово и без украса това преобръщане на социалните пластове, наелектризирането на селската атмосфера, изчезването на поезията на социалния и патриархален мир — всичко около тези места за мирна разговорка е станало глухо и страшно, решава се въпросът кой — кого, в схватката са се хванали гуша за гуша, чуват се изстрели и ропот, кават се заговори и разплитат интриги, нещо се изнася, друго се крие, трето краде или отвлича, старите господари със сила се изгонват от „свещената" им собственост, някогашните чираци се учат да управляват. В този роман има много от следите на времето, предадени с някаква жестока и неодухотворена правда, така както само Ст. Ц. Даскалов умее. Павел Вежинов в доклада си за романа през 1954 г. казваше, че Даскалов гледа на действителността „някак отдолу"[1].

Иначе сега романът „Мелницата Липовански" прави впечатление с консумирането в него буквално на всички схеми от естетиката на онова време — в изграждането на образите, в развръзката на конфликтите, в неизбежната съпоставка между два типа ръководители, с неминуемия саботаж в новото народно предприятие чрез скритият довереник на чорбаджиите в нашите редове (Щърка), с модната тогава самокритика на героя, стигаща до самооплюване (Боян) и т. н. Романът е не толкова свидетелство за един от големите актове в нашата нова история, колкото за литературните щампи от началото на петдесетте години.

Печатът на схематизма е поставен най-дълбоко и трайно върху изграждането на образите и конфликтите между тях — чувствува се нещо служебно в техните характеристики, а действието се развива и развързва по предварително начертана схема. Ст. Ц. Даскалов наистина върви по горещите следи на събитията, но повече художествено ги илюстрира, отколкото изследва и изучава.

[1] Вж. П. В е ж и н о в. Романът през 1954 г. — Септември, 1955, кн. 7, с. 127.

Той не внася нещо ново и съществено в тяхната най-обща, вече дадена идеологическа класификация и квалификация. В същност актът, който преобърна и този път окончателно реши съдбата на цяла класа, отне икономическата й основа и предопредели съдбата на много хора от двете страни на барикадата, е наистина готов „роман", написан от най-великия романист — живота. Но авторът тук прекалено много се е доверил на самия материал, не е залегнал върху обработката му и цялостното му идейно и художествено осмисляне, наложил е върху него предварителната схема. Чувствува се преднамерената и публицистичната тенденциозност в обрисовката на героите, за всеки от тях веднага след неговата поява може да се даде пълна квалификация, да се отгатне ролята му в по-нататъшните събития. В случая изцяло Даскалов е изключил от сферата на творческите си интереси и търсения нюансите, сложните противоречия в човешката душа между социално положение и индивидуално поведение, противоречията в човешката природа. Реакцията на чорбаджията Липовански пред тези, които идват с пълномощно, за да му отнемат собствеността например е стандартна, само типологична, неиндивидуализирана. Тук „художествено" се попълва калъпът, даден за подобен род ситуации. Изцяло в мелодраматичен дух са предадени и сцените на връщането на Липовански и Мичето в национализираната вече мелница, в схематичен дух са и съпоставките, взаимоотношенията между стария партиец, септемврието Боян и новия, младия Васил. Поради всичко това „Мелницата Липовански" остава роман, затворен в онова време, не може да надрасне неговите рамки. И с доброто, и с лошото в него може да се смята прикован към началото на петдесетте години.

С още по-голямо основание всичко това може да се каже за така наречените „производствени романи" от това време. Става дума за „Светлини" (1950) на Веселина Геновска, „Младост" (1952) на Иван Мартинов, „Девойките от завода" (1952) на Кръстьо Белев, „Завод 17" (1953) на Никола Маринов. По повод на тези романи в един преглед Пенчо Данчев каза, че авторите им сякаш предупреждават: „Не критикувайте строго произведенията ни, защото сме пионери. Спрямо нас е нужна особена мярка, понеже темата на труда е трудна."[1] Тук има нещо пророческо, тъй като след повече от двадесет години същият повик, пак тъкмо с оглед тематическата важност на този тип романи, се раздаде в една от статиите на Иван Мартинов, който смята, че на времето със строгостта си критиката е попречила на развитието на този род литература у нас.[2]

Сега трудно биха могли да се намерят основания след големите завоевания на нашата съвременна проза да се ревизират гледищата на критиката за „производствения роман". Върху него най-очевидно тежат опростените схеми за героите и конфликтите в нашето ново общество, примитивизирането на вечната борба между новото и старото (тук схванато в най-елементарния му и предопределен вид), обезчовечаването, ако можем така да се изразим, на производствения процес, т. е. откъсването му от човешките връзки и конфликти, от влиянието му върху човешката душа, от човешките отношения. И най-после художествената безпомощност на тези романи, неоставили трайна диря нито в миналото, нито в по-сетнешния развой на българската литература. Нещо повече — опитът от тях имаше повече значение с оглед преодоляването не-

[1] Вж. П. Данчев. Някои проблеми на романа, — Лит. фронт, бр. 21 от 1954 г.
[2] Вж. И. Мартинов. — Пламък, 1974, кн. 14, с. 68.

гативните тенденции на схематизма и догматизма. Те играха и играят роля с оглед опита на новия ни роман за пълнокръвното изобразяване на живота на работническата класа и работника като преодолян етап по пътя към тази тема и този нов герой. Тъкмо тази тема и този герой с мащабите и важността си изискват преодоляване на схематизма, повишаване на художествените критерии, дълбоко и всестранно изследване на живота на трудовите колективи.

През 1952 година излиза и големият роман на Павел Вежинов за строителството „Сухата равнина" (II прераб. изд. — 1957 г.). Талантът и белетристичната изобретателност на Павел Вежинов са направили този роман най-ярко свидетелство за абстрактните изисквания на тогавашната естетическа мисъл за подобен род произведения, за господствуващия схематизъм, за рецептите за създаване на положителни герои, за характера на конфликтите и техните развръзки. По „Сухата равнина" ясно личат белезите на бързото преустройство на Вежинов след историята със „Синият залез", на неговата нова тематична и художествена ориентация. С живия си и подвижен усет към новото и изискванията на времето Вежинов бързо усвоява несложната поетика на съветския роман със строителна тематика от ранните романи на Гладков, Шагинян, Катаев — „Цимент", „Енергия", „Електроцентрала", „Време, напред!", и от популярните тогава у нас нови съветски романи „Мъжество", „Далеч от Москва" и др. В цялото това люшкане между модния популярен западен роман в „Синият залез" и актуалния съветски роман у писател с една и съща непроменена идеологическа ориентация особено нагледно се виждат слабостите, неустановеността на нашата романистична традиция, както и трудностите при избора на пътя за развитието на романа за грамадните преобразования в страната след Девети, за новото строителство и новите обществени отношения.

Новият роман на Павел Вежинов беше за строителството на Бръшлянската напоителна система, едно от крупните иригационни съоръжения на времето, в него са очевидни някои реални исторически лица и прототипове, завладяващата новота на задачата, бригадирският ентусиазъм и типичната привлекателност на хората с големи цели, с кураж и мъжество, с жертвоготовност и нечовешка издръжливост на трудностите. И едновременно с всичко това Вежинов възможно най-талантливо провежда схемата и рецептите в композицията, сюжета и образите на романа. Той започва с трудната проблематика на преминаването от разрушителната революционна работа срещу стария ред към строителството на новото общество. Но още тук попада в първия капан на подобен род романи, в първата конвенционалност, която трябва да му послужи за завръзка. Партийният деятел Марин Баръмов трябва да остави столицата, жена си, работа и приятели, за да отиде ръководител на новия строеж. Появява се конфликтът с жената-еснафка, която смята, че най-после е дошло времето да поживеят и те, да се порадват на живота, на изкуството, на уредения бит. Както трябва и да се очаква, Марин заминава, но с цената на постепенно отчуждаване от жена си. На строежа той се свързва с местния ръководител Коста Божилов, идеалния партиен ръководител според тогавашните схеми, който с магическа пръчка оправя всичко в селата, града, строежа.

Следващият сюжетен възел се завързва около т. нар. проблем за специовете, за конфликта между тях и новите хора. Още при проектирането на напоителната система е вредителствувал инженер от София, но с помощта на безпартийния, колеблив, попаднал иначе в чужда среда инженер Минчев, който постепенно проглежда, саботажът е разкрит и саботьорите обезвредени.

(Достатъчно ще бъде да се направи един социологичен анализ на нашата интелигенция, в това число и на техническата, за да се види колко бързо, главно поради своя народен характер и произход, тя се включи в строителството. В тези сюжетни саботажи, интелигентски вредителства, спецове и т. н. има нещо привнесено, неотговарящо на жизнената правда, догматично и схематично. Вредителства, разбира се, е имало и има, но при едно художествено изследване ще се види тяхната неповторима българска форма, характер, мотиви. Сега заслужава да се отбележи, че, от друга страна, тъкмо страниците, свързани с вредителството и неговото разкриване, са живо и изобретателно написани, в тях се предусеща бъдещият автор на хубаво приключенско четиво. Но в рамките на проблематиката на романа те звучат привнесено, външно, стоят като чуждо тяло в, общо взето, сухия и схематичен скелет на цялото.)

Скоро след това Минко Николов, познавач на творчеството на Павел Вежинов, писа, че намира автора неузнаваем в романа. Тук беше изчезнала характерната за него авторска намеса, не се чувствуваше осезателно неговото присъствие. „Мъчно познаваме автора" — пише Минко Николов[1] и добавя: „Откакто чета Павел Вежинов, аз за пръв път срещам в творчеството му такова широко присъствие на шаблона."[2] „Мъчно познаваме", „за пръв път срещам" — това е израз на критическо удивление от крайностите в люшканията на един още търсещ себе си романист, който имаше завоевания като разказвач — люшкания както при намиране своята форма и изразни средства за романа, така и при намиране на своята проблематика и стил. Павел Вежинов успя да намери себе си като романист едва след преодоляването на чуждите влияния в „Синият залез" и подражанията, външната и чужда на собствения му жизнен и интелектуален опит проблематика от „Сухата равнина". Колкото и да са чужди един на друг двата романа на Вежинов — от 1947 и 1952 година, — те доказваха как талантливият разказвач става лесно и бързо плячка на схемите, колко бързо комбинативното и изобретателно белетристично въображение и майсторство усвояват, донякъде сполучливо имитират противоположни маниери на повествование, отговарят на настроения и нужди на даден момент. Но и в двата случая водят до незначителен литературен и обществен резултат. Само след този горчив опит Павел Вежинов можеше да изправи истински ръст, собствения си ръст в нашата романистика.

Интересно е, че тъкмо в това време по-общите въпроси на развитието на съвременния български роман започват да занимават Вежинов далеч не само в практически аспект, той излиза и като критик, опитва се теоретически да осмисли пътя на романа, нещо ново в неговата писателска работа. През 1955 година той прави прегледа за романа през 1954 г., в който отбелязва, че „през последните години романът като жанр отбелязва най-сериозни успехи в целокупното развитие на нашата нова литература"[3]. Всички конкретни оценки на Павел Вежинов в този доклад сега могат да се оспорят, твърде отчетливи са неговите пристрастия към определен разказвателен маниер. Освен това той даде тогава твърде занижена оценка на „Преспанските камбани" в противовес на читателския ентусиазъм, който заливаше страната, и това стана повод отново да се заговори, че в писателските кръгове трудно оценяват по достойн-

[1] М. Николов. — Септември, 1955, кн. 7, с. 153.
[2] Пак там, с. 156.
[3] П. Вежинов. — Септември, 1955, кн. 7, с. 119.

ство успехите на своите колеги. Разбира се, като професионалист Вежинов отбеляза редица тънкости, направи много верни професионални бележки за излезлите романи. Не за това е сега думата. Въпросът е за един момент от този доклад, който е формулиран като извод от цялостния преглед и който далеч не се отнася само за разглежданите романи. Той имаше по-общо значение, той беше извлечен и в процеса на самопознавателните мъки на един романист с богат творчески опит, изразяваше размишленията по повод на неговите два романа — единия, посрещнат на нож, другия — с благосклонност, но и двата неудовлетворяващи особено самия им автор след една творческа равносметка. „Беден уровен на мислене" — беше горчивото заключение на Павел Вежинов. Тук той предупреждаваше също против опасностите от „емоционално обедняване на литературата"[1]. И двете попадаха в целта, съвсем в целта. Защото нищо не е така очевиден белег на „беден уровен на мислене", както подражанието и заемането на чужди, готови схеми, без собствена идея за историята и жизнения материал в романа. А „емоционалното обедняване на литературата" целеше тъкмо култовският и догматичен суховей, рационалистичната регламентираност на творческия акт, умозрителното схематизиране на жизнения материал. И двете заключения предвещаваха някои от най-съществените тенденции в следващия период от развитието на нашата литература.

Един пространен и задълбочен критически анализ ще покаже, че монументализмът, особеното разглеждане на човека и човешките проблеми като част от историческото, голямото и необятното, повече като средство, отколкото като цел, като „бурма" и „винт" на един колосален обществен механизъм е оставило видими следи както в големите епически платна на това време, така и върху романа за съвременността, „производствения роман". Това е общото за периода, то отразява един момент от развитието на общественото съзнание, негов характерен белег за определена ситуация. Но същото обществено съзнание имаше едни резултати за големите епически платна от това време и други, противоположни за „производствения роман". Защото в първите човекът беше прашинка в реалните и вечни исторически бури, във вторите „винт", „бурма" на един още неизучен, неизследван художествено обществен механизъм. В единия случай човекът (художникът е само негова висока еманация) се разглеждаше и съпоставяше с нещо вечно, стоящо над него, извън него, сублимиращо всичко човешко, наистина човешко, виждаше се в широките координати на националната, класова и общочовешка история. В другото човекът се съпоставяше, прикрепваше, сравняваше с нещо, което стои под него, с неговите исторически извоювани средства и оръдия за живот и борба, — неща, които стоят и ще стоят неизмеримо по-ниско от класовите, национални, общочовешки цели на човека и от самия него като самостойност. Затова епизмът и монументализмът дадоха ненадминати образци и плодове при първия подход и твърде принизени, нетрайни — при втория. Тук беше заложено и едно от важните противоречия, чието преодоляване, разгадавано и налучквано, щеше да има съществено значение за развитието на романа в новия обществен климат, при новото обществено съзнание след Априлския пленум през 1956 г.

[1] П. Вежинов. Цит. съч. — Септември, 1955, кн. 7, с. 133.

СЪВРЕМЕННИЯТ БЪЛГАРСКИ РОМАН СЛЕД АПРИЛСКИЯ ПЛЕНУМ — ПРОБЛЕМИ, ПОСТИЖЕНИЯ, ТЕНДЕНЦИИ

Колкото повече се отдалечаваме от бурните международни и вътрешни събития през 1956 г., толкова по-ясни стават преломните им последици за всички области на нашия обществен, идеологически и културен живот. По примера на КПСС след XX конгрес, ръководната сила в нашия живот — Българската комунистическа партия и нейния Централен комитет начело с др. Тодор Живков — подложи на критическа равносметка целия опит на партията, държавата и обществото в строителството на социализма. Ставаше дума за реалните постижения в строителството на новото общество, за спъващите развитието неленински средства и методи; разгръщаше се актуална и дълбока марксическа самокритика с оглед преодоляването тежките последици от култа към личността. В сферата на идеологическата работа острието на партийната самокритика и на ленинската преоценка на методите и стила на действие се насочи главно срещу опростенческите догматични представи за социалистическото общество и за конфликтите в него, срещу нормативизма и закостенялостта на култовската естетика, срещу методите на администриране, некомпетентното и грубо вмешателство в творческата работа при подчертаване ръководната роля на партията като неизменна повеля за целия наш обществен и идеологически живот.

Особено важни последици за последвалото цялостно развитие у нас имаше изтъкването на положението, че всички социалистически и комунистически преобразования в обществото, цялата многостранна и колосална работа на партията имат за цел човека и неговите потребности от социален и духовен порядък, че социализмът и комунизмът са за човека, а не обратното, че тяхната висша цел съгласно учението на Маркс, Енгелс и Ленин е мирът, щастието и духовната хармония на високоразвитата и одухотворена човешка личност. Най-тежките последици от деформациите на марксистко-ленинското учение се състояха в създаденото бюрократично убеждение, нямащо нищо общо с това учение, че човекът е пионка в историята, „бурма“ и „винт“ в социалния механизъм, суров материал за социални експерименти. В социалната практика тези бюрократични извращения на марксистко-ленинското учение имаха огромни последици, като се почне от съдбата на невинно оклеветени и репресирани и се свърши с естетиката, в която вечно зеленото дърво на изкуството се свеждаше до мъртви, елементарни схеми и представи за „социалистическо“ изкуство, рационалистично и сухо като марионетен театър.

Априлските равносметки на партията и преустройството на нейното ръководство дадоха могъщ тласък напред във всички сфери на нашия обществен, държавен и идеологически живот, който и до днес се чувствува, а историческото му значение все по-ясно и ясно се разбира. Днес за нас няма съмнение, че след историческия поврат на Девети септември 1944 г., вторият по значение преломен момент в живота на нашата родина и в съществуването на нашето общество е Априлският пленум на ЦК на БКП през 1956 г. Както между впрочем е явно, че последвалите конгреси на БКП и редовните пленуми на ЦК развиваха, обогатяваха, конкретизираха и осъществяваха историческите повели на Априлския пленум. При един такъв видим преломен момент в живота на партията и страната не е чудно, че се явиха и съществуваха различни тенденции — положителни и отрицателни, — че с течение на времето за партията и

народа ставаше все по-ясна необходимостта да се борят както срещу силната инерция на култовския догматизъм, така и срещу засилващите се опасности от десен и ляв ревизионизъм, които имаха своите подсилващи източници както в дребнобуржоазната стихия вътре в страната, така и в сложната международна обстановка, в която протичаха обновителните процеси.

Априлският пленум имаше колосално значение и за една такава, сравнително частна област като развитието на съвременния български роман. Според старомодното определение на Стендал романът е „огледало по пътя". Колкото и да държим сметка за механистичните елементи в едно подобно сравнение, ние трябва да го признаем най-общо за вярно. Историята на романа ни след Априлския пленум твърде интензивно и нагледно отразява зигзагите на много от нашите пътища и мисли в този изключително богат и сложен период. Разбира се, тук те не са така директни и нагледни както в лириката, първа почувствувала и изразила обновителен полъх, както в повестта и разказа, които по силата на своята „оперативност" и гъвкавост по-непосредствено вървят по горещите следи на времето, или в драматургията, за която освобождаването от схоластичната теория за „безконфликтността" направо създаваше нови ренесансови възможности. Всичко в областта на романа протича в други пропорции, в други мащаби и темпове съгласно сложната природа на този литературен кит, не така повратлив, все така енигматичен и дългобоен.

Някога в романите на Даниел Дефо читателите са могли да намерят инструкции за борба с чумата. Съвременният роман отдавна се отказа от тоя род енциклопедичност, самоограничи се и естетически по-точно се самоопредели. Но този епизод от историята на романа би могъл да има известно символично значение, би могло да му се придаде някакъв по-общ смисъл. Може би никъде както в романа не личат така обществените епидемии и зарази, трансформациите на общественото съзнание и самосъзнание и той, сам смесица на болест и лекарство срещу болестта, на творческа непосредственост и критическо съзнание, става летописец на заразите и свидетелство за преодоляването им. Съвременният роман се отърси от инструкциите на Дефо. Днес при епидемии хората прибягват не до романите, а до поликлиниката, но в един по-висш смисъл в него можем да открием не само болестите на вековете, но и „инструкции" за тяхното изцеление, по-точно хипотези за обществено лечение и оздравяване.

Мене ме занимава въпросът за сложността и противоречивостта на ситуацията за българския роман след Априлския пленум. А сложността и противоречивостта са налице, никой добросъвестен изследовател не може да си затвори очите пред тях. Преди всичко още не беше отшумяло времето, в което българският роман се сдоби с „Тютюн", „Железният светилник", „Преспанските камбани", първата част на „Обикновени хора". Могъщият епически импулс, даден от социалистическата революция, току-що беше възродил най-добрите ни традиции в романа-епопея и най-хубавите ни надежди за нов ренесанс на националния роман. Този тласък беше така силен, че той се чувствува и в целия следващ етап до наши дни. И то не само у романист като Георги Караславов, но и у Камен Калчев, Андрей Гуляшки, Стоян Даскалов, Драгомир Асенов, Емил Манов. Интересно ще бъде да се проследи как вълната се отля в много отношения към историческия роман и в тази връзка да се разгледат романите на Стефан Дичев, Вера Мутафчиева, Антон Дончев, Димитър Мантов и др., но това е отделна задача. Естественото движение към историята беше заложено още в предшествуващия период, в романи като „Тютюн" и

„Железният светилник", които по своята структура и характер бяха насочени тъкмо към обяснение на най-важните и преломни събития в историята, гонеха очертанията на нейното могъщо настъпателно движение. Но новите и по-близки до типичния исторически роман произведения сега имаха за основа възраждането на интереса към националноспецифичното, към превратностите на българската история и бяха неизбежен коректив на сухия и студен космополитизъм.

В предшествуващия етап на схематизма и догматизма българският роман се беше домогнал до изключителни постижения. Един подробен анализ на това явление ще покаже, че то беше осъществено не благодарение, а въпреки схематизма и догматизма. Няма по-нагледен пример в това отношение от историята и биографията на романа „Тютюн". От друга страна, не е излишно да се напомни и това, че този успех на българския роман е свързан както с тласъка на епическия дух, породен от коренния обрат в народната съдба, така и с крупните, монолитни представи на това време за човека и човешката участ като части, епизоди, детайли от грандиозните фрески на историята, предопределени и изцяло детерминирани от историческото движение, което наподобява фатума в древногръцките трагедии. В този смисъл всички романи на този период са монистични, цялостни и непоклатими, монолитни като структура, единни в своята основа, в тях доминира нещо над човека и човешката участ, което моделира и определя техните координати. Така да се каже, в тях историята прави хората, а на втори план остава това, което хората правят в историята.

Разкрепостяването и усложняването на историческото мислене след Априлския пленум, преодоляването на схематизма и догматизма вървеше главно по линията на реабилитацията на човека, на демократизацията на живота и мисленето. Тук в известен смисъл отношението е обърнато — виждаме какво човекът прави в историята, а на втори план остава какво историята прави с човека. Цялото вътрешно движение на мисълта и емоциите в романите на новия етап е към човешката проблематика, по съдържание и форма романът се приближава плътно до всекидневието на историята, психологизира се, лиризира се текстът, протича процес на приближаването му до *човешкия* делник и *човешкия* празник, до достоверността. Вместо крупните събития на историята в романа все по-широко място взема стремежът да се придаде исторически и естетически интерес на човешкото всекидневие и психология. Ако перифразираме блестящите забележки на Новалис към „Вилхелм майстор" на Гьоте, трябва да кажем, че докато в предшествуващия период романът приготвяше своето „великолепно ястие" от грандиозната поезия на историята, то сега той трябва да го приготвя от „сламата и талаша" на всекидневието, превръщайки се в „гражданска хроника". Тъкмо тук обаче е заложено диалектическото противоречие в развоя на нашия *съвременен* роман — същинското негово време настъпва *след* най-големия му подем. Защото успехът му в предшествуващия период е на терена на националната история и е пряко свързан с размислите върху коренния исторически обрат. А едва сега идва време той да застане на собствената си почва в новото общество, да навлезе в кръга на проблематиката на това общество, да обхване неговата поезия и правда, неговия делник и празник, да изучи новия герой на времето в новата му жизнена борба, да тегли чертата между илюзиите и реалността, да обхване не само възвишената сфера на идеите, но и прозата на тяхното въплъщаване в живота, т. е. всичко, което в същност романът е вършил и върши като инструмент за социално и нрав-

ствено самопознание от времето на своето рождение, но вече на основата на метода на социалистическия реализъм.

Най-общо може да се каже, че в този период нашето ново общество влиза в своята *зряла* фаза, във фазата на *зрялото* социалистическо общество. А тъкмо зрелостта на едно общество е епохата на неговия роман, то живее в един огромен роман между собствените си идеи и реалността. Впрочем тук е и големият шанс на нашия национален роман в рамките на световната литература, която все още няма в голямата си част нито нашия нов социален опит, нито нашите нови отношения, нито нашите нови типове и характери — цялото онова богатство от вътрешни отношения и връзки в новото общество, както и „патосът и поезията на жизнестроителството", които по думите на съветския изследовател Берковски съставляват съдържанието на романа като жанр. Дидро някога виждаше романа като разказ за това, „как се прави животът", а ние сме потенциално преизпълнени с това познание и с това самочувствие. До голяма степен от съвременните писатели зависи дали ще се проиграе или използува тоя шанс за националната литература, за литературата на социалистическото общество. Във всеки случай тук може да бъде поучително това, което се случи след „Под игото", когато по много обективни и субективни причини бяха провалени възможностите на националния роман. Между тези причини на първо място трябва да се поставят *незрелостта* на историческото мислене у нашите романисти и *подражанието* на чужди образци.

Мисля, че принципиалният въпрос, може ли романът като „буржоазна епопея" да изиграе ролята на „социалистическа епопея", е решен от самата практика, от делото на Шолохов, Димов, Фадеев, Леонов и т. н. Романът като повествователна форма не може да се сведе и ограничи само в рамките на буржоазното общество, с появата и края на буржоазните отношения, колкото и силен да е тласъкът, който те дадоха за неговото развитие и появата на неговите образци. Склонен съм дори да приема хипотезата на много изследователи, че ние сме все още в епохата на консолидирането на романовата форма, че нейният още по-голям разцвет принадлежи на бъдещето и това бъдеще ще бъде свързано със съдбата на социализма. Още по-очевидно е това за страна като нашата, с често изкуствено и външно прекъсване на органичните процеси. Нему принадлежи бъдещето като социалистическа епопея, в която предстои да се огледа българското общество в степента на своята зрелост. Може да се вярва на дълбокото наблюдение на Томас Ман по повод развитието на романа: „Художествената *форма* — казва той — става безразлична, когато геният на *художествения род* се проявява в цялата своя суверенност и свободно величие."

ЕМИЛИЯН СТАНЕВ И НЕГОВИЯТ РОМАН „ИВАН КОНДАРЕВ"

Неслучайно откривам този раздел от изследването с романа на Емилиян Станев за септемврийските събития през 1923 г. В жанрово отношение това е наистина един преходен тип роман между периодите преди и след Априлския пленум. В конструкцията и формата на „Иван Кондарев" намираме автентичните следи на големите романи-епопеи, характерни за предшествуващия период. Върху него е действувала неотразимата сила на монументализма, широтата на историческия обхват и замисъл, така дълбоко белязали всички романи през първата половина на петдесетте години. От друга страна, по проблематика и мисъл „Иван Кондарев" изцяло принадлежи на времето след Ап-

рилския пленум, в него непрекъснато откриваме дори преките следи на онази мащабна равносметка, така интензивна и характерна за комунистическото движение след XX конгрес на КПСС. Нещо повече — може да се каже, че в случая имаме работа с монументално построение, което има за вътрешна тема реабилитацията на правата на човека в историята, проследяването на вътрешния порив в комунистическото движение и преминаването на комунистите от сектанските абстракции към истините за живота и хората, преодоляването на тесняшкия догматизъм, студенина и отчужденост от живите потребности на политическата борба, от потребностите на хората и нацията. Основна тема тук е пътят на комуниста Иван Кондарев през дяволските съблазни и чарове на вождизма, ницшеанството и фашистко-средновековното пренебрежение към живота на обикновения човек, към уверената хармония между целите и средствата в политическата борба, към повече човешка топлота и съучастие, към изстраданите и непоклатими истини на живота и „равнодушната природа". По форма „Иван Кондарев" е изцяло в доктрината на романа, утвърдена в предшествуващия период, но същевременно носи целия антидоктринерски патос на последвалия период.

Всичко това не би трябвало да ни учудва, след като знаем, че епическото изкуство е „чудо на търпението", че върху „Иван Кондарев" е работено около петнадесет години, твърде динамични в нашата и без това динамична история. По-зоркият поглед неизбежно ще открие върху него следите на обществените тревоги и вълнения през това време, чийто диапазон е изключително широк — от радикалната епическа вълна в началото на петдесетте години до антидоктринерството на втората им половина. В своеобразно и сложно пречупване откриваме в „Иван Кондарев" следите на периода на култа към личността в целия му присъщ монументализъм, защото тъкмо в това време романът е замислен, както и на патоса на освобождаваните ни от него продължителни и мъчителни процеси, характерни за времето, в което романът е писан. Дори по първите две части на тоя роман в четири части никой не може да предугади развръзката на събитията, сякаш той е бил замислен по един начин, а осъществен и завършен по противоположния.

По свидетелство на Емилиян Станев „Иван Кондарев" е замислен някъде около 1949—1950 година. Известно е, че романът беше завършен през 1964 г. Ние обаче имаме известни основания да разширим тези временни граници, след като знаем, че на 20 септември 1945 г. Емилиян Станев, според обичая си в разговорни импровизации да споделя своите сюжети, вече е разказвал за намерението си да пише роман за еленската буржоазия. Този замисъл остава неосъществен, защото влиза като съставна част на „Иван Кондарев", по-точно на чорбаджийската линия в романа. Във всеки случай това е характерен епизод от творческия живот на Емилиян Станев, утвърдил се още преди Девети септември като изящен миниатюрист, като един от най-големите майстори на късия разказ в нашата литература и един от най-своеобразните и оригинални създатели на разкази за животните в световната литература, Факт е, че първият голям замисъл на Емилиян Станев след революцията, първият голям замисъл на ненадминатия миниатюрист е вече свързан с романа, с предусещането на неговото значение и необходимост във връзка със станалите събития.

Творческата история на „Иван Кондарев" е също показателна. Отначало авторът вижда произведението си като повест със сравнително ограничена проблематика. Белегът на годините личи по постепенното разрастване на този замисъл, по стремежа „да се обгърне всичко", да се проследи историята на за-

раждането, израстването, развитието на новия герой — комуниста, да се обхване целият процес на подготовката, вдигането и разгрома на Септемврийското антифашистко въстание, което по убеждението на автора предопределя и определя историческата съдба на нашия народ за бъдещите десетилетия, посоките на неговата съвременна история. Попътно според Емилиян Станев още тук се очертава ярко българският национален характер и характерът на българската интелигенция. Особено силен тласък към романа са дали процесите през 1956 г., тъй като още в събитията от 1923 г. Емилиян Станев вижда прообраза на измъчващите ни в по-ново време проблеми.

Но нека в началото кажем няколко думи за сюжета и проблематиката на „Иван Кондарев", като се придържаме по-близко до текста. Според историческата концепция на Емилиян Станев по време на земеделското управление у нас, особено когато наближава неговият край към 1922 г., става все по-очевидно и ясно, че дребнобуржоазните партии са неспособни да се справят с големите социални, нравствени и идеологически проблеми на страната. На власт в това време е най-радикалната измежду демократическите партии в страната — Земеделският съюз, която има подкрепата на огромната част от населението в една селска страна, партия, спечелила съкрушителни изборни победи и парламентарни състезания, опиянена от тези си победи и готова да повярва в своето вечно управление и могъщество. Като разчита на масата, на количеството, като не търси съюзници сред работниците и интелигенцията, а с целия си апломб на жакерия настройва всички тези слоеве срещу себе си, тази партия незабележимо остава във вакуум между левите и десните сили. Зад фасадата на дружбашките победи ключовите позиции в държавната машина — армията, чиновниците, печатът и др. — остават в ръцете на враждебните сили, които тайно точат ножове за разправа. „Земеделската" линия в романа не е въплътена в ярки и разгърнати индивидуални образи, няма своя „идея-образ", какъвто е Кондарев за комунистите и Христакиев за фашистите. Тази линия е прокарана повече във връзка с масовите събития и сборища, в атмосферата на тогавашния обществен живот, в карикатурните образи на Тончоолу, Динов, Хатипов и някои селяни. Тя присъствува твърде активно и в преценките на представителите на другите обществени сили.

Зад това видимо тържество на дружбащината нейде в подмолите на обществото, на неговите два полюса зреят други идеи, формират се други сили, които трупат нов политически опит, преосмислят историята на страната след националните катастрофи във войните, коват нова стратегия и тактика, изправени според тях пред краха на целия „свят от вчера", на всички хуманистични идеи на Възраждането. Не бива да забравяме, че исторически всичко е на мястото си — това е, от една страна, времето на раждането на фашизма в световен и национален мащаб. От друга страна — това е времето, когато започва болшевизацията, ленинизацията на комунистическата партия. Тези процеси са в центъра на повествованието. На единия полюс в рамките на романа проследяваме консолидацията, групирането и узряването за действия на фашистките сили, които се ръководят от Александър Христакиев, тези сили, които ще подготвят и извършат преврата на 9 юни 1923 г. и кърваво ще потушат работническо-селското въстание, като умело използуват разединението на работничеството и селячеството в дотогавашната им политическа борба, както и фаталните доктринерски слабости на техните политически движения. Тъкмо узряването за социалния експеримент, психологическата подготовка за проливането на кръв с особена напрегнатост следи Емилиян Станев у своите

герои фашисти, сред които се отделя Христакиев като образ-идея, завършен фашист, свободен от морални скрупули, свръхчовек на практика, способен механик на обществената машина, готов за капитан на буржоазния пиратски кораб, напуснал мирните морета на ортодоксалната демокрация.

На другия полюс са комунистите, чийто зрял, вътрешно подготвен за предстоящите събития представител по замисъла на автора е Иван Кондарев. В своята среда Кондарев трябва да преодолява тесняшкия хуманизъм, социалната мечтателност, сектантската ограниченост и неподготвеност за единофронтовската тактика, да се преборва със социалния сантиментализъм и понятията за чистите ръце. Според замисъла на Станев Кондарев е новата формация в партията, калена по фронтовете, небояща се от жертвите, готова за непосредствени действия в политиката, нямаща нищо общо със старото тесняшко доктринерство. Според същия замисъл Кондарев трябва да израсне до тактик и стратег на революцията, който не се страхува от кръвта при акуширането на новото общество.

Между тези две крайни групи и решителни сили се мятат и колебаят „обикновените хора", хорицата с техните малки неволи, драми, победи, радости и тъги. Това са почти старите герои на Емилиян Станев от неговите „чеховски" разкази отпреди войната, безнадеждни провинциални и празни мечтатели, заразени от Хамсуновия Нагел и Оскар Уайлд, подочули нещо за Шопенхауер и Ницше, блену̀ващи за Париж и Европа. В рамките на романа из тази среда се рекрутира най-възпалителният обществен материал, тук зреят и се подхранват чудовищни мисли и нравствени катастрофи, в голите стаички на тези забравени от бога хора се раждат безизходни и страшни идеи. Също в плана на целия роман съзнателно цялата иначе политически аморфна и неопределена „среда" сега е завъртяна от вихъра на историческите събития. В същност старите сънни герои на Станев живеят сега в една метежна и страшна провинция. Въвлечен в събитията се оказва дори Костадин Джупунов, третият централен герой в романа, ненавиждащ политиката, дълбоко консервативен и чужд на всякакви социални борби и движения, селянин по сърце и обич към природата и естественото, гражданин по неволя, патриархален българин от идиличните времена на нашата история по душевна нагласа, а по съдба човек, въвлечен в гражданските разпри така дълбоко, че в тях намира и смъртта си.

Както виждаме, достатъчно амбициозен план за един довчерашен миниатюрист. Според замисъла на своя автор „Иван Кондарев" е прорив към сърцето на съвременна България, към нейния нов национален и граждански епос, към философията и характерологията на нейната историческа съдба, към кардиналния въпрос за най-голямото обществено движение на съвременността — комунистическото,—към въпроса за целите и средствата на борбата. Между другото този роман свидетелствуваше и за тънкия усет на Емилиян Станев към повеите на времето, за предусещането на големите перспективи за нашия български роман. Тук виждаме мобилизиран целия емоционален и интелектуален опит на един от големите ни съвременни писатели, в цялата тъкан на повествованието се усеща върховното напрежение на автора, той ни се представя в необичайна поза и форма, сякаш се готви да надскочи собствената си сянка.

Още на времето, след излизането на първия том от романа през 1958 година, ние търсехме и откривахме белезите на едно непрекъснато осъвременяване на проблематиката и опресняване на исторический материал с преки и косвени алюзии.[1] Като че историческите събития за комунистическото дви-

[1] Т. Ж е ч е в. Съвременни образи и идеи. С., 1964, с. 222.

жение от средата на 50-те години за Емилиян Станев твърде директно се асоциират с изобразения период и историческия материал, който той е имал на разположение. Образът на комуниста, заел централно място в романа, се е обогатявал и разширявал от равносметките на комунистическата партия за изминатия път. Мястото на тази линия в романа се е разраствало, като съвременните събития още повече са уголемявали мащаба на романа-изследване, тласкали са към преки размишления, усилвали са линията на интелектуално-философското начало и търсенето на нови синтетични форми, където в единен поток да се слеят пластичното и критичното, битовото и философското начала.

Цялата атмосфера, в която се създава „Иван Кондарев", определя неговата жанрова форма в по-тесен смисъл на думата. Тя е *хибридна,* от каквато и страна да я погледнем. Тук ще открием всички съществени белези на романа-епопея в традиционното значение на понятието. Едновременно с това „Иван Кондарев", както се вижда и от самото заглавие, носи белезите на моноромана, в него доминира един герой, който почти непрекъснато е в центъра на повествованието. Но именно *почти.* С не по-малко основание романът може да се нарече социален и битов роман, роман-река, в който се усеща цялото пълноводие на живота, възкресен е битът и манталитетът на провинциалния град от онова време с Хималаи от подробности и великолепни детайли, с пластическа сила и блясък. Но заедно с това цели глави, страници, сюжетни линии са чисто рефлективни, диспутите на героите често напомнят за драматичните диалози и монолози на героите на Достоевски; с не по-малко основание може да се каже, че това е роман-изследване, роман на идеите — съдбата на героите често се определя не толкова от характера им, колкото от обладалата ги мисъл, идея. При това „Иван Кондарев" черпи материал от историята, от събития, отдалечени с десетилетия, но не би могъл да бъде наречен исторически роман в традиционното значение на понятието. Ако не звучеше като парадокс, най-точно би било той да бъде наречен съвременен роман с исторически сюжет и това още веднъж подчертава неговия хибриден във всяко отношение характер. Във всеки случай причисляването му към разреда на историческите романи не само не ни подсказва нищо за неговия характер, но и направо може да бъде обърквашо — той е толкова исторически роман, колкото „Тютюн". Той има повече общо с него, отколкото, да речем, с „Ден последен", има много повече общо с трилогията на Алексей Толстой, отколкото с „Петър Първи", много повече общо с проблемността на „Боговете са жадни", отколкото с живописния историзъм на „Саламбо".

В хибридната жанрова форма на романа са се отразили колкото индивидуалният стил и подход на Емилиян Станев в големите прозаични форми, толкова и духът на времето, в което романът е писан. Най-общо казано, съвременността „Априлските повеи все повече са измествали интереса към концепционалното, проблематичното, философското начало. Но усилването на тази линия Емилиян Станев предпочита да съчетае с първоначалния, по-старомоден епически подход, където се чувствува в стихията си, на своя почва, сред бита и телесното разнообразие на света. Той не е пожелал да се откаже в името на проблематиката от напълно подвластното му царство на пластиката, на характерните детайли, на битовите подробности, на епизодичните ярки фигури и обикновените сюжетни линии. Той иска да бъде философ на това време и неговата проблематика, но се захласва от всяка своеобразна извивка на материята, от всяка жизнена подробност. Тук важно значение има също така духовната атмосфера през средата на петдесетте години, на това бурно десе-

тилетие. Не бива да се забравя, че Емилиян Станев започна своя роман, когато всички заплетени възли на миналото изглеждаха разсечени с един замах от историята. Но той писа, преработва и обработва същия роман в годините, когато движението, разсякло тези възли, започна мъчително да развързва възлите на собственото си минало. С тази духовна атмосфера могат да се обяснят както някои много силни страни на романа, така и неговата еклектика, неорганичното сливане на философския и битовия план, някои скорозрели обобщения, както и откривателската поза след изречени баналности и особено някои изкуствено присадени мотиви към миналото на революционната борба. Както и трябва да се очаква, най-силно всичко това се е отразило на образа на комуниста Иван Кондарев — по силата на неговата най-непосредствена близост до новите събития и новите проблеми.

Когато през 1958 година излезе първият том на романа, критиката го отбеляза като събитие, но едновременно с това беше почти единодушна, че образът на централния герой Иван Кондарев е творческо поражение, неуспех за автора. Критиците тогава почти не си оставяха резерви с оглед продължението на романа. Трябва да се изтъкне и това, че сам авторът беше дал немалко основания за недоразумения.

Както и сега можем да съдим от двете части, обединени в първия том, амбициите и намеренията на Е. Станев с образа на Кондарев отиваха далеч. Той очевидно е искал отначало да създаде не само и не просто образ на комунист, на български комунист от времето на Септемврийското въстание. Той е целял комуниста изобщо, болшевика от ленинска формация, а попътно и философията на революционера и на революционното действие за радикалното обновяване на света. И всичко това не в един конкретно определен исторически етап, в един отрязък от време. Той е вървял към образа предимно със съвременна рефлексия, с мисли и преживявания, навети изцяло от изнесеното за Сталин и култа към личността пред съда на партията. В този смисъл реалният исторически материал се е оказал особено благодарен, тъй като тъкмо във връзка със Септемврийското въстание се формира у нас новият ленински тип ръководители и дейци на партията, това е първият голям урок по болшевизъм, а и като първо антифашистко въстание на работниците и селяните в световен мащаб въстанието и неговата проблематика направо извеждат към проблематика със световноисторическо значение. Много материал Станев е почерпал и от дългогодишните проучвания и дискусии върху ролята и значението на въстанието, неговата подготовка и необходимост, неговите възможности за успех, поведението и ролята на неговите водачи и особено върху централния въпрос за романа — съотношението между целите и средствата в революционната борба.

Изглежда след критиките върху двете части у автора настъпи известен смут и стъписване от собствените му универсални амбиции с образа на Кондарев. В третата част на романа, излязла вече през 1962 г., Кондарев е рязко придърпан към земята, по-конкретен и земен, повече вкоренен в своето време, но и по-малко интересен, не така възбудителен за въображението. Образът е станал по-жив, достоверен, но и с по-малка историческа вместимост. Без особено вътрешно усилие Емилиян Станев сякаш се беше върнал на родна, осезаема почва, но с явно чувство за загуба. В последната, четвъртата част, излязла през 1964 г., Емилиян Станев непрекъснато търси мост между фантастичните очертания на своя първоначален замисъл на образа и неговата индивидуално-психологическа и историческа автентичност. В същност прото-

чилата се толкова дълго работа естествено носи белезите на разнородния опит на годините и опасностите от разностилие.

Във всеки случай носителите на философските идеи на романа Кондарев и Христакиев, ако се нуждаят от нещо, то не е житейска, а поетическа достоверност. Всички наблюдения върху поетиката и натюрела на Емилиян Станев ни водят към заключението, че той не може да създаде нещо поетически убедително и достоверно, без да влезе в неговата същност. По този начин той постига най-чудовищния резултат на своето изкуство, което сякаш ни прави безразлични към доброто и злото, — ние всякога се оказваме прекалено вътре в нещата. Така Станев ни предразполага дори към своя невежествен и дълбоко консервативен Костадин Джупуна. И обратното — въпреки всяка логика, въпреки всички старания той ни оставя хладни и безучастни към драмата на Кондарев. Този образ остава вън от емоционалния опит на автора, наблюдаван отстрани. Кондарев е рационалист във всяка своя фибра, човек на идеята, който трябва да преустрои целия този грешен свят съгласно своя идеал за него и своите нравствени принципи. Той е пленник на логиката и яснотата, за него те побеждават и господствуват в света. Идеята е за него архимедовият лост за преобръщането на света. Той гледа на живота и жизнените драми само от високата кула на политиката като висше изкуство на живота. Политиката е другият негов лост за преобръщането на света, по-точно за изправянето на световната неправда. Само от висотата на политиката Кондарев разбира живота и съхранява ясност и целеустремност в душата си. Между впрочем това е най-вярно схванатата и докрай проведена черта от характера на комуниста с ленинска закалка.

В този лабораторно конструиран Иван авторът дълго не можеше да вложи душа, да влее кръв. В първата част дори се забелязваше някаква неосъзната, инстинктивна неприязън, примесена с младенческо обожание и благоговение пред „железния човек", пред това самобитно издание на „кожените куртки" от ранната съветска проза. Така образът излъчва непрекъснато студен блясък, на места той съзнателно е загатнат като отчужден от простите човешки чувства — например Кондарев отказва да влезе при болната си майка, защото противно го лъхва от стаята ѝ на синапено семе. . .

Оказал се извън чувствената сфера на своя герой, Станев го конструира изцяло с помощта на умозрителни комбинации. Поетическият интерес към него остава да се крепи само на хладните му теории за поправянето на световното зло. И все пак знаменателен е фактът, че Емилиян Станев направи комунист централен герой на своя роман. Като художник той чувствува повелите на времето. Обнадеждаващо изглеждаха и неговите колосални усилия, усилията на един художник от неговия калибър да търси обяснение на силата и издръжливостта на комуниста-ленинец, причините за успеха му в нашия век, когато той от рошав кръжочник се превръща в господар на света. Непрекъснато се чувствува напрегнатият размисъл над неговите победи със световноисторически последици, над трагичните му грешки с последици до наши дни, търсенето на корена им. С тези си усилия Станев продължи и задълбочи линията на нашата социалистическореалистична литература, която от времето на септемврийските събития държи в центъра на своите търсения образа на комуниста. Не е толкова от значение фактът, че този път за Станев се оказа едно продължително ходене по мъките на новата тема.

Отначало Емилиян Станев вижда своя Кондарев като комунист само по убеждение, но не и по сърце. В пълния с хладна рефлексия дневник на Конда-

рев от първата част на романа са отразени по-ранните етапи на неговото формиране и закваса. Той става комунист в собственото си съзнание само след като оставя на наивниците да вярват в простата и ясна идея за справедливост. Така са резюмирани накрая и неговите индивидуалистични юношески блуждаения: „Аз живея с предчувствие за една нова мисъл, която ще обедини всички противоречия в един мироглед, който мъчно може да се носи в сърцето, но който ще задоволи ума." Би могло да се забележи, че тук историческият процес е обърнат с главата надолу в интерес на умозрителното построение. Защото особено за интелигентския кръг, от който е Кондарев, исторически взето, първият подтик към комунистическото движение е сърдечното неприемане на несправедливостта на стария свят, жаждата за справедливост, разбира се, понякога възприемана по юношески елементарно. Но Станев е замислил не просто исторически роман. Новият опит за него в случая има по-голямо значение, отколкото добросъвестното отношение към историята. Постепенно става ясно, че него го интересуват не наивниците от клубовете, а комунистите, които съзнават още от началото адските трудности на целия предстоящ път, които не държат ръцете им да останат чисти, които съзнават, че дори и победата ще ги остави твърде далече от наивните идеи за справедливост. При това те съзнават според замисъла на Станев, че водят борба в една от най-изостаналите страни на света, където марксизмът е станал знаме в борбата за насъщния, земния хляб, а не утопия за всеобщо благополучие, равенство и щастие. Тук е източникът на привидното на пръв поглед противоречие, което Иван вижда между „простата идея за справедливост" и „убедителността на куршумите, въшките и глада". Така Емилиян Станев конструира своя студен ригорист, отчужден от хората и техните „дребни радости и болки". Доминиращ епитет, който определя характера и действията на Кондарев, става „злобен", а определяща черта на външния му облик — „студена и мрачна решителност".

Друга черта в характера на Кондарев, извлечена пак не толкова от историческия материал, а умозрително проектирана в миналото, е цезаризмът, Кондаревото разколниковско експериментаторство с човешкия живот, ницшеанският антихуманизъм. Това са пак тежките следи на размишленията от времето на разобличението на култа, на злоупотребите с властта. Например изводът, до който достига младият и незрял още Кондарев в резултат на дългите си размишления върху обществената борба, е прастарият макиавелистки принцип — целта оправдава средствата. По този начин тази суха теоретична душа отговаря леко на мъчителния въпрос на Разколников, изпепелил сърцето и душата му: „Докъде е позволено?" В същия младежки дневник Кондарев пише (между впрочем, повтаряйки по смисъл думите на Разколников във връзка с опита на Наполеон Бонапарт): „Един човек може да извърши най-големи престъпления и пак да си остане велик, стига целта да бъде достатъчно висока и в исторически мащаб грандиозна." Неслучайно този дневник интимно заинтересова следователя Христакиев — нещо, което предизвиква аналогия с другия герой на „Престъпление и наказание", Порфирий Петрович, макар иначе те да са противоположни герои. Дневникът интересува Христакиев не за разкриване на престъплението, а защото като фашист търси и открива тук близка на сърцето му аргументация за антихуманизма си.

Жизненият опит на Кондарев е от една кървава война и нему е близка мисълта, че за великата цел всичко е позволено. Наистина сме готови да ръкопляскаме, когато Корфонозов вижда Иван на вратата на партийния клуб и го приветствува с думите: „О, Цезарю, салю!" Кондарев така резюмира

своя младежки път, който го довежда до комунистически убеждения: „Насилието е единственият мост за придвижването на живота и то стои над всякаква етика. Смешно, много смешно ми звучи всякаква проповед за хуманизъм... Едно и също нещо са доброто и злото и всяко историческо движение напред е река от кръв." Под тези думи би могъл с две ръце да се подпише и Христакиев. Това е тъкмо Ницшевото „извън доброто и злото", идеята за свръхчовека. В хода на просторното повествование обаче става ясно, че замисълът на Емилиян Станев е да представи само общата изходна точка на всички съвременни обществени движения, на целия съвременен морал и на съвременния човек изобщо — дълбоката криза на класическата ценностна система, краха на традиционния хуманизъм, опита за формирането на нов морал извън ценностната система на християнството, след като „бог е умрял".

Аскетичният профил на Кондарев рязко се врязва в контрастния фон на тесняшките тежнения в партията, на социалдемократизма като остатък и анахронизъм от времената на традиционния хуманизъм. Трябва да се каже, че това напълно противопоставяне е пак далеч от историческата правда за онова време и изворите му са в съвременността. Известно е, че в исторически план тесняците бяха най-близо до ленинската правда, че в тази среда бързо трябваше да се разбере трагичната грешка на 9 юни и в подготовката на ново въстание да се вземе урок по ленинизъм, че вождовете на въстанието — Васил Коларов и Георги Димитров — произлизаха също от тесняците. Иван Кондарев, напротив, теоретически е узрял и практически се е подготвил за септемврийската тактика и стратегия още преди 9 юни: той носи някаква преждевременна и като че предопределена интелектуална зрелост на революционер. Това го обрича на самотност и демонична гордост. Той чувствува, че е налучкал най-скритите пружини на общественото движение, живее с чувството, че знае тайни, пред които редовите съмишленици ще се ужасят, той е усвоил кървавото изкуство на акушерите, които трябва да освободят бременното с революция общество. У Кондарев е на път да се създаде нова, антитрадиционна скала на ценностите, чужда на хуманизма в обикновеното му значение: в неговите очи хората и обществените сили съществуват като материал за най-грандиозния експеримент в историята, тяхното движение трябва да потвърди кондаревските тези. Личната му безизходица и нещастната му любов към Христина само подсилват мрачната му решителност и отчужденост от прачовешкото.

С първите части сам авторът беше създал основа за някои недоразумения в тълкуванията на образа на Кондарев. Подвеждаха неговите универсалистки амбиции, сякаш в лицето на Кондарев Емилиян Станев виждаше единствено възможния тип революционер, че това е според него новият ленински тип комунист, който се формира у нас тогава, а проповядваните от Кондарев теории трябва да се смятат за ленинска теория на революцията. В същност замисълът се оказа друг. В него навярно е влизало намерението появата на Кондарев отначало да напомня за бесовщината, за нечаевщината, за тази странна „противоположна близост" между него и фашиста Христакиев, тъкмо защото в развитието на действието и в самото въстание един от основните мотиви ще стане тяхната среща и разминаване, за да завърши накрая с кървава и страшна схватка. Изобщо развитието на романа изясни идейно-художествената концепция, свързана в значителна степен с теоретическата еволюция и духовното израстване на Иван Кондарев.

Оказа се, че Кондарев дълго, до самото въстание, боледува от детските болести на движението, както ги нарече Ленин, боледува от екстремизма и

левичарството. Знаем — историческият опит потвърди, — че от тези болести могат да боледуват не само отделни комунисти, но и цели партии. Факт е във всеки случай, че тъкмо екстремизмът, в революционните редове, бесовщината, престъпната нечаевщина и антихуманизъм се използуват от класовите врагове на работническата класа, като често се подмята, че те потвърждават апокалиптичните прозрения на Феодор Достоевски.

В развитието на романа обаче Иван Кондарев преболедува болестите на лявото фразьорство, мизантропия и екстремизъм и накрая изгаря в пламъците на въстанието с порив към народа, към неговите песни и мъдрост, към Балкана и вечната природа. Става ясно, че неговият младежки макиавелизъм и цезаризъм нямат нищо общо с онази борба в името на която той трябва да отхвърли дяволските изкушения. Защото в най-широк смисъл тъкмо тази борба се води в името на спасението на хуманизма, спасението му в условията на политическото варварство на фашизма. В младежката си самоувереност и ляво фразьорство Кондарев смята, че е открил нещо ново, щом е готов да плати всякаква цена за осъществяване целите на революцията, щом е готов да жертвува човека за съботата, а не да урежда съботата за човека. Оказва се обаче, че той повтаря наполеоновския експеримент на Разколников и че открива съкровената тайна на фашиста Христакиев. Верният инстинкт и идейните позиции на автора са му подсказали, че докато за фашиста няма брод от противоречието между цел и средства в обществената борба, то за зреещия комунист Кондарев изходът е свободен, той трябва да го намери, че величието на неговата борба е тъкмо в диалектическата хармония на цел и средства. Неизбежното убийство в момент на самоотбрана на сговористкия кмет изважда Кондарев от теоретическия ледник, а народната песен за юнаците, която чува след това, отваря душата му за мъдростта на живота и борбата. Самата революционна практика кръвно го сродява с хората, в името на които пада, прегърнал земята. Този изход е намерен не само по принципите на силата на всички исторически следствия от Априлския пленум, които с нова сила ни връщаха към хуманистичните извори на комунистическите идеи. Във въображението на своя създател Кондарев често напомня Яков и неговата борба с ангела. „Знаеш ли с кого се бориш?“ — пита непрекъснато Емилиян Станев, повтаряйки библейската история. Тъкмо на това — с кого и защо се бори Кондарев — е посветен романът.

В развитието на романа „свръхчовек“ се оказва само политическият антипод на Кондарев — Христакиев. Защото противоречието между целите и средствата при Христакиев е само мнимо. Въпреки неговата естетска маскировка целта при Христакиев се оказва толкова пиратска, колкото и средствата. Тъкмо Христакиев се оказва отвъд доброто и злото, типичен „свръхчовек“, макар и в протритата мантия на провинциален следовател. За Емилиян Станев Христакиев олицетворява най-ненавистния тип хора, от най-тъмното коляно на човешкия род, които мътят бистрите извори на живота, хора, готови да прекрояват живота по своя субективен произвол.

Христакиев като образ е също „теоретичен човек“, хомункулус с печата на умозрителните реторти, в които е създаван. Но в някои отношения този образ е по-сполучлива теоретическа проекция от жизнения материал на историята. Неговият механизъм е задвижен и в редица ситуации действува безотказно. У Христакиев Емилиян Станев е уловил някакво тъмно и подземно родство между естетизма и политическата бруталност. Това е една не съвсем обикновена за съвременната ни литература глъбина, към която Димитър

Димов се беше докоснал по есеистичен път в образа на фон Гаер. При Станев тази „тма човешка" е достигната в психологически план като човешка особеност, индивидуална характерност. Естетизмът на Христакиев е неговият смокинов лист за пиратството и разбойничеството, някакво самооправдание, нещо като компенсация за липсата на висока цел, заместител, който прави образа психологически възможен въпреки зловещия му облик и смисъл. Това е една твърде тънка струна, на която авторът свири при Христакиев и която в друг план липсва на Кондарев, за да бъдем въведени в неговия човешки свят, в неговата индивидуална същност.

Източникът на този садистичен естетизъм у Христакиев е чувството му на избраник, на спасител на буржоазията от надигащата се революционна буря, свръхчовешкото пренебрежение към другите, винаги на границата с престъплението и накрая преминало и тези граници.Той има самочувствието на човек от друга раса. И тук майсторството на Станев да ни разкрие изобретателността на лукавия човешки ум, когато трябва да се намери оправдание за животинските инстинкти и срамните болести на духа, е великолепно, ненадминато. След като е уловена тази съкровена човешка струна в психологическия живот на чудовището, тя вече налага редица жизнени подробности, прави правдоподобни дори някои невероятни ситуации в решаващите възли на романа. Такова е мнимото противоречие между естета и неговата гражданска роля на тъмен главатар на шпицкомандаджии. Така е например с противоречието между нелишените от изящество маниери на Христакиев, неговите дълги бели ръце и стражарската му роля, между кръволока и чувствения меланхолик, между човека с хладен ум, дълбок класов инстинкт и музикалната му вглъбеност. В самочувствието му на избран, а не в някакъв повърхностен снобизъм се коренят и домогванията на Христакиев до белолика чорбаджийска внучка. В неговата вълча самота и отчужденост се корени дълбок усет за мрачните тонове на виолончелото. Музиката е неговият изкуствен рай, в който са затъмнени и странно смесени житейските роли. В разказа за Христакиев има някои отмъстителни нотки, отмъстителни към него, към нас, към себе си, отмъстителни заради нашата слепота по времето на авторитарните идеи, когато не сме могли да открием безбрежната пустота и античовещина, скрити зад примамливи фасади. Ханаанската земя, която са обещавали тези „свръхчовеци", само е трябвало да прикрива кървавите нощи на Септември-23, душегубките и концлагерите на века, старата инквизиция и инквизициите на съвременността.

При другия централен образ на романа — Костадин Джупуна, — който затваря един своеобразен триъгълник, Емилиян Станев се чувствува най-уверено и уютно. Тук той е в своята стихия, при природата, при неосъзнатите и тъмни сили на една естествена душа, при рязката и неповторима национална определеност и трайност. Джупуна е селянин по душа, гражданин по принуда. Емилиян Станев виртуозно е разкрил богатствата на „естествения човек", който е близо до природата и почти нееманципиран от нея. Но Джупуна сега живее в буреносно време на граждански вълнения и е принуден да мисли, а това е почти болестно състояние за него. Принудителните размишления, болезненото освобождаване от природа, бит, брат, майка го превръщат в сирак, нещо тъжно и мохиканско го съпътствува, той сякаш е последен от рода, от изчезваща раса българи. И все пак носталгията по земята и благородният земеделски труд се оказват у него по-силни от иначе съвременната,полезна бакалска логика на неговия брат. Но Емилиян Станев е реалист, който обича

да терзае дори любимците си. И в целия роман този органично чужд на фалша естествен човек винаги се оказва във възможно най-фалшивото положение. Въпреки органичната си ненавист към политиката Джупуна се оказва въвлечен в нея толкова, колкото и идеолозите Кондарев и Христакиев. В политиката той намира онова място, което му диктуват класовите интереси; там той трябва да защищава бакалските истини на своя ненавистен брат. Във властта на автора е било да спести на Коста тази черна шпицкомандаджийска компания, но той е в кожата му, той знае най-добре какви сили и накъде ще го повлекат. Костадин се чувствува отлично с безсловесния си и лумпенизиран ратай Янаки. Но другото му лице, въплътено в класовоосъзнатия вече ратай Лазо, той не знае и ще го види изкривено от омраза в една септемврийска привечер сред патриархалната тишина на лозята. И това познание ще струва живота му. В образа на Костадин Емилиян Станев внесе много носталгия към ярката национална определеност, към природния аристократизъм и природосъобразния живот. Но и безпощаден съд, неумолим и немилостив като живота. Те се смесиха в един почти патетичен възглас — „Коста, Коста, Костадине, къде ти са дечицата!“. Това беше нещо като прощаване с род без наследници.

В статиите на Пантелей Зарев, Георги Цанев, Стоян Каролев, Минко Николов, в някои мои статии са засегнати редица принципиални въпроси, свързани с композицията на „Иван Кондарев“. Централният въпрос тук бе въпросът за опита на Станев в нашия нов роман органично на съедини пластичното и интелектуалното начало, изобразителната мощ и романа на идеите. Усилията към този синтетизъм не са само негови, те са характерни за века и за развитието на романа, който все повече обединява творческото и критическото начало в прозата. Те са характерни за Томас Ман, за Леонид Леонов и мнозина други. Това търсене на мостове между Толстой и Достоевски, между Гьоте и Шилер е белег на съвременната проза. Но тъкмо по линията на този стремеж можем да забележим някои съществени несполуки на нашия автор. Философската линия на романа,най-вече свързана с Кондарев и Христакиев, на много места е изкуствено присъдена, отвлечена, невсякога хармонира с многобройните подробности и жизнени детайли, които са характерни за традиционния социален и битов роман. Понякога тъкмо в „романа на идеите“ Станев е зает предимно да мотивира жизнената достоверност, а не поетическата правда и оригиналност на гледищата на своите герои. Към това трябва да се добави и най-важното, че много от идеите на неговите герои напомнят за Достоевски, за Толстой, за Пенчо Славейков; те се домогват до някои особено интересни парадокси и мисли, но никога до оригинална. завършена и нова система и гледна точка. Условно казано, ако ние можем да забравим жестовете, облеклото, мимиката на Иван Карамазов в кръчмата, когато разказва легендата за великия инквизитор на Альоша, то никога не бихме могли да забравим грандиозната и нова идея на Достоевски, вложена в тази легенда. Тъкмо тя, а не пластичната сила, с която е изобразена сцената, остават. В нашия случай се получава обратното — ние помним жестовете, ръцете, облика, връзките на Иван и Христакиев, но трудно може да говорим за тяхна оригинална и нова идея, макар и само за българската история и българския живот. Тъкмо това дава *хибриден* характер и на композицията на романа, в който двете линии (сюжетно и от страна на героите твърде ясно определени) или съществуват паралелно, или органично не са слети в един нов синтез, или просто изобразителната мощ, художническите предпочитания на Емилиян Станев вземат връх и в най-съществената си част романът тече като традицио-

нен „толстоевски“ роман, роман-река, обхванал пълноводието, многостранността на живота в неговата буколическа пищност.

Завършвайки за „Иван Кондарев“, трябва да повторя известната истина, че понякога и неуспехите на таланта са талантливи. Въпреки някои слаби страни този роман си остава забележително произведение на съвременната българска литература, едно свързващо звено между българския роман преди Априлския пленум и настъпилия нов етап след него, изключителен документ за идейните и пластически търсения на нашето време. Интересно е да се отбележи между другото, че диренията на Емилиян Станев като романист имаха твърде своеобразно продължение и разрешение в „Антихрист“. Но с този въпрос ще се занимаем в раздела за историческия роман.

НОВАТА СЪВРЕМЕННОСТ В НОВИЯ РОМАН. „ДВАМА В НОВИЯ ГРАД“ НА КАМЕН КАЛЧЕВ

И в предшествуващия период българският роман направи сериозни опити за овладяване на новата съвременност и проблемите на дните, в които живеем. „Сухата равнина“ на Павел Вежинов, „Своя земя“ на Ст. Ц. Даскалов, „Семейството на тъкачите“ на Камен Калчев, романите на Иван Мартинов, Веселина Геновска, Никола Маринов и др. бяха първите опити за пробив, за овладяване на новата тематика, за пресъздаване на строителния патос, обзел нашата родина, на коренните промени в бита, манталитета и социалните отношения в строящата социализъм страна. Но, както трябваше и да се очаква, първите големи завоевания на романа, които мереха ръст изобщо с класическите постижения на българската проза, бяха свързани с изобразяването на антифашистката борба и особено с преосмислянето на колосалните и съдбоносни събития в народния живот, довели до победата на социалистическата революция. Неслучайно новият „романов шурм“ в нашата литература през определен период наподобява своеобразен „бум“; има нещо компактно във всичко това, някаква надигнала се вълна. Не е случайно също така, че ние до днес си служим с това иначе твърде далечно и неопределено понятие — епическа вълна, — когато говорим за подема на романа през първата половина на петдесетте години. В сравнение с тази епическа вълна развитието на романа, свързан с овладяването на нашата съвременност, е по-незабележимо, постепенно, понякога мъчително, отделните успехи са съпроводени с несполуки, несполуките с някои успехи, а образци трудно могат да се посочат. Едно е абсолютно несъмнено — едва след Априлския пленум и навлизането ни във фазата на строителството на зрялото социалистическо общество можем да говорим за решително навлизане на новия роман в нашата нова действителност, за опитите да се пресъздаде нейната нова героика, нейното ново ежедневие, за значителни завоевания в посоката на това развитие. На този период се пада и бурният разцвет на историческия роман в по-тесния смисъл на понятието. Най-после може смело да се каже, че всички компетентни и внимателни наблюдения водят към заключението, че по тази посока в бъдеще може да се очакват най-значителните постижения на националния социалистически роман.

Симптоматично и знаменателно в тази връзка е развитието на Камен Калчев като романист. Преди всичко защото за четири десетилетия участие в литературния живот Калчев показа завидна издръжливост, изключителен нюх към динамиката на литературния процес — имам пред вид не само идей-

ната, но и стилистичната динамика на съвременната литература. В известен смисъл по неговата проза могат да се изучават и най-слабите повеврия, и най-незабележимите промени на проблематика, маниер на разказване. Бих казал, той е всякога и винаги в конюнктурата на нашата съвременна литература, ако понятието „конюнктура" не беше придобило определен отрицателен смисъл. Във всеки случай той е винаги в най-новите тенденции на нашата белетристика, по неговите книги би могла да бъде съставена диаграмата на общоприетото във всеки етап от нашето развитие, както и на стилистичните насоки. При това той никога не изостава от тях и никога не ги изпреварва.

Неговите романи от края на четиридесетте и началото на петдесетте години, неговият пръв роман за Георги Димитров въплъщават най-характерните черти на повествованието от това време — умерен, дори академичен реализъм, преповтаряне на общоприетите схеми за общественото и индивидуално развитие, съчетани с нещо унило и предпоставено в сюжет и конфликти. В тези романи можем да видим идеалното средно равнище на прозата ни от онова време, нещо повече — те могат да бъдат взети като образци за това равнище.

Камен Калчев остави също така автентично свидетелство за времето на прехода към средата на петдесетте години с романа „Семейството на тъкачите". Този роман беше, от една страна, твърде близък до „производствения роман" от предшествуващия период, но със своя неподправен реализъм, със своите конфликти и с внимателното вглеждане в индивидуалната психология и чертите на героите той принадлежи, макар умерено, и към антисхематичната литература на следващия период, без да може да се издигне до нейно завоевание. Като форма, като романова конструкция „Семейството на тъкачите" напомня характерните за времето романови епопеи. Макар и съвременен, макар и „производствен", той е изграден като монументален роман-епопея. Ако беше написан само след две-три години, щяха да отпаднат около две трети от неговия обем. Защото вътрешната структура, самото съдържание на романа вече почти пародират романа-епопея, разкъсват на части неговата монументална форма, започват да наподобяват бутафория. Тук става дума за всекидневието, за новото всекидневие на живота у нас. „Исторически" събития тук са разводът, любовта, несполуките в работата, отношенията с началството и т. н. Но те са взети в неподходящата рамка и ракурс на огромни и съдбоносни исторически събития.

Същите противоречия и стилистична хибридност виждаме и на равнището на фабулата, сюжета и образната система. Незаконната любов на ударника-първенец Борис Желев, която довежда до развод, до пропадането на героя в очите на околните (а той носи кредита на своите загинали в Съпротивата родители), спори със схематичната литература, с безконфликтната литература дори само с навлизането в дълбокия и тъмен живот на чувствата. Същевременно в рамките на романа тази любов има изцяло схематично разрешение, което ни отправя към най-елементарните щампи — пропадането на Борис се оказва добре замислена и подготвена акция на враговете, които използуват слабостите на самозабравилия се първенец. Най-сполучлив е образът на Гита, който носи наистина нови и свежи черти в тогавашната романистика. Постижение за Калчев е изобразяването на тази „дива коза", това „митиляво шиле", което идва в града направо от най-изостаналите села и бързо разбира, че единствената стока, която може да предложи на еманципирания женски пазар, е своята привлекателност. Гита е обрисувана сполучливо като зверче, жадно за живот и наслади, тя е първата лястовица от цяла заредила се след

това серия млади герои в нашата проза, в прозата на Павел Вежинов, Емил Манов и др., които трудно намират мост към предишното поколение, имат само следдеветосептемврийски спомени, а изстраданите думи на бащите и дедите за тях са просто „конско евангелие". Тъкмо безотговорността, свободата като слободия, липсата на спомени и задръжки свързват Гита с Филип, амбулантен търговец и плут, местен ментор на модата. Всичко това носи нов полъх в нашата проза, показва напипването на нови конфликти и проблеми в нашето общество. Но пак в духа на времето, на другите му равнодействуващи сили Камен Калчев помества дори и тези свежи наблюдения върху един тип хора и обществено поведение в калъпа на предрешените конфликти, в общоприетата тогава монументална схема за индивидуалните и обществени противоречия.

Ако искаме докрай да проследим развитието на Калчев като романист на фона на общото развитие, трябва да кажем, че във връзка с най-болните трансформационни процеси, свързани с Априлския пленум, той излезе с романа „Двама в новия град", където главен герой е репресиран по времето на култа комунист, а разгръщането на повествованието в първо лице вървеше в крак с перспективните насоки в развитието на прозата към по-голяма субективизация и лиризация. Камен Калчев трайно се свързва и с най-характерните движения в младата проза през шестдесетте години — от идейната проблематика до формалните страни в построяването на разказа и неговата интонация. Тук представляват интерес неговите „Софийски разкази", а в плана на нашето изследване — автобиографичният роман „При извора на живота" (1966). Калчев е един от най-обективните, ако можем така да се изразим, наши разказвачи, който рядко си позволява субективни акценти, а изведнъж, макар и малко неуверено, мина към лиричния роман, заговори с малко старомоден лиричен глас, но изцяло в крак с времето. В „При извора на живота" ще открием добра смес от лирична проза с разколебаните вече елементи на уверения, спокоен класически разказ. Но самото това връщане към детството, към изворите, към „завещаното и благословеното" е, както винаги при Калчев, симптоматично, може да се каже, че тъкмо то е вече завладяло нашата проза. Самото интимно търсене на факторите за правилното изграждане на личността (за което се подсеща още в началото на романа) в изворите на миналото, в „сложния и многообразен свят" е вече нещо ново, то принадлежи изцяло на друго време, дотолкова, че е трудно да се повярва — тези страници принадлежат на същия автор, от когото е и „На границата". Трудно е да намерим мостовете между едното и другото. В този роман можем да открием вече образци на лирична проза (като епилога за майката), които говорят за душевната и художествена зрелост на Калчев като романист.

В навечерието на петдесетгодишнината от Септемврийското въстание Камен Калчев издаде нов документален роман „Огнено лято", с което се сроди и с най-новите усилия на българския роман да положи в основата си повече автентичния документ, по-непосредствено да се спре на изворите на националната история и фактите от нашето разнообразно и твърде богато съвремие. Колкото и условно да е всяко сближаване на двете понятия — документалистика и роман, — „Огнено лято" се опира на действителните събития от Девети юни до Септемврийското въстание, визира исторически лица, но всичко това е свободно композирано, диалогизирано и психологизирано с оглед оживяването на цялата драма, така както я вижда със съвременни очи и съвременен опит авторът. Всичко казано дотук потвърждава мисълта, че

по-спокойната, улегнала, чужда на увлечения и манифестирано откривателство фигура на Камен Калчев като прозаик може безпогрешно, сигурно да се съди за изключително динамичното вътрешно развитие и обновяване на нашия роман след Девети.

За мен е безспорно, че най-голямото завоевание на К. Калчев като романист е „Двама в новия град" (1964) и затова ще се спра повече на него. Камен Калчев е взел за сюжет една от най-актуалните и болезнени истории в периода непосредствено след Априлския пленум. Главният герой на романа Марин Масларски, 38-годишен, с „предизвикателна физиономия", е „сполетян от беди" през последните десет години от живота си. Казано по-ясно, той е бил оклеветен и незаконно репресиран, изоставен от жена си Виолета, а след 1956 г. освободен, реабилитиран. Но той отказва да търси правата си, отива в нов град, на строителството, става шофьор, тук заварва бившата си жена и непрекъснато се мъчи да свърже конците на объркания си живот.

Романът започва с едно събуждане от сън, което придобива символичен смисъл. В същност оттук насетне ще става дума именно за нашето „ренесансово" пробуждане, за преоткриването на живота и смисъла на миналото, за мъчителното вглеждане в себе си и в това, което ни заобикаля, за преоткриването на всичко — от славеите до човека, понякога с тон на горчива самоирония.

Попътна тема на романа става и изследването на своеобразното превръщане на младите във възрастни хора, при което годините играят последна роля, а понятията, гледищата, опитът — първа. Има и един не твърде подчертан, някъде чисто интуитивно, несъзнато схванат мотив в романа за навлизането на съвременното социалистическо общество в периода на неговата зрелост, на собствената му „проза", когато, по думите на поета, около пладне сенките, хвърлени от предметите, стават равни по величина на самите предмети, а творенията на фантазията съответствуват на действителния свят. В този смисъл арестуването на Масларски, неговите съвсем непредвидими беди само усложняват този преход от юношество към зрелост, правят го по-горчив и драматичен, но с нищо съществено не изменят характера му. В основата на неговата съдба е преди всичко това възмъжаване и узряване за истините на живота, вплитането му в нови и крайно усложнени отношения на всекидневието, съжителството с и преодоляването на пошлостта на Лачката, унизителното шутовство на Иванчо, лакомията на бай Драго и изобщо онова, което се нарича трагизъм на всекидневието. Богатството на този роман е в правдивото изобразяване сложността на новите връзки в новото общество, в неговата вътрешна пълнота и сила, вече уталожени в заплетени вътрешни взаимоотношения, както и в смесването на всичко с всичко, на всички с всички.

Липсата на ясни разграничителни линии е особено мъчителна за Масларски, макар че той сам с всичките си сили и действия участвува в това смешение, в заплитането на нови яки възли. Какви са чувствата, които той изпитва към бившата си жена Виолета, след като продължава да търси нейната близост? Нито любов, нито ревност, нито съжаление. От всичко това по малко, по нещо, но нищо изцяло. Тъкмо това „смешение" е един от симптомите на прозата в противовес на ярките романтични черти и представи, където всяко нещо и всяко чувство са специално оформени! И какво представлява наистина тази Виолета, любимата и търсената в един роман? Смес от пошлост с най-разпространените, примамливи захарни мечти и представи на това време, застаряваща самка, влюбена в един сополанко. Какво е Гергана, някогашната „императрица", предмет за въздишките на юношата Масларски, сега жена на

шут? Масларски, закален в изпитанията, е единственият герой на романа, запазил силата, достойнството си на комунист. Оптимизмът на целия роман идва от увереността, че героят ще намери брод от своята самота и обърканост сред паяжината на всекидневието. „Аз-формата“, в която се разгръща романът, му придава изповеден характер, дълбоко интимно звучене, тук има страници, написани с въодушевление и сила, с неподправено вълнение. Те са едни от най-добрите страници в съвременната проза и в обемистото творчество на Камен Калчев. С по два-три щриха са нарисувани майсторски някои епизодични герои на романа, като Иванчо, Гергана, Векилов, бай Драго — изразително и запомнящо се.

Може да се каже, че с този роман зрелостта на Камен Калчев като романист е съвпаднала със зрелостта на нашето общество за собствения му роман. Или с други думи — с „Двама в новия град“ започва „романът“ на зрялото наше общество, открива се проблематиката на неговата собствена „проза“ с неговите възвишени стремежи и идеали, набелязват се собствените му конфликти, вътрешното героично усилие на комунистите за тяхното преодоляване. Едновременно с това се забелязват реалните усилия за овладяването на истински съвременната тема в романа, където трябва да се огледа богатството и сложността на социалните връзки в новото общество. Може убедено да се твърди, че „Двама в новия град“ като роман стои на едно от първите места в летоброенето на новия национален роман, тясно свързан с проблематиката и идеите на социалистическото общество в неговата зряла фаза.

РОМАНИСТЪТ АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ И НЕГОВИТЕ ГЕРОИ-ПРАВДОТЪРСАЧИ

Не по-малко интересно е развитието на Андрей Гуляшки като съвременен романист. Една подробна съпоставка с Камен Калчев би ни отвела твърде далеч, но би могло най-общо да се изтъкне, че в случая имаме работа с два противоположни натюрела, с две различни творчески индивидуалности и артистични темперамента. Докато повествователният маниер на Калчев непрекъснато клони към реалните очертания и често виждаме у него един принизен, вкоренен в нещата, а понякога и безкрил реализъм, то у Гуляшки повествователното изкуство винаги тежнее към романтичната извисеност, към алегорията и иносказанията, понякога срещаме приказни интонации и строеж на фразата, напомнящи сказовото изкуство на Ангел Каралийчев. При него често се сблъскваме с безпредметна условност, която тежнее към романа-притча. Ако прозаическото творчество на единия понякога натежава от недотам одухотворена материалност, то прозаическото изкуство на другия понякога олеква, няма достатъчно плътност и мускулатура. Едното е богато на материал, другото на идеи; първото е равномерно, второто тежнее към развлекателното, фабулното и т.н.

В разгърналото се романистично творчество на А. Гуляшки има много парадокси. Гуляшки е винаги верен на себе си, но той сякаш има най-малко десетина двойника. Той остава верен на себе си главно, като непрекъснато се променя и приспособява към живата проблематика на романа, към движението на неговите форми, стилистика, конструкции. Той е особено чувствителен към читателските изисквания във всеки отделен етап. Неговото развитие като романист познава невероятно просторни диапазони — от булевардния до „селския“ роман, от будоарния до романтичните любовни сказания, от историческия до криминалния и т.н.

В това почти необозримо вече разнообразие откриваме няколко постоянни величини, няколко непроменящи се принципа. Преди всичко Гуляшки почти винаги е в най-актуалната обществена проблематика; след това — той е един от най-подвижните, чувствителни към динамиката на жанра български автори, винаги на равнището на най-новите, модерни търсения във формата на романа; по неговите романи може да се изследва своеобразната социология на вкусовете на публиката през отделни периоди, той държи пулса на „пазара" на българския роман. Във всичко това му помага неговата еманципираност от българската романистична традиция, от нейния „селски" реализъм; той е еднакво у дома си във всички български области от Добруджа до Родопите, не се чувствува така обвързан с традицията; той няма вътрешни прегради при усвояването на чуждия опит, по-специално опита на романа в най-новите му трансформации в литературите на напредналите страни. И още нещо постоянно откриваме у романиста Гуляшки — почти всичките му главни герои са моделирани, условно обобщени като търсачи на някаква Колхида, правдотърсачи, „свещенослужители на красотата" по израза на Кр. Куюмджиев[1]. Той има слабост към екстраординерни типове, към образи отвъд баналното, носители на някаква романтична идея, „заразени" от романтична болест — нещо, което проправи пътя и направи сравнително безболезнен при него прехода към образа на съвременния герой, преобразовател на света, носител на романтичното начало в живота.

Във времето на големия подем на българския роман в началото на втората половина на века Гуляшки също участвува със своята нашироко замислена епопея, изградена върху материал от наистина епическото преобразование на българското село, от преминаването му от частно земеделие към колективно. „МТстанция" (1950) беше само началото на трилогия върху тези съдбоносни събития в живота на страната. По-късно излезе втората част „Ведрово" (1952), обединена след това с първия роман в един, под заглавието на втория. След Априлския пленум „Златното руно" (1958) продължи (след като резюмира двата романа) действието и даде ново разрешение на конфликтите. Във всеки случай ние имаме всички основания да разглеждаме тези романи в единство, а заедно с това да търсим в тях измененията в общественото мислене, въпреки че сега е ясно — разликите между първите романи и последния са толкова значителни, че сякаш те принадлежат на различни епохи.

Характерно е, че Гуляшки нарече „Ведрово", обединило двата романа, „хроника на едно село". Едва ли има по-чужд като темперамент наш писател на хрониката в класическото значение на думата от А. Гуляшки. Ако си позволим да му повярваме, да вземем сериозно думите му, ако не схванем иронията в тях, то трябва да оприличим този „хронист" на един от героите на Иво Андрич, летописецът на Вишеград, който води хрониката на града, но смята по-голямата част от събитията в този град недостойни за тази хроника. В жанровото определение на Гуляшки има романтична ирония към хронистите, защото като белетрист той е в известна смисъл „антихронист", повече фантаст, завладян от приключението, от сюжетната история и най-вече увлечен от нравствената присъда, която ще произнесе неизбежно в края. Едновременно с това в случая „хрониката" има своето оправдание в характера на преобразованията, наистина достойни за безпристрастна летопис, в тежненията на националния роман към широта на обхвата, в трудното догонване смисъла и значението

[1] Вж. Кр. Куюмджиев. Критически делници. С., 1972, с. 100.

на това, което става, най-после във вярното чувство на „антихрониста" за необходимостта от хронисти на това време.

Удивителна е лекотата, с която Гуляшки се прехвърля на добруджанска земя, след като има само някои крехки детски впечатления от селата на Северозападна България, а целият му останал запас от наблюдения и интелектуален опит е свързан със софийския живот, с нелегалната антифашистка борба. Добруджанското село в тия преломни години е чуждо на неговия душевен опит и неговите склонности на градски разказвач. Но не и на неговите романтични търсения и стремежи, на онези уголемени, романтизирани представи, с които Добруджа е привличала не един романтик в нашата проза. В двата първи „добруджански романа" на Гуляшки почти няма да открием своеобразния бит, обичаи, език на Добруджа и на нейните хора, самият автор се грижи не толкова за достоверността, колкото за поетическата вероятност на своите сюжети и герои. Той гони романтичните очертания на широката степ, едрите мащаби на своите представи за степните вълци-чокои като Пантелей и Тома Лефтеров-Лисицата, чиято история на забогатяване и просперитет съставлява значителна част от повествованието.

Историята на богатите чорбаджийски фамилии е само прелюдията към романа. Веднага след нея следва разказът за идването на Девети септември, за социалистическата революция в Добруджа, за последвалата аграрна реформа, за да се стигне до същността на класовия конфликт, изострен при образуването на ТКЗС и ДЗС. За всички тези начални етапи е разказано обобщено, схематично. Гуляшки бърза да завърже истинския романов възел от дълбоките и непримирими противоречия, което ще състави същинският център на повествованието. Във Ведрово идва като ръководител на МТС младият агроном Евстати Павлов, между местните хора се издига като нов човек и нов ръководител Людмила и добруджанските чифликчии са в непрекъснато обмислено отстъпление от своите някогашни позиции. В настъпление са романтиците и преобразователите на Добруджа. В края на втората част от романа се появява Исай Дамов, който ще стане централен герой на третата част, на „Златното руно".

В първите две части могат да се открият всички следи на схематизма и опростителството, характерни за нашия роман в този етап на неговото развитие. Схематизмът и опростителството натежават, бързо архаизират конфликтите и значителна част от героите оставят своя печат върху отношенията Досю—Евстати, Демир—Елисавета, върху ситуации като вредителството в МТС. Всичко това прави от „Ведрово" един изминат вече етап не само в историята на нашия роман (въпреки добре пресъздадените истории на чорбаджиите), но и отдавна надминат етап в творчеството на самия А. Гуляшки.

Не така стоят нещата обаче с третия роман „Златното руно", който е едно от най-значителните завоевания на Гуляшки като романист, едно от особено характерните произведения на нашата романистика след Априлския пленум. В този роман намираме вече с. Ведрово първенец на окръга. В образуваното с толкова човешки усилия и тревоги ТКЗС всичко „върви от добре към по-добре", както се казва още в началото на романа. Тази фраза не е случайно изтървана, тя не е лакировачна. Нещо повече — в развитието на целия роман тя ще се окаже заредена с романтична ирония. Става дума за това, че Гуляшки иска изцяло да прехвърли проблематиката на романа отвъд стопанските и житейските затруднения, зад въпросите на насъщния, да създаде нещо като нашенско „не хлебом единим жит будет человек".

Разказвачът, от името на който се води повествованието, влиза във Ведрово, без да знае станалата преди известно време в него трагедия — самоубил се е Исай Дамов като председател на стопанството. Самоубил се е на върха на своите успехи и на успехите на ръководеното от него ТКЗС. Всичко е така невероятно, че простодушните хора като бай Нончо смятат това за случайност, за нещастен случай, станал при чистене на оръжието. Но оттук нататък романът продължава като възпроизвеждане записките на самоубилия се Дамов, намерени в една дебела тетрадка. Изведнъж от хроника за Ведрово Гуляшки отива към възможно най-субективната форма на романа, той става интимен дневник на самоубиец. Както ще видим и нататък, третият роман може да бъде взет изцяло като полемика на Гуляшки не само с романа на предшествуващия период изобщо, но и полемика със самия Гуляшки от предшествуващите два романа.

Другият подводен, ироничен смисъл е заложен в обстоятелството, че Исай се самоубива, когато му ръкопляскат от всички страни, в деня, когато трябва да разкаже пред пионерите как е открил за себе си радостта. Собствено Дамов започва записките си с цел да се подготви за това събрание, да опише своя път до радостта, но тези записки, това дълго и внимателно вглеждане в себе си, в своето минало, в пътя си и т. н. го довеждат до самоубийство. Записките за постигнатата радост се превръщат в записки на самоубиец. Всичко това, самият стил и тон на разказа са приказно обагрени, алегорично извисени, като началото им повтаря в нова тоналност и с вътрешна полемика познатите ни вече събития от предишните два романа в съкратен вид. В същност полемиката на Гуляшки с нашия предишен роман и със самия Гуляшки е особено характерна и показателна във връзка с духа на времето, тя е новото и особеното, предизвикано от промените и броженията на духовете по време на Априлския пленум и след него.

Полемиката върви главно по линията на разширяване и задълбочаване на нашите представи и понятия за човека и новия герой, по линията на преодоляването на обобщените и схематични представи за тях. Попътно тя има за цел да разобличи и дискредитира догматичното гледище за човека само като продукт на историята, на средата и собствената си воля, на собствения си интелектуален багаж, на своите рационални сили. На тази полемична цел служи конструираният усложнен образ на Исай Дамов, сплетение на противоречия и невероятни жизнени връзки. Преди всичко тук е отдадена значителна дан на наследствеността, нещо нехарактерно за целия предхождащ етап на нашата романистика и чуждо на нейното гледище за човека, виждан и изобразяван единствено в историческите си и социални връзки. Исай е с възможно най-обременена наследственост. Биологически той е незаконен син на чифликчията Тома Лефтеров и на неговата слугиня Латина, носен с ненавист в утробата на майка си. В същото време Исай носи фамилията на законния мъж на Латина, добруджански революционер, убит по време на Септемврийското въстание. Исай знае, че е негов син, докато накрая тайната излиза наяве. Исай е отгледан от местния поп Алекси при непрекъснатите тайни домогвания на истинския му баща до него, с издръжката и покровителството на чифликчията, станали му нетърпими и досадни. Тъкмо на комплексите на героя набляга сега Гуляшки — той е прекалено висок, сам се намира „по фигура и външност неугледен човек".

Заплетени са до мистериозност и жизнените връзки на индивидуалността, онези исторически вихрушки, които участвуват в моделиране личността на

Исай Дамов. Тома Лефтеров го настанява в богатски дом във Варна, но под влиянието на ремсистите в гимназията той става марксист. Исай ходи на рисковани нелегални акции, но не се отказва и от връзката си с мадам Хаджипанова — негова богата и глезена хазяйка. Изключват го от нелегалната организация поради сектантска придирчивост — приема подаръка на госпожа Хаджипанова. Изобщо той често се оказва в нелепи положения, чувствува в себе си вселен духа на Меркурий, духа на търговията, дори успява да завърти търговийка, но това не пречи на участието му в антифашистката борба. Участвува в Отечествената война, в извращенията из Кулско във връзка с доставките и масовизирането на ТКЗС. Между някои партийни ръководители, които го покровителствуват, минава за правдотърсач, оригинал. Изреждам всичко това, за да се види колко вниманието на писателя сега е насочено към особеното, индивидуалното в характера и съдбата на героя, а не към социално типичното, историческото и общото. С цялата си странна и нелепа фигура Исай Дамов е полемично във всяко отношение построение на Гуляшки, създадено в спор с най-разпространените и общи представи на предшествуващия период за типичния герой.

След всичко казано читателят не би трябвало да се изненадва, че Исай завършва също така своеобразно. Самоубийството му е висшата проява на неговата индивидуална воля. В самоироничен дух в записките си той подлага на анализ жизнената си драма. И пак с оглед основния смисъл на полемиката на автора с общоприетите представи се самоубива в деня на своето тържество — „не хлебом единим жит будет человек“ — сякаш повтаря и повтаря със загадъчна усмивка авторът. За избягването на всякакви недоразумения Гуляшки пряко ни казва в края на романа: „Усъмни се не в системата на новия строй, а в хората.“ Тъкмо сложният душевен път на Исай е най-същественото доказателство в полемиката за същността и сложността на човека изобщо.

Не по-малко остро полемичен беше и следващият роман на А. Гуляшки, „Седемте дни на нашия живот“, нов негов роман-алегория, откровен и директен размисъл върху времето и неговия герой. Неслучайно Гуляшки е избрал за образец композицията на романа на Лермонтов „Герой на нашето време“ и я следва в главните й черти — и тук нашият съвременен Печорин има своя добър и хуманен Максим Максимович в лицето на доктор Иванаки Стефчов, и тук след записките на добряка четем изповедния и зареден с демонизъм дневник на героя, останал след неговата смърт. Още в началото разказвачът загатва, че търси „героя на нашето време“, най-характерния и синтетичен образ на съвременника, Победителя — така се нарича в романа той — в битката със стария свят, железния, волевия, цялостния, силния човек, през призмата на нашите вече умъдрени за живота представи. Това е роман-алегория, роман-полемика със сложна и противоречива аргументация — от една страна, са взети под защита, романтизирани са ярко чертите на човека на делото, на цялостните и непреклонни натури, които с „маршалски жезъл в раницата“ вървят право към своята цел, презрителни и невнимателни към обикновените хора; от друга страна — в светлината на Априлските идеи е видяна тяхната жизнена и душевна драма, тяхната непригодност за днешния ден на нашето общество, свързан с борбата за човека. В същност патосът на романа е насочен към неизбежната катастрофа в живота на този тип характери, с всичкото „култовско“, което съдържат у себе си като манталитет, нравственост, демонизъм и незачитане елементарните истини на живота. В този смисъл може да се каже, че отношението на Гуляшки към героя на времето, към главния герой на

романа Емилиян Киров е двойствено, неоднозначно. В най-идеалните си представи той го вижда като съхранил силата, целостта и целеустремеността на Емилиян, но в съчетание с хуманизма, при окончателно преодоляване на демонизма и тъмната „печориновщина", заложени в неговия характер.

За разлика от Камен Калчев, който в „Двама в новия град" ни дава съдбата на жертвата от култовските порядки, на потърпевшия, то Гуляшки в романа си непрекъснато държи на фокус Палача, Победителя, „Вилхелм-завоевателя", новия „Цезар" според сравненията на самия автор. В същност интересно в една съпоставка между Масларски и Киров би било все пак да се види, че в края на краищата тези абсолютно и във всичко противоположни герои вървят към едно пробуждане от идейния сън, в който са пребивавали досега, към проглеждане за живота, към откриване на хилядите обикновени неща и хора, към хуманизма на своето време и на своето общество. И докато Масларски трябва да преоткрива всичко това на собствения си гръб, с цената на лични премеждия, Емилиян Киров трябва да го открие в седемте дни на своето умиране, когато мислено преобръща живота си и открива „труповете" по своя път, страданията на другите, причинените от него болки и нещастия, когато се е почувствувал виновен за смъртта на невинна жена, в която е бил влюбен, когато на едната страна на везните се постави един с нищо незабележим човешки живот, а на другата — неговият прословут маршалски жезъл. Тъкмо в последната равносметка пред Киров се открива страшната истина за неговия жезъл, за неговите амбиции и морална тъпота.

Един съветски критик вярно отбелязва, че неслучайно Емилиян Киров се озовава в Мали, в джунглата, сред туземците като инженер-геолог.[1] В същност с неговия морал той е само за джунглата; достоен за племето на туарегите, тук той може да диша наистина с пълни гърди. Ние се сблъскваме пак с романтичната ирония на Гуляшки, иначе не твърде ясно разграничил се от своя герой, но осезателно намекнал за неговата човешка недоразвитост, морален примитивизъм и дивашки морал на силните и смели туареги. В същност романът външно е насочен към полемика с морала на джунглата, но романтично е оцветена драмата на „железните хора" в условията, когато обществото излиза от първичния и дехуманизиран етап, в който обикновеният човешки живот е само материал за социални и културни експерименти. „Железният човек" е видян вече в един момент, когато се диференцира, набира богат и сложен нравствен опит. Разбира се, в позицията на романиста при изграждането на неговите символи и алегории има нещо усложнено, някъде колебливо; той прекалено се старае да омаловажи и романтизира чертите на „Силния" човек, да отдаде божието богу и кесаревото кесарю при един морален неутралитет. При неговата в основата си моралистична притча и символика би могло да се очаква по-определена присъда, при полемичния му жар — по-точен прицел. Достоевски също вижда цялата страшна жизнена и интелектуална драма на Разколников, но никъде не оставя съмнение за своето безпрекословно осъждане на неговото „наполеоновско експериментаторство" с човешкия живот. Тези осъдителни интонации могат да се открият и при Гуляшки, целият край на романа в същност е посветен на нравствената катастрофа на главния герой, но този край влиза в известно противоречие с почти безпрекословно венцехвалителния тон за човека „с маршалския жезъл".

[1] Л. Бахнов. С маршальским жезлом в ранце. — Литературное обозрение, 1975, № 1, с. 98—99.

Има нещо прекалено в романтизирането на чертите му и ние се оказваме недостатъчно подготвени за края.

Във всеки случай „Седемте дни“ беше и си остава едно от най-ярките свидетелства за духовната проблематика и търсения на нашия роман в напрегнатите години след Априлския пленум. След този роман А. Гуляшки неочаквано се прехвърли на исторически терен, създаде големия роман за епохата на Симеон Велики, наречен „Златният век“, но за това повече в частта за историческия роман. В заключение може да се каже, че А. Гуляшки внесе в нашата нова романистика духа на съвременните дирения в идеи, образи и стилистика, неговият път на романист е изключително показателен за цялата нова история на българския роман.

НОВИ СТРАНИ НА ТЕМАТА ЗА ВЕЛИКИЯ ПРЕЛОМ НА СЕЛО. „МЪРТВО ВЪЛНЕНИЕ“ НА ИВАЙЛО ПЕТРОВ, „СЕЛО КРАЙ ЗАВОД“ НА СТ. Ц. ДАСКАЛОВ И ДР.

Коренните и необратими изменения, които настъпиха в селата след тяхното коопериране, огромната преобразователна работа на партията и социалистическата държава по пътя към модернизацията и рационализацията на земеделието, продължила много по-интензивно след Априлския пленум, се следяха в романа с репортажна близост и непосредственост от Ст. Ц. Даскалов. Миграционните процеси легнаха в основата на най-големите постижения на българската белетристика, в повестите и разказите на Йордан Радичков, Георги Мишев, Васил Попов, Дико Фучеджиев. На други аспекти и проблеми на кооперирането беше посветен излезлият след Априлския пленум роман на Ивайло Петров „Мъртво вълнение“.

С амбицията на летописец на промените в нашето село и с балзаковска енергия Ст. Ц. Даскалов продължи да наблюдава и пресъздава от възможно най-близко разстояние забележителните и необратими социални и нравствени процеси. В този период той издаде романите „Стубленските липи“ (1960), „Село край завод“ (1963), „Република на дъждовете“ (1968), „Земна светлина“ (1968), всеки от които е посветен на непосредствените изменения на ситуацията в динамично развиващото се българско село. Тези нови романи на видния наш писател са както винаги съвсем злободневни, в тях ще открием дори много от онова, което на времето Г. Караславов нарече по повод своя „Споржилов“ „репортажен роман“ (с изключение на „Земна светлина“). В тези романи могат да се проследят хронологически най-важните партийни и правителствени решения по въпросите на селското стопанство. Ст. Ц. Даскалов бързо откликва на главните мероприятия, провеждани в това време във връзка със социалистическите преобразования на село.

„Стубленските липи“ направо започва със завръщането на Петко Стубленски от София в родното му село за председател на ТКЗС. Той е бивш партизанин, бил е на отговорна работа в столицата, но трябва да се върне в селото си, за да помогне на закъсалото стопанство. И ние си спомняме, че тъкмо тези акции, това подпомагане на опразващите се села с кадри беше едно от най-характерните явления на това време, това бяха своеобразните български „давидовци“, които разораваха нашите „целини“. Разбира се, със свойствената си припряност Ст. Ц. Даскалов е облекчил много своите задачи на романист, като е банализирал почти всички конфликти, свел ги е до познатото, известното, общото за подобни случаи — ние като че сме предварително под-

готвени при дадения сюжет за неизбежния и съвършено трафаретен конфликт между Петко и неговата жена Емилия, която не иска да го последва на село, вече привикнала на градските удобства. Силно снижават художественото равнище на романа и съвсем директните, ненюансирани социални характеристики на героите, експонирани предимно с най-общото, предварително известното, докато в сферата на индивидуалната им характеристика остава само нещо периферно, някаква твърде примитивна чудатост.

Странното е това, че с течение на времето Даскалов показа една слабост към примитивно символизиране на ситуации и герои (нещо характерно изцяло за „Земна светлина"), поне към иносказателност на имената. Това е странно, защото не би могло да се очаква от заклет реалист като него. Във всеки случай вече в „Стубленските липи" само по имената на героите може да се отгатне в началото кой какъв ще бъде, как ще се развие, положителен или отрицателен герой е — Дъбовски и Буковски, селото се казва Потоп и т. н. В „Стубленските липи" пролича и една друга черта на романиста Даскалов, която се забелязваше само като тенденция в по-ранните му романи, често компенсирана от богатите му жизнени наблюдения и опит. Прекалената експлоатация на един и същ жизнен материал постепенно го доведе до твърде груб маниер на разказ, при който героите обикновено сами се разголват пред читателя — някъде в буквалния смисъл на думата, както става с Гана при кравите, другаде в преносен смисъл, словесно, така, както прави дядо Вълю в този роман.

Във връзка с нашата тема в тази част естествено най-голям интерес представлява романът на Ст. Ц. Даскалов „Село край завод". В известен смисъл самото заглавие е откритие на автора, то показва характерното за един обществен процес в развитието на нашата страна. Ако Стоян Даскалов продължи със същата енергия да следи процесите в нашето село, би могло да се предвиди, че той ще напише роман „Селото като завод", защото процесът на превръщане на селата в индустриални предприятия за производство на селскостопанска продукция и на селяните в работници все повече се засилва и стимулира. Така или иначе в този роман ще видим някои от най-силните и някои от най-слабите страни на Даскалов като романист на преобразованията в нашето село.

„Село край завод" е роман за най-новите процеси в селото след Априлския пленум. В него има почти всички важни белези на това време, макар и в груба, неодухотворена форма — зараждането и развитието на миграцията към града, взела размерите на епидемия, механизацията на земеделието и промяната на отношението към земята, обществената необходимост от строителството на заводи за освобождаващата се работна сила. Тук ще открием силни и правдиви страници от най-новата история на нашата преобразяваща се родина, за усилията на комунистите в ръководството на обществените процеси.

Но това хубаво и правдиво начало в романа е преплетено и измесено със слабо, преднамерено, неодухотворено и неовладяно като материал. Така че накрая се виждаме пред едно незавършено, криво-ляво скрепено произведение, неиздържано като идея и форма. Изобщо впечатленията от този роман са крайно противоречиви и аз ще се помъча да изложа причините за това.

Преди всичко, ако използуваме думите на Ленин за Демян Бедни, трябва да кажем, че Даскалов върви не преди, а зад своите читатели. Нещо повече — той върви само подир събитията; неговото отношение, осмислянето на тези събития остава неясно, неоформено, той е в опашката на ставащото, никога пред него. Като мислене той остава на равнището на своите герои, които всякога се отличават с жизненост и страст, но никога с особено високо качество

на мислене върху ставащото. Например когато трябва да се обясни по някакъв начин чудовищното злодеяние — разораването на някогашното гробище на селото, при което костите на мъртвите се смилат от машините, а спомените за близките са оскърбени, героят на Даскалов Съботин си мисли: „Дори животните бягат от умрялото." Не казвам, че този ход на мисли е невъзможен за примитивния мозък на Съботин, но питам къде е човековедът Даскалов, търся между редовете да почувствувам неговото отношение към станалото, хода на неговата мисъл, защото за човека с главна буква този скверен начин на разсъждения би трябвало да се обърне: „*Само* животните бягат от умрялото." Това е само малък детайл. По-важното е друго.

Стоян Даскалов напипва и изобразява страшни и драматични конфликти в селата, а в неговите романи няма драматизъм, всичко протича като от бога дадено, неизбежно и закономерно като земетресенията, дъждовете, природните бедствия. В началото на своя роман Даскалов ни е дал хубаво, лирично описание на Цветина ливада, най-хубавата земя на селото, която трябва да бъде взета за строителството на завода. Става дори драматично сблъскване между селяните и работниците за тази земя, нещо като формен бунт срещу решението тъкмо тази земя да бъда взета. Но у нашия певец на българското село всичко протича като потоп, като природно бедствие, в очите му не откриваме дори една сълза за станалото или убедена защита на неговата необходимост. Нещо повече, следва изсичането на овощната градина, зариването на старото гробище и всичко това е последвано от безстрастното заключение: „В тая битка селото бавно трябваше да издъхне. То беше обречено за курбан на машинизацията." Не мина обаче много време и партийни, и правителствени разпоредби забраниха вземането на най-добрата земя за подобни цели, видяха се и редица отрицателни последици от форсираното опразване на много села. Убеден съм, че след всичко това конфликтите в романа на Даскалов щяха да имат друг вид и разрешението им друга, не така леконравна форма. Но той е винаги след събитията, след формирането на техните резултати, той никога не си позволява да ги изпревари, да произнесе своето писателско слово, преди да са се очертали последствията.

Всичко това е причинено от една основна слабост на Даскалов като романист — той няма идея за изобразяваните от него събития, при него е слабо участието на критическото съзнание, така необходимо за конструирането на един роман, както и пластическата стихия, както и художествената непосредственост. Може би Даскалов е един от най-ярките изразители на едно овехтяло вече и крайно неплодотворно разбиране на романа като картина на нравите, като рисуване на живота, разбиране, което донесе много поражения на някогашния и на новия български роман, изхаби много иначе талантливи сили. Роман без идея, без оригинална идея, извлечена от жизнения материал, творчески премислена „настрани", с критично око за събитията, е тяло без кости — в него всичко се разпада на детайли, той може да бъде започнат отвсякъде и завършен навсякъде, да бъде прекъснат и продължен, както ни се иска. По-просто казано, това не е роман, а картинки от живота. Тъкмо с липсата на слепваща, оригинална своя идея за изобразяваните събития в „Село край завод" се обяснява лекомисленото завързване на страшни конфликти и още по-лекомисленото им разрешаване накрая.

По друг, нов начин се върна към годините на кооперирането след Априлския пленум в своя роман „Мъртво вълнение" (1961) Ивайло Петров. Този роман контрастира не само на романите на Даскалов, но и на романите на

Андрей Гуляшки и Петър Славински, въпреки че се развива в Добруджа. Той повече се сближава със „селската“ проза на Георги Мишев, Дико Фучеджиев, Васил Попов, появили се след Априлския пленум, отколкото с идиличната проза на самия Ивайло Петров от „Нонкината любов“.

И до днес този роман е предмет на спорове, не се приема от всички не толкова като художествено постижение на Ивайло Петров, колкото като третиране на проблематиката за кооперирането на селата. В неотдавнашния разговор на сп. Пламък по проблемите на социалистическия реализъм, завършвайки разговора, Васил Колевски заяви: „За мене „Мъртво вълнение“ е един минус в творчеството на Ивайло Петров и на нашата литература на тази тема от идейно-естетически позиции. И аз съм се опитал да докажа това.“

Има ли наистина идеологическа актуалност и сега този роман? Безспорно — да! И тя се състои в това, че темата за коренните преобразования в нашето село след революцията ще ни връща непрекъснато към тяхното начало, към техния смисъл и значение, към колосалните им плюсове и неизбежни минуси. Слушал съм от самия Ивайло Петров, че неговата мечта и сега си остава да напише една изцяло документална книга върху процесите на кооперирането в началото на петдесетте години. Очевидно е, че съдбоносните събития от това време с дълги и дълги последици до наши и след наши дни ще продължават да вълнуват нашето въображение, нашите селски сърца. Не бива да се забравя, че в огромните преобразователни процеси пред очите ни изчезна цяла вселена, цял някогашен български космос, преобърнаха се всички пластове на старите земи и задълго това ще подхранва с незаменим материал българската литература. А в романа нещата естествено отзвучават от по-голямо разстояние във времето, навярно големият социалистически роман за тези събития е все още пред, а не зад нас. Тъкмо затова „Мъртво вълнение“ не отзвучава така скоро, възвръщането към него и неговата проблематика не е случайност или критически каприз. Целият въпрос е от какви позиции ще се подходи при неговата оценка.

Безспорно към него трябва да се подходи от марксически позиции, което означава преди всичко да се види вярно ли са отразени в романа действителните исторически събития. Ако не се изхожда от този основен за марксическата критика постулат, лесно може да се изпадне в субективизъм, вкусовщина и схематизъм.

Романът „Мъртво вълнение“ може да бъде оценен само в контекста на антисхематичния патос на годините, в които е писан и излиза, патос, свързан преди всичко с приближаването на нашата съвременна литература до правдата на живота, с преодоляването на умозрителните догми, във връзка с онова ново кръщение, което цялата литература преживя, почувствувала хладните води на житейската река след Априлския пленум. „Мъртво вълнение“ спори без преднамереност с всички сладникави представи за този огромен исторически прелом — колективизацията на българското село.

Ивайло Петров е взел за сюжет историята на едно селско добруджанско семейство в годините на кооперирането. Сюжетът и композицията на романа са стройни, обмислени, непосредствено свързани с основната идея, която произтича от събитията, а не само ги рамкира и предопределя. Преди всичко нарочно, с оглед на замисъла е взето изключително сговорно, единно, девствено като морал, почти патриархално селско семейство, семейството на стария Доган, с двамата му сина, снахи и внуци, в което няма раздори; тук цари патриархалната тишина, мир и труд. Едва ли някой ще отрече, че колективизацията у нас завари много селски семейства в този им вид, едва излезли

в една непосилна борба с враждебния доскорошен свят на капиталистическите отношения, с буржоазната власт, оцелели в съпротивата си с тях с цената на вътрешен сговор и разбирателство. Още началото на романа, написано с познатата пластическа сила на Ивайло Петров, ни внушава картината на някогашното българско село — събуждането на двора на Догана с всичките му целебни шумове, с целия вековен ред, с преджътвената радостна шетня, „със суровата и красива хармония на труда". И всичко това пресъздадено от един реалист, който не само няма никаква склонност към идеализацията, но постепенно се развои (в „Преди да се родя и след това") като тънък, отмъстителен, мрачен иронист на миналото на българското село. Тези начални патриархални и поетични страници имат съвсем определена функция в романа. Те трябва да изтъкнат, да подчертаят външните, извънсемейни фактори за цялата разразила се буря, която ще отнесе старото село, за да го преустрои на съвършено други начала. Разпадането на патриархалното семейство на Догана, зараждането на междуособиците в него се диктуват от необходимостта тук, вътре в най-малката обществена клетка, да се почувствува цялото огромно налягане на външните фактори, необходимостта тези селяни да определят отношението си към обществената необходимост на времето от модернизация на земеделието, към властта и прогреса. При това Догана е един от най-авторитетните средняци, неговата дума има значение за съселяните му.

Ивайло Петров е пресъздал със сурова правда и цялата картина на масовизирането на ТКЗС, различните сили и тенденции вътре в лагера на кооперативното движение. От една страна, образът на култовския герой Ради Бойчански, пришелец в селото, който се дразни тъкмо от съгласието, от липсата на пукнатини в семейството на Догана и под чиято команда агитаторите на новия живот бързо се превръщат в наказателен взвод. От друга страна — Хрисант, партийният секретар в селото, който разбира пагубните следствия от методите на Бойчански, залага на доброволния принцип и принципа на убеждението, на убедителността на личния пример — един подранил герой на Априлското време. В Хрисант са загатнати чертите на героя от следаприлската формация.

Особена функция в рамките на „Мъртво вълнение" има и „романът" на Киро — син на Юрдан и внук на Догана — със Славина, дъщерята на Ради Бойчански, който постепенно се вплита в цялата структура на повествованието. В следващото поколение, у Киро и Славина, вече почти отсъствува любовта към земята и бащинията, те се приспособяват леко към новите условия на живота, цялата вражда между бащите им за тях се оказва лека и преодолима преграда, те с облекчение напускат селото и отиват в града. Те и техните отношения са живо опровержение на схемите и представите на Бойчански за живота и хората. И неслучайно той остава „обезнаследен" — единствената му дъщеря избягва от него, пристава на сина на смъртния му враг.

Важно място в композицията на романа заема убийството на председателя на ТКЗС Марин от стария Доган. В същност с това убийство се развързват всички заплели се възли в романа. Оказва се, че за да запази своето, своите, своя патриархален ред, Догана стига до политическо убийство и Ивайло Петров не е пропуснал да пресъздаде онази вълна на гняв, която се надига срещу Доганите в този момент. И това е тяхната присъда. За хората остава скрит, разбира се, личният мотив на Догана, че този акт е саможертва, с него той в същност спасява синовете си, като предотвратява убийството, което те са готвели. Така е изведена докрай надличната логика на патриархалния морал у стария

Доган. След това по-хитрият и приспособим брат Юрдан бърза да последва сина си в града, напуща мястото като проклето и свързано с едно убийство. Това са финалните сцени на романа. Някъде в хода на разказа авторът се пита, като гледа Доганите: „Бяха ли очаквали някога, че ще изтръгнат дълбоките им корени от земята и ще ги оставят да съхнат като бурени?“ Каква буря, какъв обществен смерч е минал тук, щом вековните дъбове са изтръгнати от корена им! Ивайло Петров е дал своя правдив отговор на тези въпроси, в него има сурова правда на това време, а заедно с правдата идва и тенденцията, неговата позиция, от която с мъжествена сила се вижда най-важният и необратим поврат в националния живот след Девети септември 1944 г.

Още с нещо този роман е характерен за времето, сродява се с „Иван Кондарев“, „Седемте дни на нашия живот“, „Двама в новия град“ и др. И тук директно е поставен и се разисква въпросът за целите и средствата в обществената борба. При това старият като света философски спор се води между Ради Бойчански и Хрисант през селския плет, с целия битов аксесоар на нашата селска проза. И тъкмо този спор още веднъж, но този път директно, дава възможност на Ивайло Петров между думите на спорещите недвусмислено да изрази своята априлска, партийна позиция по разиграната се драма, по целите, средствата и методите за преобразяване на българското село.

В ТЪРСЕНЕ НА НОВИЯ ГЕРОЙ И ПРОБЛЕМАТИКАТА НА ЗРЯЛОТО СОЦИАЛИСТИЧЕСКО ОБЩЕСТВО. РОМАНИТЕ НА ЕМИЛ МАНОВ, ДРАГОМИР АСЕНОВ, АТАНАС НАКОВСКИ, ТОДОР МОНОВ. БЛАГА ДИМИТРОВА КАТО РОМАНИСТКА

Както вече казахме, тъкмо времето след Априлския пленум е време на нашия съвременен роман в по-тесния смисъл на понятието. Нещо повече — би могло да се каже, че това е времето на разцвета на съвременния роман като търсене на новата проблематика на нашето общество и неговите нови герои. Както и трябва да се очаква, в подобни случаи на усвояване на изцяло нов обществен терен трудностите са големи, съпътствуват ни редица несполуки, а полемиките са колкото неизбежни, толкова и желателни. Не бива също така да се изненадваме, че в подобен период значително място в литературния живот се пада на прозаици с по-ярко изявен граждански темперамент, на писатели, които стоят по-близо до най-непосредствените граждански вълнения, обществени тревоги, за които прозата е непосредствен политически форум, гражданска трибуна, своего рода обществена съвест. В това отношение традицията на нашата литература има голямо значение — българските писатели винаги са се чувствували тясно свързани с обществените борби и напредничавите тенденции в развитието; за тях никога не е било без значение от коя страна на барикадата се намират и в собствените си очи, и в очите на публиката. Когато поет като Блага Димитрова заживява с болките и патоса на борчески Виетнам, оставя всичко и отива на самото полесражение, за да ни донесе своя „роман-пътепис“, наречен „Страшния съд“, това е продължение на най-хубавото в нашата традиция, която има върховния си израз в Ботев, Смирненски, Вапцаров — за тях борбата на народите за правда и свобода във всяко кътче на земята е и тяхна борба.

Със свои позиции, теми, герои активно присъствува в развитието на нашата романистика през втората половина на петдесетте и през шестдесетте

години Емил Манов. Неговото развитие като прозаик е необичайно — той започва с мемоари! Това беше през 1947 г., когато излезе „Пленено ято", спомени и размисли от фашисткия затвор. Такива тридесетгодишни мемоаристи нашата литература познаваше само веднага след Освобождението, което бързо беше превърнало още розовобузи младежи в опълченци и ветерани на голяма историческа битка. В пропитата с публицистика и спорове проза на Емил Манов ще открием много от историята на българския комунист, от проблематиката на неговото преустройство от нелегален деец в ръководител и стопанин, от борбата му за съхраняване чистотата на неговите идеи и мечти, лутания, внезапни грешки, сурови равносметки и нова увереност в историческата си правота. В своите романи Емил Манов доброволно се е ограничил — от цялото необгледно разнообразие на живота той е избрал и се е съсредоточил преди всичко върху съвестта и морала на своите герои, те сякаш непрекъснато са подложени на изпита на собствената си съвест. Младият и полемичен дух на автора не познава обичайната дистанция между автор и герой, епическата ирония му е чужда, чернобелите линии са теглени без размазване и нюанси, ние никога не оставаме в неведение за симпатиите и антипатиите на автора. При това понятията за добро и зло, нравственият императив в тази проза е извлечен преди всичко от антифашистката борба, от примера на нейните герои — повелите са ясни и прости, в тях има войнишка строгост, те са родени в нелегалност и жесток класов двубой.

Особено характерна за творческите интереси на Емил Манов е трилогията, която той по-късно, не без желание за директна символика, нарече „Подир синята птица". Тя се състои от романите „Краят на Делиите" (1954), „Ден се ражда" (1959) и „Стръмнини" (1965). Рухването, краят на стария свят, изгряването, раждането на новия ден, строителството на новото общество като изкачване по стръмнини нагоре — ето с няколко думи средоточието на неговите творчески интереси, търсения, проблематика, просто и ясно обозначена дори в заглавията на романите му. У него има някаква рицарска вярност към своята тема, към своите убеждения. Те са автобиографично изстрадани, вътрешно заредени с полемика. Със завидно упорство да убеждава в правотата си Манов продължава една плодотворна и изконна традиция в нашата литература, която винаги е била тясно свързана със злобата на деня, с парливите социални и идейни въпроси, вървяла е по горещите следи на своята съвременност, често е жертвувала естетически завършеното в името на актуалното.

Особен естетически и социологически интерес представлява положителният герой в творчеството на Емил Манов, толкова строго определен от биографията на неговото поколение, на героите от Съпротивата, превърнали се след това в строители на новото общество, от собствената му биография. Един от героите на „Ден се ражда" казва на главния положителен герой, който в творчеството на Манов има много превъплъщения: „Мъчно ще живееш, добряк си, а пък си много правилен!" Това е типично противоречие за неговите герои. Те са със златни, отзивчиви за болките и страданията на околните сърца. Те са неравнодушни към социалните злини, към несправедливостта, обидите, винаги готови да се застъпят за правата вяра и дело, чувствителни и състрадателни. Но над тези техни чисто човешки черти властвуват разумът принципите, убежденията, идеите. Често те трябва да прегазят чисто човешкото у себе си, за да възтържествува общото, правдата. Логиката на тяхното вътрешно движение в крайния си пункт ги отвежда към светостта, саможертвата и самоотрицанието в името на по-високите цели на делото. Чувствата и разумът у неговия герой не всякога са в хармония и това предопределя мъчния му път.

Значителна част от прозата на Емил Манов е посветена на този герой на нашето време. Той чувствува и познава основно неговите проблеми в постоянното осветление на саможертвата в антифашистката борба. Горната „правилност“ на тези герои често ги обрича на неразбиране, тяхната принципност е житейски неудобна, те са самотници дори сред много близки. Изпитали всички радости на хората с ясни цели и твърди убеждения, в личния си живот те обикновено не сполучват, психологически са наранени от хорското зло, най-често от хорското неразбиране на техните подбуди и идеални намерения.

Най-завършен техен представител е Филип от „Бягството на Галатея“ (1963). Тук Манов детайлно следи процеса на „вътрешното изстиване“ на героя, в което определящо значение имат грешките преди Априлския пленум, на които Филип отчасти е станал жертва. Сега на Филип предстои да укрепва своя „вътрешен стожер“, но това няма да стане чрез капитулация пред заобикалящите го еснафи, а с нова борба — с други методи и средства. „Светът се оказа не по нашата мярка“ — тъжно заключава Филип, но е малко трудно да се разбере накъде е насочено това — срещу света или срещу мярката. Общо взето, героите на Манов са винаги така упорити, че навярно патосът на това изречение е насочен преди всичко срещу света.

„Другарю Пигмалион“ — така се обръща лекарката към Филип.

Неслучайно Пигмалион и Галатея са постоянно повтарящи се образи в творчеството на Емил Манов. Като легендарния скулптор той винаги успява да се влюби в създанията на собствената си романистика, на своето въображение. Това е първата част на неговите истории. Втората е демитологизирането, разпознаването на реалните черти, приближаването, което винаги е пълно с опасности от разочарования, бягства, вътрешно отчуждаване, защото съпоставките вървят всякога с първоначалната, идеална представа, дело на влюбеното въображение на Пигмалион.

Един от шумните романи в края на петдесетте години беше романът на Драгомир Асенов „Пътищата се разминават “ (1959). Полемиката около този роман, както преди това около повестта на Емил Манов „Недостоверен случай“, е важен епизод в литературния живот на онова време. Почти непосредствено след излизането на романа публикувах рецензия в „Работническо дело“ за него[1], която тук ще преразкажа накратко.

Първото достойнство на романа на Драгомир Асенов „Пътищата се разминават“ — се казваше в нея — е чувството за съвременност, което пронизва цялата книга. На пръв поглед сюжетната основа е историята на една любов. Но зад това ние чувствуваме голямата тема за чистотата на нравствения облик на хората от нашето общество, за изчистване на авгиевите обори на миналото в областта на етиката. Цялото внимание на Др. Асенов е насочено към разкриването на борбата за претворяване идеалите на едно поколение в живота и за преодоляване на всички препятствия по този път.

Авторът е намерил верен тон за своя разказ, книгата се чете с увлечение. Верният тон е помогнал да се изградят интересни образи. Един от тях се откроява с особена сила. В лицето на стария комунист бай Дончо авторът е изобразил своя идеал. В романа партията присъствува не като външен фактор, а в лицето на жив и енергичен човек. Дълбоко трогателни са сцените, в които ние виждаме стария комунист. Той страда от неизлечима болест, но е поздрав от всички здрави хора, защото е запазил душевното си равновесие,

[1] Т. Же ч е в. Роман за дните, в които живеем. — Раб. дело, бр. 167 от 1959 г.

готовността да помага на неопитните в живота и безпогрешно да отгатва доброто и злото.

Авторът концентрира действието, търси драматичните връзки между хората и събитията. Умиращият комунист тръгва да спасява младата и неопитна Александра Савова. Дълбоко разочарована от своето любовно увлечение, тя може да бъде обезверена във всичко. И само в този тежък момент тя трябва да постигне цялата мъдрост на стария революционер, събирана в борбата му срещу стария свят. Това осмисля и смъртта на бай Дончо. Той е направил онова, което е трябвало. И сетните дни на живота му са отдадени на тези, които трябва да продължат борбата.

Александра усвоява мъдростта и твърдостта на по-старото поколение не във формата на поучение, а в жизнени изпитания. Тя трябва да отстоява чистотата си и срещу лепкавата кал на реакционерите, и срещу нравствено пустия Веселин Йорданов. Веселин Йорданов е кариерист, който дълго може да се крие под всякаква маска. Той е достатъчно повратлив, за да се предпази от преките удари; остатъците от съвест му помагат да схване от кого какво може да очаква, самообладанието и вродената сухост го пазят от разобличаване.

В романа си Др. Асенов се стреми да обрисува процеса на формирането на силите в социалистическото общество. В този смисъл впечатлението, че героите, като Александра например, действуват сами, без намесата на обществените фактори, е само външно. То в същност крие дълбоката вяра в жизнените сили на нашето ново общество. Защото ние виждаме колко далечна за Александра е измамната с привидното си разнообразие и проядена от скептична мъдрост среда на Харитон, на уморения от своята безплодност реакционер Дограмаджиев и добродушния филантроп Лачев. За Александра няма друг път освен пътя на бай Дончо.

По-слаба, а на места и неубедителна е сюжетната линия Лозева, Елена, Дограмаджиев. На автора не се е удал и образът на д-р Младенов.Романът би спечелил много, ако външният портрет на героите бе обрисуван по-пластично, с повече багри и характерни детайли. По отношение на психологическия рисунък може да се забележи, че не всякога полюсите на един характер се държат на една ос. Затова и някои герои ни изненадват със своите постъпки. Показателно е решението на Александра за женитба с Младенов. Ние не можехме да очакваме от нея подобно нещо, защото такава демонична решителност с нищо не ни е била загатната.

Романът на Др. Асенов — завършваше тази рецензия — е принос в нашата белетристика, която все по-успешно изпълнява главната повеля на времето — разкриването на богатия и многостранен лик на нашия съвременник.

Скоро след това на страниците на в. Литературен фронт се разгърна дискусия за романа, в сп. Септември за него писа Лозан Стрелков. Пръв се обади Чавдар Добрев, тогава начинаещ критик, както и мнозина от нас. Той признаваше „публицистичната развълнуваност“ на автора, но намираше, че романът е тезисен, написан с „младенческа горделивост“ от откритията, а героите му са резоньори. Постепенно обаче от статията ставаше явно, че не художествените несъвършенства на романа вълнуват критика, а неговата идейна насоченост, неговият обществен отзвук. Макар и предпазливо, Чавдар Добрев намекваше за идеологическата неприемливост на романа и даваше да се разбере, че в него се забелязват ревизионистки тенденции, борбата с които беше особено актуална по това време. Към края той направо казва:

„Да пропаднат в по-голяма или по-малка степен всички честни хора в едно произведение, което има претенции да бъде отражение на съвременния живот, да разнищва човешки съдби, е сериозен признак за недотам устойчиви авторови тенденции. . . Невернатa концепция е дала и неверен резултат."[1]

Пет броя след това в защита на романа се обади Яко Молхов. Интересно е, че в разгърнатата си статия известният наш критик взе под защита тъкмо идейната насоченост, гражданската позиция на автора, критическия патос на романа, като призна, че всичко това е недостатъчно защитено от гледището на естетиката, на художествената внушителност. В началото Молхов правилно отбелязваше „тревожната атмосфера на романа", но намираше, че оптимизмът, патосът на утвърждението трябва да бъдат открити преди всичко в „авторското отношение към героите". Съгласно това гледище Я. Молхов утвърждаваше бай Дончо като главен герой на романа, своего рода говорител на автора (в което сега не може да не се забележи полемическо увлечение). „Като приемам — беше писал Я. Молхов — идейната концепция на романа за правдива, все пак имам своите изисквания като художник. . . В моето читателско съзнание след прочитането на романа остават да ме вълнуват проблемите му, а не характерите."[2] В случая е важно да се отбележи желанието на критика да оневини автора за идеологически грехове, неговите опасения, че нападките по тази линия могат да спънат процеса на размразяването след Априлския пленум, нещо характерно в литературния живот на това време за немалък кръг от литературната общественост.

Под статията на Я. Молхов стои бележка на редакцията, че тази статия „не изразява нейното становище". В следващия брой намираме също така голяма статия от Васил Колевски, наречена направо „Пътищата наистина се разминават". По всичко личи, че тъкмо статията на Колевски е отговорът на редакцията, че тя изразява „нейното становище". В. Колевски открито полемизира с Я. Молхов и анонимно с моята статия във в. Работническо дело. Заедно с това той смята, че Ч. Добрев не е направил всички необходими заключения от наблюденията си върху романа. Авторът на тази статия смята, че и в този антикултовски роман образите са схематични, само че сега нарисувани единствено с черна боя за разлика от предшествуващия период, т. е. че антисхематизмът се е превъплътил в нов вид схематизъм, вече със съмнителни идейни качества. Колевски отрича на романа и правдивост, и художественост. Той правилно обръща внимание, че основната мисъл, патосът на романа е в пресъздаване живота на идеите и идеалите, на драматичната им среща с реалността. Според него авторът решава така набелязания конфликт дълбоко погрешно, като ни води към заключението, че в тази драматична среща „комунизмът е бил развенчан", че неговата мисъл води към отчаяние. „Наистина пътищата ни с такива творци и критици се разминават" — заключава Колевски.[3]

Като разказва сюжета на романа и биографията на героите, Л. Стрелков в сп. Септември (след това в книгата „Златният запас") пише: „Четеш книгата и от всяка страница в нея под различни форми ти показват уродлива или гнусна нравственост, обобщена и лепната като крещящ етикет върху техния образ,

---

[1] Ч. Добрев. Когато истината се жертвува заради тезата. — Лит. фронт, бр. 26 от 1959 г.

[2] Я. Молхов. Пътищата се разминават. — Лит. фронт, бр. 31 от 1959 г.

[3] В. Колевски. Пътищата наистина се разминават. — Лит. фронт, бр. 32 от 1959 г.

върху образа на всички комунисти.“ И Стрелков заключава като Колевски: „Наистина на твърде голямо разстояние се разминават пътищата ни с подобни автори.“[1]

В състоялия се през същата година преглед на българската литература за петнадесет години след Девети септември Стоян Каролев отмина с няколко думи романа като художествено несъстоятелен.

Приведох всички тези мнения и полемики не защото въпросът, кой е крив и кой прав, има сега някаква актуалност, а за да се види, макар и от един пример, че пътят на романа след Априлския пленум не е бил гладък, че в него има страстни и опасни полемики, той се съпътствува от остра идейна борба, от преодоляване на немалко препятствия от идеологически и художествен характер, от коригиране на едни или други увлечения и грешки. В същност в тези условия борбата на партията на двата фронта — срещу догматизма и ревизионизма — е била единствено правилна и актуална, а критиката и литературните дискусии незаменимо оръжие в тази борба.

За щастие развитието на Драгомир Асенов след това като романист и драматург опроверга опасенията от „разминаване на пътищата“ с него. Това, че дори след твърде острите заклеймявания в дискусиите, след сериозните идеологически обвинения той не беше отблъснат, а му се подаде ръка и му се откриха нови възможности за работа, дори за ръководно положение в Съюза на писателите и неговите издания, беше също част от благоприятния климат, създаден от Априлския пленум. В последвалите години Др. Асенов успя да осъществи замисъла за една трилогия „Под сянката на Херострат“, която обхваща романите „Кафявите хоризонти“ (1961), „Големият каменен дом“ (1963) и „Плодът на ветровете“ (1966). Тази трилогия имаше като своеобразно допълнение романа „Тази кръв няма да се пролее“ (1974), където виждаме главния герой на предишните романи вече в условията след Девети септември.

Трилогията и нейното допълнение са в основата си автобиографични. Значителна е тяхната летописна стойност. Чрез своеобразна биография на младеж от еврейски произход (главния герой Виктор), роден в Михайловград, израснал в София из сиропиталищата и бедняшките квартали, тук е пресъздаден цял отминал свят от един нов ъгъл. Виктор е непрекъснато в центъра на вниманието на автора, той следи неговото израстване до съзнателното му включване в младежкото революционно движение, до осъзнаването язвите на старото общество в процеса на неговото фашизиране. И едновременно с това целият калейдоскоп от отношения, страсти, борби, типове в България на тридесетте и четиридесетте години преминава през любопитните и любознателни очи на детето и юношата. С тези романи Драгомир Асенов ни е оставил своето свидетелство за България в навечерието на войната и за антифашистката борба, както и за своя напрегнат размисъл върху обществените процеси и движения у нас.

Повествованието получи неочаквано ново осветление в последния, четвърти роман, един „роман“ наистина в двусмисленото значение на думата — сякаш предварително написан от живота. Изведнъж този юноша, излязъл от най-ниските социални слоеве на обществото, преследван, унижаван, познал до дъно политическото безправие, по-бързо от всичките си мечти се оказва „на власт“, легализиран, въведен в прерогативите на тази власт с всичките й отговорности, тежести и съблазни. Това велико преображение, станало на

[1] Л. Стрелков. Златният запас. С., 1959, с. 241.

Девети, е по-интригуващо от приключенски роман, в него откриваме най-важната страна на нашия „роман“ с живота, който ни поднесе в готов вид най-значителното „приключение“, което ние няма да престанем да премисляме, докато сме живи.

Странното съчетание на писания и житейския „роман“ определя много структурни и композиционни особености на цялата серия на Асенов и преди всичко органичното съединение на хрониката, мемоара и свободното фабулиране. Вътрешното напрежение и усилията на романиста да си върне „изгубеното време“, младежкият поглед и романтика, странствуванията и ученето на героя по новите пътища на живота създават особената, на пръв поглед „демодирана“ атмосфера на тези романи, но опияняваща и сладостна за мемоариста, поискал да бъде романист на своята младост. Биха могли да се направят само някои бележки за непостигната пластика и живост на някои герои, неподходящи езикови съчетания и за необузданата слабост на автора към афоризми и мъдрости, нарушаващи плавната белетристична тъкан на цялото.

Трудностите при търсенето и откриването на новия герой в съвременния роман са особено нагледни в „Смърт няма“ (1960) на Тодор Монов. Замислил своята творба като опровержение на „вечните истини“ — смърт няма!, — спрял се на герой из средата на работническата класа, който „сякаш беше от желязо“, Монов бързо изчерпва в първата част романтичните багри, съзнателното уедряване на чертите на героя, монотонно започва да повтаря взетата висока нота. Между другото постиженията на този роман, който на времето с основание привлече вниманието на критиката, са тъкмо в суровите краски, в уедрените линии, в страстта, с която се търси обликът на съвременния строител. Но във втората половина на романа вече се очертават и органичните слабости на този чисто романтичен подход към героя — този подход разкрива своята недостатъчност веднага щом се заговори за делника на същите героиминьори, за любовния роман Караджов—Лиляна, за бита и заплетените вътрешни отношения между хората. Тук веднага разказът става мозаичен, фрагментарен, с много и ненужни странични линии, тонът спада и на места почва да се усеща неговата неуместност.

Свое място в развитието на прозата през най-новия период има Атанас Наковски, особено с двата професионално добре изградени романа „Мария против Пиралков“ (1962) и „Светът вечер, светът сутрин“ (1973). Интересното при Наковски е разбирането на романа като чисто интелектуална, умозрителна композиция, като противопоставяне на теза и антитеза за смисъла на живота. В „Мария против Пиралков“ например описанието на един кабинет започва с фразата: „Типичен кабинет от нашето време“. Това е характерно изобщо за Наковски и за неговия романистичен стил — той тръгва от общото към частното, от тезата към нейното онагледяване; за него обобщението предшествува сетивното; в най-общата си форма идеята за нещата се е очертала, преди да сме ги почувствували; неговите романи се развиват по желязна логика, те отминават абсурдите като несъществена, „глупава“ страна на живота. При него има много повече интелектуална премисленост, отколкото артистична лекота и непосредственост. Наковски следи не толкова психологическите лабиринти на своите герои, колкото обема и характера на техния морал, на техните възгледи и постъпки в живота. Мария и Пиралков са преди всичко два нравствени принципа, два онагледени морала, два възгледа за живота, две различни отношения към жизнените проблеми. Те са типизирани, преди

да са били психологически мотивирани индивидуалности. В този смисъл те са условни, без да говорим за направо условно изградения образ на Иван в романа, който е замислен като нравствена повеля, императив на времето.

Като романист Наковски се разви по линията на известно съзнателно размиване на контрастните елементи на своята проза, на премесването на белите и черните линии в нея, на смекчаване на първоначалните диаметрални противопоставяния. Както може да се види още от заглавието на „Светът вечер, светът сутрин", сега романистът се интересува от дрезгавините, от срещата и приемствеността, от допирането и разминаването на двата свята. Тъкмо мисълта за категоричността при съпоставките му става вече чужда. Той търси да разбере психологическата, социална и морална правда в конфликта и на двете страни, да отсъди зряло и мъдро. На това е подчинен целият също така интелектуално и умозрително конструиран роман. Това най-ясно личи в неговия финал, по-точно в липсата на финал в традиционния смисъл, в липсата на присъда, нещо несвойствено за Наковски дотогава.

Както винаги, и в този негов роман има силна доза условност. Конфликтът се развива на основата на срутването на скелето на един строеж, което е взело жертви. Но както и в предишните романи на Наковски, това е само повод да се разгърнат идейните и морални конфликти. Неговото слабо внимание към жизнената достоверност, към фактурата на повествованието идва от стремежа му за условно използуване на героите, сюжета и фабулата при изследването на съвременния човек и съвременните отношения. С добросъвестността на учен, а и с неговата разсъдъчност Наковски сякаш залага опити и непрекъснато следи, въоръжен със съвременен микроскоп, какво и как става с неговите герои. Тук спонтанността е почти изключена, защото би нарушила грижливо изградения и малко изкуствен свят. Новото в развитието на Наковски в последните му романи е съсредоточаването му не толкова върху противоположните идеи, възгледи и морал на неговите герои, а върху дифузията, протичаща вътре у тях. Във всеки случай усилията на Наковски внасят една нова багра в съвременната българска романистика.

Експериментален характер имат през изминалото десетилетие и романите на Блага Димитрова — „Пътуване към себе си" (1966), „Отклонение" (1967), „Лавина" (1971). „Искам да направя един експеримент от собствения си живот" — казва героинята на „Пътуване към себе си" и тези думи с пълна сила могат да се отнесат към поетическото и прозаическо творчество на Блага Димитрова. Парадоксално, но вярно — цялата страст, всичкият патос на нейното творчество е в умозрителния експеримент с поезията и прозата, страстта да се върви по неотъпкани пътища, да се откриват нови пътини дори с цената на вървенето срещу собствените си склонности, пристрастия, чувства и непосредствен душевен опит.

Експерименталната проза на Блага Димитрова е особено благодарна за изследване на някои тенденции в съвременния български роман, при нея те се виждат във ферментация, формиране, по тях са живи, ненапълно оформени резултатите. Още в рецензията си за „Пътуване към себе си" („Пътуване с един пътник: автора") Минко Николов беше отбелязал разнопосочността на линиите на романа, формирането му като резултат от противоположни тенденции. Минко Николов отбеляза „хибридния характер" на романа като следствие от неговата творческа история — замислен като роман за строителството в Родопите, свързан с пребиваването на писателката там в определено време, той е осъществен в друго време, след Априлския пленум, с друг опит

и след други влияния в съвременната проза. Това определя и нехомогенността между сюжетнобелетристичната рамка и „есеистичната същност“ на романа.[1]

И наистина — в структурата на „Пътуване към себе си“ ще открием противоречието между конвенционалния роман за строителството и лирично-есеистичния роман като тема с вариации, при това в пряка и косвена полемика между тези две начала. Сюжетно романът е свързан с двегодишната работа на героинята, между 18—20-годишна възраст, на голямото хидростроителство в Родопите, с нейното приобщаване към строителния патос на нашето време и неговите хора, а по същество патосът на романа е насочен към откриване „на себе си“, в откриването и пътуването към „себе си“. Неслучайно тук се започва с разсъждения за „обратното движение“, което води до „проглеждане“, до общото и характерно за времето преоткриване на света и ценностите. Така се е получил този външно сюжетен роман, а в същност изграден изцяло от фрагменти, от есета и разсъждения, чийто смисъл е в преоткриването на прости и сложни величини на живота — какво е смехът, самотата на общежитията, колективът и личността в него, любовта и жената, мъжът и времето, времето и жената, ревността, българката, народният характер и т. н. Това е чиста проба роман-размишление, с малко жизнена история и с много рефлексия, без човешки страсти, а с рационални наблюдения над тях. И всичко това в един нервно накъсан, енергичен ритъм, в изповедна „аз-форма“, с всички следващи от това субективизации и лиризации на ситуации и случки. Има някаква задъханост в откритията, нещо пак „ренесансово“ в това проглеждане, като че за пръв път се разкриват пред героя родовите и индивидуални белези, собственото му тяло и красота, неповторимо човешкото у него.

Блага Димитрова поема риска да опонира на българската романистична традиция, да експериментира на нейното поле. Това ѝ дава ред предимства. Това предопределя редица нейни поражения. У нашите традиционни романисти можем да открием сложна моралистична проблематика, но тя някак извира от правдивото и непосредствено изображение на характерите, ситуациите в българския национален живот. Рядко някой от тях бихме могли да назовем моралист по призвание и творческа нагласа. А ако се опитаме най-общо да определим тежненията в романистиката на Блага Димитрова, трябва да кажем, че те са към афоризма, сентенцията, обобщението. Всяка глава от нейните романи е един разгърнат и онагледен тезис, афоризъм; ако свием до последния възможен предел смисъла и съдържанието на всеки неин роман, ще се получи една сентенция; в края на краищата най-често той се свежда до своето заглавие. Тъкмо това тежнение към афоризма и тезиса издава вродена моралистична нагласа, моралистичен патос, залегнали в основата на едно изображение, в което почти няма от артистичната игра, от фантастиката на живота, от разнообразието на жизнените ситуации и от безславното преборване на художника с логиката на естественото развитие на характерите. Това е обезлистеният, оголен свят на един изтънчен морализъм, в който въпреки привидността откриваме нюансите на двата основни цвята — белия и черния.

Субективната искра на нейното романистично творчество може да се открие особено нагледно в романа „Отклонение“ — това е раздвоението и разкъсването между бледата, дългокоса и дългопола Блага като студентка от института „Максим Горки“ и новата Блага, с малкото азиатче за ръка, във връзката и странната отчужденост между двете. В срещата между тях, между

[1] Вж. М. Николов. — Лит. фронт, бр. 39 от 1966 г.

самонадеяната и самоограничаваща се младост и мъдърствуващата зрелост, едната винаги казва на другата: „Другарко, цял живот изплащам твоите грешки“ — както пряко се говори в „Отклонение“. От този строг и всепоглъщащ морализъм ще дойде размерната, премислена и еднообразна задъханост в течението на тази проза с очаквани синкопи, с единствената достъпна ней стихия — стихията на разсъждението.

Задъхано и отмъстително Блага Димитрова следи двамата герои на „Отклонение“ в тяхната зрелост, при срещата им след първата любов, след седемнадесет години, новото откриване на себе си и другия. Срещата става случайно, поради едно отклонение от пътя. Интересни тук освен любопитните скици от студентския живот веднага след Девети са разсъжденията на Димитрова, които косвено ни разкриват поетиката на нейния роман. „Да реставрираш — пише тя — сянката на мига чрез слово... Мигът е ням. Той иска да проговори, да извика, да прогласи света, че е бил, че е съществувал. Аз слушам настойчивия вик на миговете.“ Или: „Думите са времето, което ние владеем. Един такъв миг, единствен в живота, неповторим, профучава през нас, преди да сме го осъзнали и усетили. Но ние притежаваме вътрешно ехо — да го задържим и повторим, да го удължим и превърнем в микровечност. Колкото и различно да звучи словесното му отражение, колкото да го пречупва като лъч в броеница капки, все пак то е неговото по-трайно превъплъщение. Така думите стават време, а времето — осезаема реалност.“ Анализът на подобни размишления би могъл да бъде крайно любопитен и да ни разкрие Блага Димитрова като романистка. Очевидно преобладаващият мотив тук е за поголямата ценност и трайност на думите за мига от самия миг, от което естествено следва заключението, че ние не пишем, за да живеем, а живеем, за да пишем, и в това вторично изживяване на мига в думите е солта на живота. Само в думите може да се улови истината на мига, което показва, че самото му изживяване е непълноценно, нещо повече, то сякаш без думите не е било. Това е проблем на цялата проза на Блага Димитрова, то има специфично отражение върху формата на нейните три романа.

В тази форма има нещо преходно, нещо неустановено и некристализирало окончателно като завършен резултат. В тази форма се бият вълните на противоположни тенденции: към субективизация на повествованието в съвременния роман и същевременно органичните недъзи, присъщи на този маниер, влизащ в разрез със самата същност на епическото изкуство. Поради експерименталния характер на прозата на Блага Димитрова тук цялата мътна ферментация е особено очевидна и благодарна за наблюдения. Нейните романи са обикновено в „аз-форма“. Но в „аза“ на тези романи разказвачът се е стопил окончателно, обективният наблюдател е изчезнал, той е изцяло в чужда кожа, в него се влива цялата биография, душевен и житейски опит на героя. И едновременно с това „азът“ непрекъснато се мъчи и напъва да проникне в другите, в околните, да ни предаде също така лирично оцветени техните състояния — със същата свобода и независимост, които са му достъпни, когато говори за себе си. И се получава нещо странно, неочаквано като резултат от тази субективизация, която сама най-добре чувствува собствената си ограниченост и недостатъчност — за себе си „азът“ разказва като че ли някак отстрани, отвън, а за другите като че е в тях, отвътре. Ето откъс от „Отклонение“, в който „азът“ говори за себе си: „Снемам фотоапарата от рамото си и започвам да щракам под разни ъгли и ракурси. После вадя от големия джоб на панталона си блок и на коляно рисувам неголям образ на разкопа-

лата се в горния край амфора.“ И в глаголното време, и в маниера на подписяне се чувствува отдалеченост, „обективиране“, откъсът прилича съвсем на разказ в трето лице. А ето за другите, за третото лице: „Тоя път неохотно се измъкна. Очите ти останаха вътре и ме следяха неотстъпно. Развъртях се в стаята.“ „Азът“ като че е повече в другите, отколкото в себе си. В целия маниер на разказ у Бл. Димитрова се чувствува нещо кръстопътно, стилистиката на романите ѝ говори за новите търсения, за експерименталното значение на тези форми.

Всички черти от прозата на Блага Димитрова са си дали среща в нейния трети роман „Лавина“. Това е почти моралистичен трактат върху една трагична житейска история — затрупването на шестнадесет алпинисти. Тук авторката е постигнала по-цялостна конструкция в един тип роман, отдавна търсен от нея и без опорни точки в традицията. Романът е, така да се каже, с „двуетажна постройка“. От една страна, Бл. Димитрова педантично, с ред битови и житейски подробности следи отиващите към гибел алпинисти по целия им път в реалното време, с ретроспекции към биографията им. Тук има по-детайлно изучена документална фактура. Но от Димитрова не може да се очаква да остане дотук. Тайно тя е убедена, че ние далеч не бихме си извадили всички заключения от случилото се, ако то ни се пресъздаде дори със силата на толстоевски реализъм. За нея е по-важен другият, моралистично-философски аспект на повествованието, размишленията по повод станалото. Тук тя хвърля всичките си знания и опит, като в поле на последно сражение, целия си интелектуален запас, като същевременно показва известна склонност към третиране на трагедията в духа на философията на „героическия песимизъм“. Неусетно „Лавина“ се превръща в роман за риска, става песен в чест на смелите и дръзките, равносметка за възпитанието и превъзпитанието в сиянието на смъртта, размисъл за пречупването на общите цели в различните индивидуалности. И както трябва да се очаква — в прослава на експеримента и експериментаторството.

ТЕМАТИЧНО, ЖАНРОВО И СТИЛОВО РАЗВИТИЕ И ОБОГАТЯВАНЕ НА РОМАНА — ПАВЕЛ ВЕЖИНОВ, БОГОМИЛ РАЙНОВ, АНДРЕЙ ГУЛЯШКИ, ДИКО ФУЧЕДЖИЕВ

Макар че в сравнение с идейно-тематичното многообразие на съвременния разказ и повест картината в романа през шестдесетте години е по-бедна, то и тук можем да забележим значително обогатяване на идейните и стилистични търсения, голямо разнообразие на форми и проблематика. Наред с това може да се каже, че през това десетилетие и по-късно в нашата литература се утвърдиха приключенско-разузнавателният жанр на романа и научно-фантастичният роман. При това усилията в това направление се свързаха с имената на такива видни български писатели като Павел Вежинов, Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Любен Дилов и др. Но преди да се спрем съвсем накратко на тази посока, в която се разшири теренът на българския роман, заслужава да отделим място на едно от най-характерните произведения за периода и най-значителното завоевание на Павел Вежинов като романист — романа „Звездите над нас“ (1966).

Неотдавна в едно интервю по проблемите на прозата Павел Вежинов най-точно формулира отдавнашните си изисквания към съвременната литература,

а заедно с това и посоката на собствените си търсения: „Нашата литература — каза той — е доста емпирична, делнична, лишена от поривите на голямата мисъл. Това естествено я лишава от мащабността и дълбочината, от общочовешка валидност.“[1] Може да се каже, че и преди „Звездите над нас“ романите на Павел Вежинов бяха белязани със стремежа да се надхвърли емпиричното, делничното, да се постигне мащабност и общочовешка валидност. Но както видяхме, по своя дълъг и мъчен зигзагообразен път на романист Павел Вежинов все не успяваше да се домогне до това. Сега може да се каже, че две бяха причините: недозряването, недоносването на „голямата мисъл“ на предишните романи и плъзгането по външносюжетната, занимателна страна на повествованието, това, което би могло да се нарече „болест на професионализма“ у този наш родён разказвач.

Тъкмо зрелостта на мисълта и дълбокото, „непрофесионално“ вълнение са характерни за „Звездите над нас“. Тук както в заглавието, така и в тъканта на повествованието има нещо от извечната човешка тъга и страст към космичното, предвечното, стремеж към поглед от гледището на вечността, порив към безсмъртието. И неслучайно неграмотният, но мъдър дядо Щилян се добира до трагичния въпрос на Достоевски — какъв е смисълът да се живее, ако няма безсмъртие. Романът е в първо лице и това не е професионално намерена форма. Чувствува се съответствието на тази форма с някакъв непобедим порив у Вежинов към равносметка и изповед, трепетно предвкусване на големите тайни и мистерии на живота и смъртта, предусещането на самотата и старостта, които изпълват и ред блестящи страници на новия му роман „Нощем с белите коне“ (1975).

В началото на „Звездите над нас“ един ранобуден петел е застанал върху купа сено в дрезгавините на утрото, вглъбен и изпълнен с презрение към кошмарния свят, комуто предстои да се събуди, свят като ведро с вряла вода, в което ще омекнат перата му, за да бъдат оскубани. Героят на този роман наблюдава тази гледка от прозореца на затвора, при първото си ранно пробуждане в страшния дом. Още на първата страница е загатната основната тема на романа — предстоящото сваряване в казана на живота, оскубването на всички пера, на които е летяла невинната младост, предстоящата среща на илюзиите с реалността. Перушината на петела тук е само друг израз на младите рога на героя, чието счупване в твърдите очертания на реалността Хегел смяташе за изконна и трайна тема изобщо на романа като литературен род, единственото „романистично“ приключение на героя.

„Звездите над нас“ се разгръща като разказ на главния герой, млад безпартиен лекар, ученик на проф. Михалчев, хуманист, изпълнил лекарския си дълг, давайки помощ на югославски партизанин, и за това си „престъпление“ попаднал в затвора, а след това в партизанския лагер, в редицата на антифашистките борци, на комунистите. „Романът“ — това са неговите спомени за младостта, за преживяното. Илюзиите и суровите очертания на реалността — темата, с която започва творбата, — се развива и прониква във всички детайли на повествованието, като се започне от предварителните представи на героя за себе си като за шилъонски романтичен затворник и се свърши с това, че този „байронически“ герой ще се бори не със самотата, за да издига своя дух, а ще се свива в затворническото множество, ще мечтае за минута самота, ще свиква с киселата миризма на хора. През една изповедна и субективна

[1] Вж. П. Вежинов. — Септември, 1974, кн. 1, с. 86.

призма тук са очертани живи, запомнящи се образи на комунисти и борци като бай Спас, Виктор, а от другата страна — веселият песимист и скептик, лекарят на затвора.

Но най-значително постижение на Вежинов в този роман, както и в цялата галерия образи от неговото творчество, е образът на дядо Щилян. Този образ основателно привлече вниманието на критиката, бяха направени някои сполучливи и несполучливи опити за тълкуването му. При това според мене не беше обърнато достатъчно внимание на най-важното и съществено в случая — дядо Щилян е обобщената и зряла представа на Павел Вежинов за нашия народ, тук е изразено неговото умъдрено гледище за цялостната народна култура и нравственост. В рамките на романа дядо Щилян въз основа на всичките си корени, на своите народностни представи, естествено и просто стига до правдата и подвига на антифашистката борба. Но романтичните герои, младите в тази борба, с цената на много кръв, на дълъг опит, на тежко познание във врялата вода на житейския казан постигат мъдростта и силата на дядо Щилян, на народа; тя им се отдава само в годините на собствената им зрелост, след преброждането на знанията и опита, което ги отвежда до унаследената и мъдра мисъл на „невежия". Невежа само от гледището на информацията и знанията, но мъдър и зрял от гледището на морала. Така в образа на дядо Щилян Павел Вежинов се домогва до нещо голямо, съкровено и въжделено в цялото му творчество, до онази човешка „общовалидност", открита в моралната култура на нашия народ, в неговия естествен и мъдър поглед върху света, борбата и живота. Образът на дядо Щилян, страниците за неговата смърт ще влязат някога може би в христоматиите, а заедно с това и поривът към близост, простота, доверие и другарство, мъдрост и смирение, с който те са написани.

В този период се утвърди една особена разновидност на криминалния роман, който взема своите сюжети от острите ситуации на политическото разузнаване, на борбата срещу контрареволюцията и враговете на социализма, който е пряко свързан с напрегнатата идеологическа война между двата свята и опитите за идеологическа диверсия. Началото беше положено от Андрей Гуляшки с романа „Контраразузнаване", излязъл през 1959 г., а след това съставил под заглавието „Случаят в Момчилово" първа част на поредицата „Приключенията на Авакум Захов". Тази поредица включи по-късно и „Приключение в полунощ", „През една дъждовна есен", „Спящата красавица", „Малка нощна музика". Тя си спечели широка популярност у нас, в СССР и в другите страни, романите са преведени на повече от двадесет езика, печатани са и се печатат в подлистници на големи и малки вестници у нас и в чужбина. Може да се каже, че в този тип роман намери най-пълно реализиране комбинативното въображение на Гуляшки, неговото умение да изгражда занимателна фабула, склонността му към необикновени герои и ситуации. Този тип роман с неговия увличащ ритъм в ръцете на Гуляшки се превръща в своего рода славослов на човешкия разум и интелигентност, на аналитичните способности на човека, на социалистическото общество и неговите воини, които с убеденост и сила защищават комунистическата кауза. В разузнавача на Гуляшки има много от Шерлок Холмс, това е нов социалистически Шерлок Холмс, препълнен с идеи и вдъхновение, с духовна изтънченост и знания. Неговият Авакум Захов постепенно се издигна и разви като антагонист, пълна противоположност на популярния на Запад Джеймс Бонд. За разлика от последния Авакум Захов е хуманист, дълбоко убеден в правотата на своите идеи, герой, погълнат от анализа на сложната обстановка на всяко

престъпление, борец за правда и човещина, лишен от тайнственост наш съвременник.

Като всепризнат майстор на този тип роман през последното десетилетие се утвърди Богомил Райнов. Присъствието на Богомил Райнов в нашия артистичен и интелектуален живот се чувствува повече от четири десетилетия почти във всички области на съвременната литература — поезия, разказ, повест, критика, естетика, теория на масовата култура и т. н. Но особено активно е неговото творческо присъствие в нашата проза след Априлския пленум. С разказите и повестите си, между които се отделя особено повестта „Пътища за никъде", Богомил Райнов навлезе както в най-парливата проблематика на това време, така и в цялостното обновяване и обогатяване на изразните възможности, белетристичните средства на съвременната проза. В „Тютюневият човек", „Пътят за Санта Крус" и др. виждаме възходящото развитие на един забележителен прозаик, който в годините на мъдростта изправя своя истински ръст и ни дава една нова, интригуваща и вълнуваща проза, странно и дълбоко съчетала острия и безпощаден ум с непобедимата потребност за изповед, мрачните и горди интонации с едно вътрешно духовно просветление.

В областта на романа през същото време Богомил Райнов се спря на един особен тип повествование, който в значителна степен е негово изобретение в рамките на нашата литература — под формата на криминален, по-точно разузнавачески роман той разгръща един безкраен идеологически спор, една идейна дискусия, борба между два принципа и два погледа за света и хората, между социалистическия и капиталистическия свят, като се опира на традицията, създадена от големите майстори в световната литература. Невесел иронист, както винаги, Богомил Райнов често пародира избраната от него форма, като я насища с ново и необичайно съдържание.

Освен многобройните други причини, освен преките потребности на жестоката съвременна идеологическа борба тези романи изпълняват за Богомил Райнов и една съкровена потребност, те, изглежда, имат една незабележима на пръв поглед, но дълбоко автобиографична страна. Те задоволяват непрекъснатия напрегнат интерес на Богомил Райнов към това, което става зад кулисите, зад измамната видимост на нещата, неговата постоянна, макар и скрита тревога за ненадеждната и крехка повърхност. В същност целият мрачен ироничен тон на повествованието извира от презрението на Райнов към наивниците и хапльовците, които виждат само достъпното за сетивата, които нямат вътрешни очи за цялата оплетена вече и хвърлена мрежа, в която те се мятат като шарани. „Те — казва той в „Голямата скука" — дори не съзнават колко крехък е тоя техен лазурен и слънчев свят и колко близко е присъствието на оня, другия свят горе с бункерите, бетонните крепости и напрегнато дебнещите пипала на радарите и зенитните батареи." И веднага, както трябва да се очаква, следва вече пряката и заплашителна иронична забележка: „Впрочем, погледнато от гледна точка на чистата хигиена, това невежество е може би най-доброто средство за опазване на нервите. Ако, разбира се, има кой да се занимава с опазване на другото."

В тези външно приключенски истории се събират и вплитат безброй жизнени впечатления от най-дълбоките подземия на живота, причудливи и странни биографии на неудачници, перверзни типове, впечатления от плашещите подмоли на големия град, страховете от заплетената сложност на живота и надеждите за избавление от ужаса на самотата, растящ като чудовище заедно с чувството за вплетеност на собствената индивидуална съдба в най-далеч-

ното и неизвестното. Неизтощимо е и любопитството на Богомил Райнов към двойствения живот на разузнавачите, тия „самотници по професия", към тяхната бездомност и тяхната игра със смъртта. В срещите между тези самотни вълци той получава възможност да разгърне блестящ и двусмислен едновременно диалог, да измери силата на обладалите ги идеи, да провери логиката на поведението на хората. Буквално от всяка страница на тази проза може да се вземат проби за богомилрайновския маниер и стил на иронично повествование. Ето образец, взет от „Реквием за една мръсница" (1973): „В наши дни все по-голяма част от хората се чувствуват самотни. Колкото до останалите, те пък напразно мечтаят да останат сами." Богомил Райнов внесе много разказваческо умение, професионално майсторство, блясък и иронично остроумие в нашия съвременен роман. И заедно с това — в съвременната непримирима идеологическа борба на социалистическия свят срещу света на капитализма и мракобесието.

Мисълта за богатството на идейни и стилистични насоки в развитието на съвременния български роман може да се потвърди особено нагледно от романа на Дико Фучеджиев „Реката" (1974). Преди всичко той е необичаен и нов като проблематика. В него става дума за болестите и лечението на болестите на цивилизацията; грубо казано, в неговите основи лежат екологически проблеми, проблемите за обратната, негативната страна на индустриално-техническата революция. Подготовка и оправдание за тази проблематика е целият път на българския роман след Априлския пленум, онова преоткриване на човека и неговите нови въпроси в модерния живот, сложността на строителството на *зрялото* социалистическо общество. В „Реката" с нова сила и с друг жизнен материал става дума за подетата почти две десетилетия преди това, в по-приглушени тонове, тема за качеството на живота.

„Реката е мъртва", „Реката беше мъртва" се повтаря като лайтмотив в романа. За селския пантеист, за когото Реката олицетворява живота, това звучи като „бог е умрял" за вярващите. В девствен край се строи флотационна фабрика, която с отпадъците си умъртвява реката, изобразена от Фучеджиев като живо същество, което вдъхва живот на всичко наоколо. Индустриалното убийство сякаш заличава спомена за миналия живот на племето, породен и развивал се размерно или бурно около реката. Строителството на фабриката поражда сложен възел от отношения между партийния ръководител и организатор Грашев, който разбира цялата необходимост от модернизацията и индустриализацията на своя край, но постепенно чувствува и негативните страни на процеса, ръководителят на строежа Белички, прагматик, човек чужд на всички чувства, свързани с Реката, за когото е важно „да тласка живота напред" без ясна представа и понятие къде е това „напред", и лесовъда Медаров, ентусиазиран антипод на прагматизма и студения рационализъм на Белички. Дори от тази съвсем обеднена схема може да се види накъде авторът тласка съвременния конфликт в романа.

Може би някому ще се стори, че има нещо привнесено и прибързано в остротата, с която се поставя и разглежда този голям конфликт на нашата съвременност. Мисля, че не е трудно да се докаже: въпросите имат особена актуалност тъкмо за нас и страни като нашата. Преди всичко да се надяваме, че при нас не всичко е загубено. В този случай изостаналите някога и бързо развиващи се днес страни имат някои очевидни за всички предимства, стига да пожелаят да се поучат от опита на безогледната капиталистическа технизация, след като стана явно, че модерният човек ще плати по-страшен данък

при разрушаването на естествената си среда от пещерния човек. Решаващо значение при нас има обаче обстоятелството, че тези въпроси се решават в условията на строителството на зрялото социалистическо общество, чиято цялостна система дава неимоверни възможности за отчитане на трайния обществен интерес и за перспективни решения с оглед на бъдещето.

Има и една повече психологическа причина за остротата на проблема, която се оказа с важни обществени последици. Както младият човек, по-младите, бурно развиващи се общества са склонни към „лекомислие" в отношението си към околната среда в най-широкия смисъл на думата. Те нелеко постигат истината, че сами са плод на средата и брънка в процеса на нейната еволюция. Ако се вгледаме в психологията на собствените си възрасти — детство, юношество, младост, зрелост и т. н., — ще забележим, че на по-ранните етапи естествената среда ни изглежда създадена само за нас и от нас, извънредно податлива към нашето своеволие. И само с течение на времето ние я осъзнаваме като наследство, като формиран резултат на вековна и хилядолетна еволюция. А вече само на върха на индивидуалното си развитие разбираме истинската си свобода по отношение на нея като дълг към нея.

Това, което е привлекателно в „Реката" на Дико Фучеджиев, е поривът към зрелост, към осъзнаване значението на природната среда и наследството за съвременния човек в един по-нов етап от неговото развитие, един порив, който хармонира тъкмо с актуалната проблематика на зрялото социалистическо общество. Цялата образна система на романа във всичките му съществени детайли е подчинена на мисълта за съвременното значение на наследството в най-широкия смисъл на тази дума, включващо и природната среда.

В „Реката" откриваме три пласта, романът е с триетажна конструкция. Всеки от тези пластове и етажи има своя функция и различно равнище на художествено осъществяване. Първият е замислен и осъществен като изображение на първоосновата на живота, на значението и ролята на природната среда при формиране цялостния облик на човека. Това е темата за Реката в романа, осъществена с поетично въодушевление и неочаквана нежност, с копнеж и носталгия. В същност това е старата тема на Фучеджиев за Велека, но сега взета в други мащаби, вплетена в друг замисъл — Реката като даваща живот и като символ на живота, Реката като равноправен герой на сага и едновременно като лакмус за проява на нравствените и обществени качества, на човешката и духовна значимост на героите. Тъкмо чрез отношенията им към Реката авторът измерва духовния ръст на всеки от своите герои, само в призрачните и романтични излъчвания на нейната светлина той вижда истинските им лица.

Вторият пласт, вторият етаж, е замислен и осъществен като изображение на наследството в по-тесния смисъл на думата, наследството като минало на героите, като история на техните предци. И както в първия пласт господствува Реката, така във втория, пак като равноправен герой на сага, господствува Селото, неговата история и историята на обитателите му. Не мога да не кажа, че за мен свидетелство за зрелостта на мисълта на Фучеджиев е равноправието, което дава на двете формообразуващи сили и стихии в човешкия живот, мащабното и романтично уедрено виждане на значението и на природната среда, в която на човека е съдено да живее, и на собствено човешката история, която го е породила. Този пласт на повествованието е осъществен с поетическа внушителност, с блестящо написани страници, като например страниците за раждането на нестинарската песен. Целият този пласт в рамките на романа

има дублираща и проверяваща повторно героите функция. На този пласт се извършва тяхната окончателна селекция, последната проверка и разграничение.

Третият слой обхваща съвременния живот на героите, техните днешни дела и помисли. Това е повърхността, видимата част на айсберга. Тук няма романтични пропорции, герои на сага, тук нещата се назовават с малка буква, с една дума това е реалистичният, безусловен пласт на повествованието. Тъкмо тук се разгръща конфликтът около строителството на фабриката, психологически се мотивират постъпките на героите. Като сюжет и фабула, като цялостна трета линия, това е ахилесовата пета на романа. На места тя е принизена или банализирана, трудно се свързва с другите два пласта, някъде до такава степен олекотява конфликта и отношенията, че е трудно да допуснем съществуването на дълбоко течение под тях. С цялата си постройка, с редица поетични страни и несполуки в най-външния пласт на повествованието, „Реката" напомня сложния и противоречив роман на Леонид Леонов „Руският лес".

Изключение като постижение в тази трета линия прави образът на комуниста Грашев, може би защото той единствен остава органично свързан както с Реката, така и със Селото, както с проблематиката за природата и човека в модерния свят, така и с въпросите за продължаване на традициите, за съхраняване на наследството, за истинско новаторско претворяване на творчеството на предците в нашия свят. Погледнат откъм тази страна, образът на Грашев е нов в нашата романистика, той е сериозна крачка по пътя към намирането облика на съвременния герой, творческо завоевание. В разказа за Грашев има нещо автобиографично-автентично, той може да свидетелствува за самочувствието на поколение строители, навлезли във възрастта на инфарктите и размишленията, но все още главни действуващи лица на жизненото поприще. Интересна е особено една, струва ми се, интуитивно уловена черта в състоянието и душевния мир на героя, която го свързва с подводните пластове на повествованието, прави от него нещо живо, важно, интелектуално проблематично и перспективно.

Тъкмо волята, силата и целеустременността, с които Слав Грашев тласка живота на своя край напред, към най-съвременните постижения на цивилизацията и най-полезните за хората преобразования на социализма, парадоксално го приближават към истината за значението на природната среда за човека, усилват носталгията към детството и единението с природата, приближават го към най-древната история на неговия род, към цялото жизнено творчество на този род, към нравствената и цялостна народна култура. „Незабележимо — се казва в романа — и невероятно бързо нарастващата отдаленост щеше да прави всичко още по-живо и по-реално по един необясним начин." За мене романът на Фучеджиев ще остане като опит за изследване на пътищата, по които Грашев и грашевци някак против разума си, несъзнателно се сближават с двете изконни начала на живота — природата и историята, — външно и привидно вървейки все по-далеч и напред от тях.

Сърцето на Слав Грашев принадлежи на Реката и Селото, а умът му — на всички онези сили, които трябва да разрушат този вековен ред на нещата и живота. В случая за нас е важно да подчертаем само това, че новата, „екологическа" проблематика, въпросите на зрялото общество са толкова кардинални, драматични без външен драматизъм, че предизвикват в литературата нова поява на конфликта между разума и сърцето, конфликт познат обикновено, когато се поставят въпроси за коренни революционни преобразования. Ще ми се да вярвам, че в случая нашата литература напипва главните въпроси

на съвременността, свързани с грамадните обществени и природни трансформации, с научно-техническата революция, с въпросите за положителните и отрицателните страни на преобразованието на природата и за нашата душевна връзка с наследството на предците.

Тъкмо по тази линия Дико Фучеджиев е успял да вплете органично образа на Слав Грашев в другите два подводни пласта на романа, да напипа душевния му конфликт, свързан с Реката и Селото, както и интелектуалния му мир, отдаден на тяхното преобразяване.

Че тази връзка е жива, реална, важна, свидетелствува както художествената литература, така и философията, както поезията, така и историята. По изчисленията на учените човек около деветстотин хиляди години е бил ловец и търсач на храна, около девет хиляди години — селянин и овчар, а само от няколко столетия се учи да живее в градове. Можете да си представите какъв пласт от съзнателния и особено от подсъзнателния му живот, от неговите „спомени" е свързан с природата и каква част с цивилизацията. Това не е просто и лесно преодолимо препятствие — Реката и Селото няма да бъдат прескочени леко, както си въобразяват някои празноглавци. Ако човек не се самоунищожи, предстои му да живее около два милиарда години в градовете, в мегалополиса, в „теснота и досада" според израза на един философ. За социализма не е без значение как ще бъдат преодолени „теснотата и досадата" на модерния живот, как ще бъде постигната хармония между сърдечния живот, свързан с природата, със спомените за миналото и разумното строителство.

Може би не е излишно в случая да се приведе свидетелството на един буржоазен историк на цивилизацията като Арнълд Тойнби, който смята, че въпросът за сътрудничеството на разума и сърцето е „станал днес, в атомната епоха, въпрос на живот и смърт и ние не можем да предвидим отговора, който човекът ще даде в дадения критичен момент". Не е тайна за никого, че в областта на науката и техниката разумът „препуска с недостижима за сърцето скорост". „Разумът — казва Тойнби — не може да приведе съществуващата обществена ситуация в съответствие с новата техническа ситуация, ако не убеди сърцето в необходимостта от това." Важно е свидетелството на Тойнби, а не неговите пророчества. Иначе ние още от Маркс знаем, че хармоничното развитие на човека, на двете основни сфери на човешката природа е висша цел на комунистическото строителство.

Спрях се толкова подробно на един от най-новите романи пак с оглед аргументацията на мисълта за проблемното и стилистично богатство на съвременния български роман, както и в потвърждение на хипотезата за големите му възможности и перспективи в зрялото социалистическо общество.

НОВИЯТ ИСТОРИЧЕСКИ РОМАН — ПОСТИЖЕНИЯ И ПРОБЛЕМИ

Историческият роман в съвременната българска литература на социалистическия реализъм нямаше в миналото, с познатите изключения, широки и солидни постижения и традиции. Някои изследователи са склонни да причисляват към наследството на българския исторически роман повествования от времето на средновековието от рода на „Панонските легенди" или извънредно разпространената „Александрия". Но това са качествено различни жанрови форми на разкази за миналото. В средновековната историческа белетристика, изпълнена с чудеса, развитието на сюжета се движи почти изцяло от

непознати и тъмни за човека сили. Това няма много общо с новото буржоазно историческо мислене, при което човекът е оставен сам на себе си, а новите повествователи търсят реални подбуди за неговите постъпки. Като далечен предшественик на историческото повествование от по-нов тип може да се смята побългареното историческо четиво от времето на Възраждането. Но неговата поява е свързана главно с назрялата национална необходимост от белетристична разработка на исторически сюжети и случки за дидактични и патриотични цели. Показателно в това отношение е принципиалното отрицание в естетиката на Любен Каравелов на необходимостта от обръщане на писателите към миналото. За Каравелов това е форма на бягство от злото на съвременността. Но същият Каравелов във в. „Независимост" (1873—1874) отпечатва своята историческа трилогия за времето на падането на България под турско робство и отразява чувствата и мислите на революционните кръгове на българската емиграция от онова време. Националноосвободителното движение, Априлското въстание и последвалото Освобождение създадоха през първите десетилетия обилен материал главно за документално-мемоарно историческо повествование и за високи художествени образци от рода на „Под игото"— нито едните, нито другите имат много общо с типичния исторически роман. В жанровата система на българската литература в първите десетилетия след Освобождението на първо време почти отсъствува оригиналният исторически роман или той е съвършено безпомощен — като романа на Добри Ганчев „Борба за самостоятелност" (1888). Но ролята на историческото художествено четиво е блестящо заменена от богатата мемоарна и документална проза на това време, синкретична по своя характер. Тя има своя връх в творчеството на Захари Стоянов, което с течение на времето все повече разкрива пред нас своите монументални художествени внушения. В документалната и мемоарната проза на това време трябва да се търсят дълбоките корени на българското историческо повествование, от тези блестящи летописни традиции би трябвало да изхожда, тях би трябвало да претворява нашият нов исторически роман. Още повече — в документалната проза в зародиш се набелязват и някои основни жанрови разновидности на историческата проза. Изключителната биография на Христо Ботев от Захари Стоянов, една книга, с каквато малко литератури с разгърната жанрова система и с всепризнати традиции в областта на романизованата биография могат да се похвалят, съдържа в себе си в синкретичен вид всички най-силни страни на историческо повествование — неповторимо извайване образа на героя, документалност и сила на въображението, субективно преживяване на събитията в съчетание със самосъзнаването на пишещия като летописец-историк, издирване на фактическата истина, на подробностите и сгъстената есеистична характеристика, която накрая прераства в патетична лирична проза и т. н.

Поради много и различни причини, не на последно място поради историческа незрелост и липса на национален опит първите исторически романи в новата българска литература се развиват откъснато, а често и противопоставяйки се на мемоарно-документалната традиция в българската проза след Освобождението. Това може да се каже дори за историческия роман на Вазов „Светослав Тертер" (1907) и за историческата му повест „Иван Александър" (1907), в които не е преодолян дидактизмът и не е намерена оригинална, самостоятелна авторова концепция за българската история, за историческата съдба на българския народ. А същевременно документалната основа на повествованието е твърде слаба. В много отношения историческото повествование

на Вазов не е преодоляло незрелия възрожденски романтизъм в отношението към историята и нейните герои.

Широко разпространение в българската литература историческият роман получава след Първата световна война и Септемврийското въстание. Това съвпада с интереса към жанра в почти всички европейски литератури, с разгръщането му във всички негови форми, с развитието на биографичния роман и т. н., което се обяснява с преживените събития и търсенето на техните корени в историята на народите и в аналогичните събития от миналото. Началото у нас в духа на тогавашния модернизъм слага Николай Райнов. Но през двадесетте и тридесетте години забелязваме израждане на историческото четиво до псевдоисторическо повествование, което експлоатира интереса на публиката за комерческите и националистически цели на буржоазията. Фактът си остава неоспорим, че сред наводнението от исторически романи в този период като значително постижение си остава романът „Ден последен — ден господен" на Стоян Загорчинов, излязъл в три части през 1931—1934 г. Вглеждането в романа на Загорчинов ни убеждава, че причините за тогавашния творчески успех на автора са в дълбоката му връзка със съвременните събития, в неподправеното вълнение за съдбата и мястото на българския народ в историята, в самостоятелното обяснение за причините за поробването на България от турците, в солидната документална основа на романа и пластическите възможности на Загорчинов като писател, влюбен в миналото на своя народ. Значителен интерес като исторически романи на този интензивен период от развитието на жанра представляват романите на Орлин Василев „Хайдутин майка не храни" (1937), на Фани Попова-Мутафова „Дъщерята на Калоян", (1936), на Крум Велков „Водител" (1940), както и романът на Антон Страшимиров „Роби" (1930), създаден на солидна документална основа, и поредиците на Константин Петканов от цикъла „Жътва" (1929—1932). Разбира се, едно детайлно изследване на посочените романи ще ни покаже както някои силни страни на едва закрепващата българска традиция в областта на историческия роман, така и нейната слабост и незрелост на този етап. Във всеки случай „жътвата", ако използуваме заглавието на Петканов, не беше така богата и обилна, както бихме могли да очакваме, като знаем изключителния интерес на публиката през това време към подобен род четиво и особено големите амбиции на редица български писатели, вложени в това поле на културата. Значителната част от историческите романи на този период, днес представляват чисто „исторически" интерес, т. е. характеризират определен период от развитието на нашата проза, без да могат да надраснат времето, в което са родени.

В първия период от развитието на нашата нова социалистическа литература след Девети типичният исторически роман почти отсъствува, въпреки че по формален белег всички романи на това време биха могли да се нарекат „исторически", т. е. те се отнасят за една отминала епоха, за времето преди социалистическата революция. Този парадокс не е някакво изключение, подобно явление може да се забележи във всяка национална литература известно време след събитията, които бележат коренен преврат в живота на даден народ. Най-близки и аналогични по същество са процесите в руската съветска литература след Великата октомврийска революция. Тъкмо романите за революцията (за антифашистката борба у нас), художественото изследване на обществените, семейни, морални кризи, довели до решителния обрат в историята на народа в дадения период, са истинските съвременни романи, те вървят по

най-горещите следи на времето и разглеждат най-животрептящия въпрос на епохата, те не биха могли да се нарекат исторически романи в по-тесния и определен смисъл на понятието.

Същевременно новата историческа действителност, сложила се в резултат на революционната промяна, е още в процес на буйна ферментация, новите обществени и частни отношения сега се формират и избистрят, те все още не са най-подходящият терен за романа и романистите. Това е твърде своеобразна ситуация, в която „историческите" събития предимно от близкото минало стават преобладаваща тема за съвременния роман. Алексей Толстой най-подходящо е нарекъл миналото, лягащо в основата на подобни романи, „димящо минало". Тъкмо изобразяването на това минало откриваме преди всичко в съвременния роман непосредствено след революцията. Колкото трудно е теоретически да се разграничи типичният исторически роман от съвременния в дадения случай, толкова лесно е практически да се проведе подобно разграничение — по предмета на изображението, по авторовата интонация, по това, че в повечето случаи авторите са съвременници на историческите събития, за които разказват, и най-вече по животрептящата тема, която те не откриват и налагат във връзка с определен исторически материал, а улавят във въздуха на дадено време и епоха. Ако така се погледне, не може без насилие на предмета „Тихият Дон" да бъде отнесен в разреда на историческите романи. Същото, ако тук се ограничим до примери от руската съветска литература, можем да кажем за „Разгром" на Александър Фадеев, за трилогията „Ходене по мъките" на Алексей Толстой, за романите на Максим Горки след революцията, на Леонид Леонов, Михаил Булгаков, Константин Федин и други.

Същото забелязваме у нас след социалистическата революция и Отечествената война. Романите на Кръстьо Белев, на Крум Велков, Гьончо Белев, Емил Коралов за Първата световна война и Септемврийското въстание не носят най-общите белези на историческия роман, макар и само поради това, че в повечето случаи са изградени върху лични впечатления и преживявания, а заедно с това в новите условия подхващат най-актуални теми, които директно имат пред вид настоящето. Още по-малко в разреда на историческите романи в по-тесния смисъл на думата могат да бъдат отнесени романи като „Тютюн" и „Обикновени хора", които имат всички черти на съвременния роман и почти никакви на историческия — и като подход, и като структура. Героите на Димов, чиято история ни се разказва, от една страна, са могли да бъдат живи във времето, когато романът е писан (някои от прототиповете са живи и до днес), а от друга — целият исторически материал, легнал в основата на романа, е плод на лични наблюдения и преживявания. Същото може да се каже и за епичната поредица на Г. Караславов „Обикновени хора", която неслучайно започва оттам, откъдето датират първите впечатления и преживявания на автора.

По-друго е положението с тетралогията на Димитър Талев и с „Иван Кондарев" на Емилиян Станев. При Талев не е без значение фактът, че осъществените от него произведения са част от общ замисъл, който вече в третия роман стига до времето, от което авторът има лични впечатления и преживявания. Но и в първите два романа Талев има пред вид историята и съдбата на своя род, на майка си и баща си, в тяхната основа е легнало всичко, което той е почувствувал и осъзнал като бит, обичаи, предания, случки от времето, преди да напусне Македония. Към това

трябва да се добави, че македонската тема в романите на Талев никога не е била за него тема на историята и историческите проучвания, както е в романа му „Самуил". Това е тема на живота му, тя е свързана с целия душевен и интелектуален опит на писателя, историческият материал в неговата тетралогия е изцяло преживян и вкоренен в чувствения свят на писателя. Поточно историческата концепция на Талев е изградена върху личните преживявания и страдания в същия този исторически материал, в същата историческа реалност, за която ни се разказва. Самото съществование и дело на Талев имаше особено значение в националния живот — той беше не просто исторически повествовател за болни въпроси в националното съзнание по това време, не просто идеолог в ролята на исторически романист, но и живо свидетелство, живо напомняне за временно забравени национални тежнения и болки. Неговите исторически хроники прозвучаха по-съвременно от много романи на това време, които имаха за предмет съвсем текущия момент и дори съвсем конкретно определени обекти.

Не е типичен исторически роман, макар че има повече от неговите черти, „Иван Кондарев" на Емилиян Станев. Както поради някои от изтъкнатите вече причини, когато ставаше дума за романите от този период, но още и поради очевидното давление и надделяване на тезата, концепцията, изцяло навята от съвременни преживявания, Емилиян Станев се приближава към едно особено разклонение в прозата, което принадлежи колкото на историческата, толкова и на съвременната романистика, към един хибрид, който би могъл най-сполучливо да бъде означен като съвременен роман върху исторически материал. Тъкмо всички тези съображения сме имали пред вид, когато извадихме пред скоба в нашето изследване всички споменати тук романи и ги разгледахме в рамките на съответните периоди. По такъв начин този кратък и най-общ обзор остана за историческите романи в по-тесния и определен смисъл на понятието. При това ние имаме съзнанието, че и след направените уговорки е необходимо да се държи сметка за условността на всякакви разграничения в една твърде сложна област, каквато е литературата. Още повече в наше време, когато навсякъде се забелязва лабилност на жанровите граници и понятия, а засега не се очертава перспектива към каквато и да е по-строга „класицистична" естетика.

Началото на нашия нов исторически роман след социалистическата революция се слага към средата на петдесетте години, а неговото истинско разгръщане и значителни завоевания са изцяло в периода след Априлския пленум на партията, когато в идеологическия живот по-добре се съчетават интернационалните и патриотичните задачи за възпитание на трудещите се и когато извънредно порасна интересът на читателите към националното минало. При това ясно могат да бъдат различени два обособени етапа в развитието на историческия роман през последните две-три десетилетия: в началото преобладава илюстративният подход към историята, авторите се стремят да онагледят някои актуални исторически периоди и събития от народната история, както и техните герои, дори имитират монументалните форми на самата история и героичното в нея. Към този кръг принадлежат преди всичко романите: на Стефан Дичев „За свободата" (първа част 1954, втора—1956), на Антон Дончев и Димитър Мантов „Пробуждане" (1956), на Евгени Константинов „Тлееща жарава" (1957) и „Дрезгавини" (1960), на Димитър Мантов „Калоян" (1958) и „Иван Асен II" (1960), на Димитър Талев „Самуил" (1958—1960) и „Хилендарският монах" (1962), на Асен Христофоров „Ангария"

(1960), на Антон Дончев „Сказание за времето на Самуил“ (1961), на Стоян Загорчинов „Ивайло“ (1962), на Н. Драгова „И го нарекоха Паисий“ (1963) и др.

Откъм средата на изминалото десетилетие историческият роман претърпя значителни изменения, неговият център се премести от събитията към хората в историята, авторите често си поставят не толкова илюстративни, колкото психологически задачи и се стремят да изградят своя концепция за историческото движение, да внушат своя философия за българската и общата история. Характерни произведения в историческата белетристика на това време станаха романи като „Летопис на смутното време“ (1966) и „Последните Шишмановци“ (1969) на Вера Мутафчиева (колкото и те да носят следите на прехода), и особено нейният роман „Случаят Джем“, невъзможен при едно по-опростителско отношение към историята; романът на Антон Дончев „Време разделно“ (1964), който си спечели голяма популярност у нас и чужбина; романът на Петър Константинов „Синият аметист“ (1968); „Литургия за Илинден“ на Свобода Бъчварова (1969); новите романи на Д. Мантов „Хайдушка кръв“ (1969) и „Каменно гнездо“ (1969); „Златният век“ на Андрей Гуляшки (1970—1971); „Легенда за Сибин, преславския княз“ (1968) и „Антихрист“ (1970) на Емилиян Станев и др. Същевременно в историческата белетристика се забелязва силна тенденция към по-чисто документално повествование, към произведения, изградени изцяло върху принципите на документалната литература, но с нови смели концепции за определени периоди на българската история и за историята изобщо.

Романът на Стефан Дичев с положителните си и отрицателни страни, със завоеванията и слабостите си остава най-характерното произведение през първия период от развитието на нашата нова историческа романистика. За времето си „За свободата“ беше пионерско явление, отговаряше на една назряла обществена необходимост, предизвикваше масов интерес, в една или друга степен хубавите му и слаби страни са характерни за почти всички исторически романи на това време. Стефан Дичев се появи през първата половина на петдесетте години в нашия литературен живот и донесе една заразителна любов към нашето минало, на първо време неговите интереси към историята изглеждаха несвоевременни за такова бурно и ново общество, малко подозрителна беше и неговата историческа подготовка, в която натрупаните знания не бяха успели да убият разпалеността и ентусиазма на любителя. Сред хора, погълнати изцяло от своята съвременност, от своя ден, съзнаван и огласяван за исторически, той услужливо и любезно предлагаше своя исторически паралелизъм, стеснително се мъчеше да внуши необходимостта от виждане на нещата в исторически разрез. Едно културно дело не може и не бива да се оценява само с оглед на естетическите ценности, вложени в него. Когато днес се преценява извършеното от Стефан Дичев през тези години за нашата съвременна култура, трябва да имаме пред вид целия комплекс от фактори, които обуславят една пионерска по същество работа. Стефан Дичев се появи в съвременната литература, когато историческият интерес заемаше скромно място в съзнанието на българското общество и публика. Годините показаха, че той е бил на прав път, че е ударил камбана, която събра шествие, и в това е неговата заслуга. Белегът на времето се вижда дори и по това, че в тези години авторът си е поставил непосилна не само за неговите творчески възможности задача. Според плана и композицията си романът „За свободата“ трябваше да обхване зараждането и еволюцията на революционното движение за национално освобождение у нас от началото на шестдесетте години на миналия век, за-

едно с всичките му по-главни фигури — Раковски, Левски, Каравелов, Ботев, Караджата, Хаджи Димитър, Филип Тотю, Хитов, Ильо Войвода, баба Тонка, Касабов и т. н., да ни даде характерни фигури от турския политически живот на времето и от българския народ в низините. Трудно могат да се намерят плещи, които няма да се огънат под тежестта на подобна задача. При това ставаше дума за национални герои, за които у народа живее своя представа, които са се превърнали в легенда. Още на времето нашата критика обърна внимание на ред положителни черти на романа на Дичев и на някои негови слабости.[1] Това, което сега, от дистанцията на годините прави впечатление и трябва да се изтъкне (не толкова като лична творческа слабост на Дичев, а като белег на тогавашния подход към историята), е следното:

На този етап авторът се е задоволил с изпълнението на илюстративни задачи по отношение на историята. Той се чувствува призван да онагледи смътните ни представи за събития и герои на възрожденската епоха без своя оригинална идея за дадения период и неговите фигури. Това най-добре личи по изградения образ на централния „герой" на романа Раковски. Георги Раковски е взет от Дичев без цялата противоречивост и сложност на неговото реално развитие, без неговите химери, само с легендарната си и твърде конвенционална вече осанка. Някога Михаил Арнаудов, изследвайки живота на Раковски, нарече някои епизоди от него „тъмни" и те наистина съществуват. Но в духа на времето Дичев не проявява интерес към сложните перипетии на личността, към нейната индивидуална психология, към нейните противоречия, най-после към израстването на героя — психологически и исторически, — а само към „светеца" на националната революция, към героя без светлосенки. При този подход осветените от учебниците по история герои тук са още веднъж разгърнато пресъздадени по схемата на учебниците, а заклеймените са още веднаж заклеймени и т. н. С други думи, илюстративният подход, който и в миналото нанасяше сериозни вреди на историческата белетристика, на този първи етап не само не беше преодолян, но се поднови при новите условия, което в голяма степен локализира постиженията на тази романистика само в съответното време.

Второто, което сега прави впечатление при връщането ни към тези романи, е техният подражателен монументализъм, зает от монументализма на българския съвременен роман тогава. Докато монументализмът на „Тютюн", „Преспанските камбани", „Обикновени хора", „Иван Кондарев" и др. има за основа особената представа на това време за историята, която определя и решава човешката участ, то монументализмът в историческия роман не успя да получи творческа реализация, остана на подражателно равнище, само в грандиозните желания „да се обхване всичко", да се обрисува цялата епоха, с всичките ѝ герои, с представяне на всичките слоеве, на всичките партии, всичките противоречия и т. н., което пак тласна към илюстративност, към служебно изпълнение на тези грандиозни планове, към схематично-представителни фигури, които по замисъл трябва да олицетворяват нещо. Целият този опит, макар и не пръв, но в такъв значителен мащаб, навярно е бил необходим на историческия роман, защото през целия следващ период ще забележим мъчителни и не всякога успешни усилия за оригинално навлизане в историята и в нейните човешки проблеми.

[1] Вж. Н. Д а в и д о в. Роман за велики исторически дни. — Раб. дело, бр. 27 от 1957 г; И в. С е с т р и м с к и. Роман за нашите национално-революционни борби. — Вечерни новини, бр. 19 от 1955 г.

Едно от завоеванията на това време в историческия роман е безспорно „Самуил“ на Димитър Талев, роман в три части. В сложната творческа история на произведенията на Талев „Самуил“ ще заеме полагащото му се място след четирилогията, а безспорно този роман е най-добрият от историческите му съчинения. Неговите качества изпъкват особено в сравнение с „Хилендарският монах“ и с „Братята от Струга“, без да се добират до високата и непосредствена национална патетика на „Железният светилник“ и „Преспанските камбани“. Взето в съпоставка, историческото повествование на Талев в по-тесния смисъл на думата за разлика от тетралогията се стреми към мономана, романа, съсредоточен върху една действителна историческа фигура, която е не само в центъра на разказа, но и самата историческа реалност е видяна през нейните очи. Талев демонстрира ред качества и възможности за превъплъщаване в героите на историята, но същевременно губи някои важни свойства на епико-лиричния си тон и стил, които имаха толкова внушителност и заразителност в първите два романа от тетралогията. Патриотизмът е основна характеристика за цялото творчество на Талев, той е водещ мотив и за типично историческото му повествование. Драматичната история на цар Самуил, съдбата на средновековната югозападна българска държава в трагичните за нея години преди падането под византийско робство, историческите пътища и стремежи на българския род и племе към неговото обединение и отстояването на неговите завоевания в сложни международни обстоятелства и люти съперничества — всичко това вълнува и в „Самуил“ екзалтираната и страстна душа на Талев, привидно спокойна и само външно равна в това просторно повествование. Строго реалистичните линии, подробностите и средствата при обрисуването на историята и нейните герои у Талев правят особено силно впечатление, ако се разгледат в съпоставка с условните, стилизирани, нарочно архаизирани и романтични по същество черти и подробности в стилистиката на романа за същото време, който излиза почти едновременно със „Самуил“ — „Сказание за времето на Самуила“ от Антон Дончев. В случая националният исторически роман на социалистическия реализъм нагледно демонстрираше откритите за него възможности за различни подходи към историята и за неизчерпаемо стилистично разнообразие на художествените средства. Днес можем да изтъкнем това, имайки пред вид, че говорим за началото на нашия нов исторически роман, независимо от това, че произведенията, за които става дума, не успяха да се домогнат до постижения с общонационално значение и до върховете в творчеството на самите автори.

Характерните за това време илюстративност и външно историческо украшателство откриваме особено в първия исторически опит на двама съавтори, които по-късно самостоятелно си спечелиха име на романисти — в романа „Пробуждане“ от Антон Дончев и Димитър Мантов, който ни връща към годините на въстанието на българите срещу византийското робство и основаването на Втората българска държава от двамата братя Асеновци. Своеобразен опит за романизована летопис на Самоков прави през тези години Асен Христофоров в романа си „Ангария“. Но въпреки някои сполучливи страници и този роман не излиза извън рамките на конвенционалните и станали общи слабости за този род произведения тогава. За да свършим с тези най-важни характеристики и специфични за времето страни на нашия исторически роман, ще кажем няколко думи и за „Ивайло“ на Стоян Загорчинов.

Излязъл през 1962 г., той не можа да стане характерно явление за духовните настроения през този период, както „Ден последен“ през тридесетте

години. Поставя се въпросът защо? Като романист Стоян Загорчинов беше в разцвета на силите си, а може да се каже, че сега беше попаднал на една от най-интригуващите и важни фигури и теми от българската история. В новия си роман Загорчинов в общи линии повтаряше проблематиката, подхода, стилистиката на първия си роман, но вече без вътрешен, дълбок духовен контакт с идейните настроения на петдесетте и шестдесетте години, без вътрешна връзка с опита на най-новата българска история, т. е. без онова, което е характерно за „Ден последен", взет на фона на идейните брожения на двадесетте и тридесетте години у нас, на фона на земеделското управление и неговия трагичен край. Всичко, което беше силна страна на „Ден последен", в „Ивайло" е вече архаизирано, избледняло, в него няма свежестта на откривателството. Демократическият патос, с който Загорчинов откриваше народа в първия си роман, неговата решаваща роля в събитията, сега се е превърнал в унило следване на една предварителна схема за социалните борби през Средновековието. Просветителското целомъдрие и рационалистичното обяснение на историческото движение, свежи и на място в първия роман с оглед на времето, сега огрубяват, опростяват и изсушават художествената структура на романа, той остава на повърхността на събитията, без да може да навлезе в тяхната противоречива сложност, в особено комплицираните състояния и мотиви. На едно от най-стихийните наши движения е погледнато с рационалистична сухота, с педантизма и повърхностните каламбури на късното волтерианство. Целият роман на Загорчинов отминава или пародира неумело тъкмо най-характерното за Средновековието, за антифеодалните борби — екстазното начало в тях, протуберансите, религиозния фанатизъм. Свойственият изобщо за Загорчинов антирелигиозен патос тук се свежда до общи декларации и само вкарва в опростените улеи на рационализма по-сложното и ярко средновековно движение. Непрекъснато имаме чувство, че пред нас са съзнателни революционери, а не тъмна жакерия, която е написала светли страници в народната история. Рационализмът е определил цялата образна система и композицията на романа — битовата живост на Ивайло е постигната само благодарение на непрекъснатото му и тенденциозно приземяване за сметка на вътрешния обем и размах на образа. За мащаба на историческите събития, на чийто гребен се носи Бърдоквата, той е безцветен, тенденциозно „обикновен". При това обикновеността на Ивайло не е следствие на някакъв по-общ замисъл на Загорчинов, не е следствие от концепцията на романа, а следствие на унило „реалистичната" задача Ивайло да се оживи, да бъде „като жив" и т. н. Същевременно централните образи — Ивайло, царица Мария — се придружават от дисциплинирани и послушни сенки, които в основата си повтарят централните образи. Доколко романът е създаван без дълбока вътрешна връзка с нашата нова история и съвременност, може да се види по неговата композиция: в това време най-примамливата за художника страна на темата за Ивайло, за неговия бунт и трагедия беше историята на Ивайло след успеха на движението. Но Загорчинов е отделил три четвърти от романа за събитията до влизането на Ивайло в Търново, а на историята и трагедията със завземането на властта и нейното укрепване е отделено незначително място. Нещо повече — тъкмо това е претупано, набързо и небрежно разказано, колкото да се види краят. Един по-жив контакт с идейната атмосфера на времето не би изключил от сферата на романа най-важната и съвременна част, нещо повече — навярно тъкмо това щеше да бъде смисълът на връщането към Ивайло Бърдоквата.

Накратко — „Ивайло“ пострада от откъснатостта на автора от идейните вълнения на петдесетте години. Също така както „Ден последен“ спечели от неговата близост с прогресивния и демократичен патос на тридесетте.

През първата половина на шестдесетте години вече в твърде широки кръгове се чувствуваха недостатъците на илюстративната историческа романистика, тя очевидно за всички линееше, не отговаряше на все по-разширяващия се и задълбочаващ се интерес към смисъла и съдържанието на българската история. Това можеше да се види явно по леснината, с която започнаха да се фабрикуват този тип романи, по ниското интелектуално равнище на онагледяването на малко или много познати епизоди от историята, липсата на оригинални идеи в историческия роман при бързо износване на шаблонизиралата се стилистика. Както видяхме, това важеше дори за силен исторически романист на времето като Стоян Загорчинов, чийто „Ивайло“ говореше вече за овехтяване на проблематика и поетика, за шаблонизиране на подход и средства в историческия роман. Същото можеше да се забележи по новите романи на Стефан Дичев и по-специално по романа „Пътят към София“ (1962), по романа на Евгени Константинов „Покръстването“ (1965). Не липсваха и опити да се излезе от тази криза по пътя на булевардно-сензационното „съживяване“ на историческия роман — на историческия материал, на фабулата и сюжета на историческото повествование, както виждаме в „романизованата историческа хроника“ на Александър Беровски „Корона и кръв“ (1967). Но това не беше изход, а по-дълбоко затъване в старото и познато тресавище на евтината историческа проза от тридесетте години. Така или иначе — чувствуваше се необходимостта от нов тласък на историческия роман, който ще синхронизира проблематиката и поетиката му с емоционалните и интелектуални търсения на времето, ще задоволи нарастващия все повече интерес у публиката към миналото на род и родина.

Стремежът към подобно обновление можеше да се забележи най-напред в романа на Антон Дончев „Време разделно“ (1964). Правеше впечатление преди всичко цялостното построяване на историческия роман за трагичната история с насилственото помохамеданчване на родопските българи върху фолклорна основа, върху основата на летописните свидетелства, песните и преданията. Озовал се по този начин в царството на романтизма, авторът завършва тук с определен резултат всичките си познати ни от преди усилия за изграждането на историческия роман в духа на романтичната поетика — с характерното уедряване на линии и образи, с една по-експресивна стилистика, с повече субективни и лирични акценти в текста.

В романтичен дух е издържана цялостната композиция на „Време разделно“. Тя е изградена на основата на преплитането и редуването на разказа на двама свидетели за едни и същи събития, разиграли се в Родопите. По замисъла на автора всеки от тези разкази възпроизвежда автентичните записки на поп Алигорко и на един пленен от турците френски благородник, приел преди това исляма, т. е. по форма романът имитира летописни свидетелства на двама въображаеми, неисторически герои. Тази постройка още веднъж свидетелствува за търсенето на по-широки и стари извори за обновяване на нашето историческо четиво, както и за един по-чувствителен контакт с модерната проза, в която преплитането на две гледни точки за едни и същи неща отдавна е характерен белег. (Тази форма има дълбоко съдържателно значение, в много случаи тя е демонстративен отказ от обективния, епичен раз-

казвач, демонстративен отказ от търсенето на абсолютна истина, утвърждаване принципите на своеобразен съвременен прозаичен релативизъм.)

И в двата потока на повествованието преобладава високият, полулегендарен, фолклорен тон, който съзнателно уголемява мащаби и образи, а събитията се представят като че ли през очите на създателите на легендите и митовете за тях. По повод на „Йосиф и неговите братя" Томас Ман казваше, че в мита го интересува как наистина е станало всичко в мита, той превежда мита на езика на реалистичния роман. По повод на „Време разделно" може да се каже, че Антон Дончев събира в един роман легендите и митовете за станалото и превежда езика на романа на езика на митовете и легендите. Това е помогнало на автора в немалко страници да се домогне до живия дух на планината, въплътен във високата поезия на народа, до някои общи черти в манталитета и начина на мислене у турци и българи, до някои по-устойчиви елементи в националната психология и някои различия, намерили израз във верските разпри. Във всичко това имаше нещо свежо, романът бързо си спечели значителна популярност и беше несъмнен успех в творческото развитие на автора.

Но още тук можеха да бъдат открити и някои характерни слабости на съвременната историческа литература, особено когато се изправя пред важни и нови народопсихологически, историко-философски и жанрови проблеми. Работата е в това, че Дончев не е успял художествено убедително да защити необходимостта от два паралелни разказа в романа. По-точно тази композиция е защитена само в началните глави. Постепенно двата погледа за събитията се сливат и дотолкова си заприличват, че са необходими усилия, необходима е справка с началните страници, за да се разбере чий разказ в момента четем — на Алигорко или на французина. Мистификацията започва да става явна — в същност и двамата гледат с едни и същи очи, очите на автора. Само в началото Дончев е потърсил и езикова характеристика на двамата летописци, постепенно езикът им става един и същ. С други думи, новата композиция е все още предимно в намеренията на автора, но не и в неговите възможности. Ако продължим в същата насока, трябва да кажем, че истинското, голямо и художествено внушително осъществяване на подобни намерения е предполагало своеобразно навлизане в традицията на френския летопис от това време и нейното претворяване,за да се изгради убедителен образ на французин като свидетел на трагични събития за българската история. В противния случай виждаме само маркиране на външни белези и отличия, с които авторът щедро кичи своя герой и които по същество нямат отношение към дадената задача да видим събитията през очите на един благородник и чужденец, сам вече вероотстъпник. При това интимната мисъл на Дончев отива далеч и не остава скрита — той иска в случая да погледнем на събитията през погледа на Европа. По този начин редица съществени и големи замисли, които се очертават в областта на историческото повествование през това време, остават външно демонстрирани, художествено недокрай осъществени.

Необходимо е да се отбележи и още нещо, когато става дума за „Време разделно". В гоненето на едрите, романтични краски на историята А. Дончев е допуснал на редица места да му изневери чувството за мярка и стил. Колкото повече се приближаваме към края на романа, толкова по-монотонни, еднообразни стават повторенията, започва едно безразборно натрупване на ужаси, чувствува се пресоляване, а високият тон, легендарната нота

започват да се поддържат само външно, изкуствено. Вижда се, че Дончев не е успял във всичко и цялостно да проведе своя замисъл, че романтичната стилистика го е подвела към една безпредметна условност и символика. Чувствуват се все по-ясно не предимствата на романтичния подход и поетика, а съпътствуващите ги опасности от изкуственост и отдалечаване от реалната история на събития и хора.

Преходен характер има романът на Вера Мутафчиева „Летопис на смутното време" в две части: „Въртопът" (1965) и „Разливът" (1966). Вера Мутафчиева дойде в историческата романистика от историческата наука, тя е специалист по османска история, признат учен и изследовател в тази област, с много специални публикации. Това не е без значение. Но колкото публикациите на Мутафчиева в областта на историческата наука и изворознание са тясно специализирани и отдалечени от белетристиката, толкова нейните исторически романи са в конвенцията на нашето историческо повествование, развивало се настрани от историческата наука и дело главно на любители-историци. Това положение най-ярко демонстрира обособяването на двете области, тяхното постепенно отдалечаване, липсата на синкретичен поглед. Това отразява едно реално положение, при което историците са престанали да бъдат писатели, а писателите — историци, положение с плюсове, но и с не малко минуси в развитието на нашата проза. Така или иначе, първият роман на Вера Мутафчиева носи немалко от чертите и белезите на илюстративното историческо повествование на предшествуващия период, сякаш историкът си е поставил задача да онагледи историческия материал, в по-леко усвояема форма да го предаде на читателите.

„Летопис на смутното време" е широка разгърната картина на българския живот през втората половина на XVIII век, в центъра на която стоят кърджалийските набези и разпри, картина, в която достъпно и нагледно са предадени основните исторически данни на изворите и летописите от това време. Съгласно с общия замисъл на авторката композицията на романа обхваща главните линии и представители на националния живот през този период и борбата между поробители и поробени. Най-важното следствие от подобно съчетание на историческо и белетристично се изразява в едновременното обрисуване на образи, плод на въображението, и на действителни исторически фигури, като Осман Пазвантоглу, Кара Фейзи, султан Селим III и Софроний Врачански. При това в системата на романа авторката се е старала да придаде на образите на въображаемите герои автентичност и достоверност, а на действителните — художествена внушителност и необходимите белетристични качества. Романът твърде нагледно отразява едно положение в историческата ни романистика, когато дори и професионалните историци не се доверяват и не вярват в художествената внушителност на документа, на автентичните, летописни свидетелства за дадено време и бързо попадат под властта на каноните, утвърдени в предшествуващото развитие на историческия роман. Тук се отразиха и слабостите на документалната литература по това време, когато се зараждаше по-широкият и нов интерес към нея.

„Случаят Джем" е най-високото постижение на Вера Мутафчиева в историческата романистика, явление в развитието на съвременния български роман. Големият успех на романа в други страни ни дава право да го разглеждаме и като явление в съвременната историческа проза. Качествата на романа са заложени предимно в неговата проблематика и в значителния исторически материал, залегнал в основата му. Сбито, ясно и малко небрежно, авторката

е заявила за своите намерения още в предговора: „Кое днес ни връща към Джем? — се пита тук. — Това например, че Джем досега не е разкрит... Връщаме се към Джем и затова, че той беше не просто тъжна жертва. Съдбата на Джем показва, че някои истини не са нови, не важат само днес — има истини големи и вечни, които историята непрекъснато илюстрира... докато има хора и родини, съдбата на изгнаника ще бъде тема... В случая Джем за цяло десетилетие и половина — самия край на петнадесетия век — съвсем явно, просто голо се очерта политиката на Изтока и Запада..."

В хода на разказа авторката многократно формулира вълнуващата я проблематика, стреми се да направи изводи от приведения исторически материал: „Моля ви, разберете го до дъно" — казва един от героите, но в интонацията се смесва и гласът на авторката — никой мой съвременник не беше дорасъл за задачата, която му възложи неговото време, никой не се отърси от сметките си, за да използува *исторически* (к. В. М.) случая Джем" (с. 210, цит. по II изд., 1968 г.) Или: *западът действително ще изпусне срещу четиридесет и пет хиляди златни дуката, срещу два-три търговски договора, срещу тържеството на своята себичност един небивал исторически случай* (к. В. М., с. 212). Или другият мотив, готов към края да прерасне в поезия, изведен до високо, болезнено звучене: „Една песен за родината и изгнанието — казва поетът Саади, — нея искам да напиша — аз, който считах, че нямам родина и мой дом е светът; който мислех, че изгнанието е просто пътуване, промяна в пространството. С цената на тринадесет години аз заплатих едно познание... Задръжте се за нещо всред безбрежния поток на времето, всред безбрежието на всемира. Изберете една истина за своя."

Така в „Случаят Джем" се очертават два мотива, две основни теми: първо— потъналият в дребни сметки и користни съперничества християнски Запад, изправен пред могъщо нашествие от Изток, не може исторически да използува „случая Джем"; второ — безнадеждната, обречена съдба на изгнаника. Като исторически романист Вера Мутафчиева е на „ти" с историята, у нея няма обичайния респект към „доброто старо време", тя не се церемони много с търсенето на историческите подбуди и мотиви, не признава романтичния момент в историческото движение. На едно място тя говори за „голямата игра" и може би това е най-точното определение за нейното разбиране на историята. У нея има едно съзнателно огрубяване на историческия материал. В този смисъл нейният Джем и неговата история са нещо диаметрално противоположно на известния герой от поезията на трубадурите, на Джем от безчислените легенди и романизовани повествования в духа на рицарската поезия и проза. Нейният поглед е съсредоточен предимно върху постепенната деградация на изгнаника, върху превръщането му в кукла, играчка в ръцете на могъщи и дребни сили. От боговдъхновен източен поет и принц той се превръща в безчувствено дебело животно. Неговият постоянен спътник Саади, поет и мечтател, до дъно изпива горчивата чаша на изгнанието, но намира позорна смърт в родината си тъкмо когато в душата му е узряла най-възвишената песен за нея и т. н. Сурови и жестоки са правилата на „голямата игра" у Вера Мутафчиева. Има нещо безотрадно в нейното усещане за историята като бранно поле, където всички в края на краищата губят, губи се и самият смисъл на историята. Като исторически повествовател В. Мутафчиева е антипод на героя на Иво Андрич от „Прокълнатият двор" Кямил, който също разказва историята на Джем султан. В „Прокълнатият двор" Иво Андрич е загатнал болезнената драма на историческия повествовател, който не успява

да се разграничи от драмата на своя герой и постепенно се отъждествява с него. Същевременно в тази болна история е вложена мечта за истинския историк.

Интересен е композиционният маниер, с който е разгърнат този малко необичаен за нас исторически роман. Чужда на романтизма и спиритуализма, Вера Мутафчиева е избрала метода на криминално следствие по „случая Джем", т. е. извикване духовете на съвременниците на Джем, причастни към неговата история, които дават свидетелски показания за станалото с него в продължение на петнадесет години. Те са призовани един след друг пред един въображаем съд на поколенията, като всеки свидетелствува за това, което лично е видял и знае. Всяка глава на романа представлява свидетелски показания на един от съвременниците на Джем. Ролята и мястото на свидетелите в романа се определя от ролята и мястото им в живота на Джем султан. Така четиринадесет глави принадлежат на Саади като постоянен спътник на Джем, а накрая четем и извадки от дневника му. Други свидетели се появяват само веднъж, за да предадат един определен момент, трети по два, три пъти и т. н. Свидетелите не са индивидуализирани по психика и език, всички говорят с езика на авторката и предават нейните мисли, гледайки на случая от различни страни. Съдебното следствие не е съобразено с процедурата в един пункт — всички свидетели изслушват и знаят казаното преди тях. Но това е крайно удобен маниер за разказа, тъй като свидетелските показания движат сюжета и действието в историческия роман, продължават разказаното до тях, появяват се, за да удостоверят някакъв нов момент от историята на Джем и сложните политически отношения от края на петнадесетия век. Вера Мутафчиева е намерила оригинална композиция, която й позволява възможно най-широко да засегне и обхване двете теми на романа и да постави „случая Джем" на фона на европейската история.

Последното е другата забележителна страна на този роман. В същност Вера Мутафчиева сравнително успешно е преодоляла тясно българския аспект на темата за Джем и неговата съдба, тя не гледа на тях предимно през призмата на българската история. В същност българската история присъствува повече в подтекста на романа, отколкото в самия текст, и това е свързано с мисълта, че целият Европейски югоизток и България щяха да имат друга съдба, техният ренесанс нямаше да бъде прекъснат, те нямаше да бъдат обречени на мъките на робството, ако Европа по време на турските нашествия имаше съгласувана политика, ако най-после тя правилно разбереше и използуваше изпратения й от провидението случай с Джем султан. Във всичко останало българското отсъствува, то остава извън обсега на романа и това до известна степен го лишава от острота и исторически драматизъм за сметка на широтата и най-общия моралистичен патос. Като е оставила настрана и в скритите пластове на повествованието националния аспект на проблематиката, Вера Мутафчиева е потърсила общия морален план на случая при неголямото доверие, което тя очевидно храни към морала и историята. Във всеки случай патосът на романа е в обвиненията към християнския Запад за подкопаването на моралните християнски основи на неговата политика тъкмо в епохата на източните нашествия. Не може да се отрече, че и в това отношение като опит за третиране на историческото минало на фона на общоевропейската история и проблематика „Случаят Джем" беше ново, обнадеждаващо явление в нашия роман, говореше за дълбоки и належащи промени, за перспективни търсения след периода на илюстративността.

През тези години ние бяхме свидетели на много амбициозни планове в историческата романистика, които отразяваха непрекъснато растящия интерес към нашето минало и към философската проблематика на българската историческа съдба. С романа си „Каменно гнездо" Димитър Мантов сложи началото на трилогия, която имаше за своя свръхзадача да проследи пътищата, по които се е съхранил народът ни по време на робството, неговият мантилитет, дух, обичаи. Според мисълта на автора след падането на Търновското царство и последните български твърдини всичко независимо, непредало се и свободолюбиво се изтегля към Балкана, към непристъпните за турците кътчета на страната. В „Хайдушка кръв" виждаме животът на племето в „балканския" му етап, а в „Зла земя" вече новото, бавно слизане и разпростиране в равнината, нейното повторно отвоюване. Мантов проследява дългия живот на бившия стражник от царската войска на цар Шишман — Михаил Белозъб, който след погрома заедно с жена си се установява в планината, където постепенно от неговия род израства голямо балканско село. Паралелно с това се проследява съдбата на полското село Липов рът, от което е Михаил Белозъб. В това село се установява един от видните сановници на султан Баязид. Тук Джефар бей си построява сарай, харем и чифлик, в които робува българското население, живеещо наоколо. Мантов е използувал източната поезия, корана, фолклора и бита, за да ни внуши картината на нравите, които новите господари внасят по нашите земи. Общо взето, образът на Джефар бей му се е удал повече, отколкото образа на Михаил Белозъб. Но в случая характерно и важно за този момент от развитието на историческия роман у нас е, че Мантов прави крачка напред с усвояването на един по-съвременен, не така илюстративен план на романа, който вече се демодира с пространната си описателност и обстоятелственост. Тук забелязваме едно по-сигурно придържане към основната мисъл, наличието на по-значителна историческа идея, която трябва да осмисли подробностите. Вместо да се създават изкуствено „художествени", привидно пластични ситуации и сюжетни ходове, сега по-смело се излага наличният исторически материал. Разбира се, трилогията далеч не е хомогенна, твърде ясно се чувствува борбата на рутината с едно съвременно усещане за необходимостта от обновяване на историческия разказ.

Изкушенията на историческия роман през този период бяха толкова големи, че не им устоя и такъв типичен съвременен романист,в който трудно можеха да се подозират специални исторически интереси, какъвто е Андрей Гуляшки. Но и в „Кавалерът Химериус" и особено в големия роман „Златният век"веднага можеше да се види, че в случая историята при Гуляшки е само условност, че и в нея той вижда и открива само най-силно вълнуващите го въпроси на нашата съвременност. Основният, главният сюжетен възел в „Златният век" се завързва около отношенията цар—народ, власт—отговорност, личност—общество и с последователност се прокарва принципът за народовластието като основен и най-важен от съвременна гледна точка, за историческата отговорност на владетеля и т. н. Опитът на А. Гуляшки в областта на условното историческо повествование няма да мине безследно за всички, които са склонни да използуват историята и нейния богат материал за съвременни размишления и идеи.

В разказите си след „Иван Кондарев" Емилиян Станев навлиза все повече в нашата съвременност, докато в романите си той се връща все по-назад в историята.

Във всеки по-важен етап от своето развитие нашият исторически роман се е връщал към навечерието на завладяването на България от турците, в това време е търсил разгадките на историческата съдба на българския народ. Така е и в най-новия етап. Затова свидетелствува преди всичко романът на Емилиян Станев „Антихрист". Една от основните мисли, които занимават в случая творческото съзнание на видния и неспокоен наш писател, е причината за поробването ни от войнственото азиатско племе. Той открива тази причина в духовния и душевен хаос на тогавашния човек, на търсещия човек в разрушителните му, необуздани от вяра и разум инстинкти, в безпрепятственото разцъфтяване на ересите, в липсата на закон в човека и за човека, в изградения вече в душата на Еньо-Теофил антихристовски ад, преди Антихрист да е осъществил своето пришествие. Душевният хаос у Еньо-Теофил по замисъла на романа е самият образ на Антихриста, героят му се е предал предварително, крепостта е била превзета отвътре още с изчезването на вярата, реда, закона на царството. Тъкмо своеволието е Антихристът в този роман, своеволието е подготвило погиването на свободата, защото няма нищо общо с нея и е главният враг на свободата, която трябва да се изстрада и заслужи. От тази мисъл започва и просветлението към края на романа — предстоят страдания, които ще изкупят бесовското и антихристовското, пълната анархия и ще станат началната точка на едно дълго и мъчително пътуване към свободата.

Както виждаме, проблематиката на романа е нова, амбициозна, взета в своите възможно най-мащабни, вечни измерения. И то в контакт със съвременни явления в един свят, който не всякога си дава сметка за изпитанията, които го чакат, свят, заплашен от нови нашествия (достатъчно е да се припомнят маоистките лозунги и идеи), свят, който също невинаги прави необходимата разлика между прекрасното чувство за вътрешна и външна свобода, най-достойното човешко чувство, и своеволието, липсата на култивирано чувство за дълг и отговорност.

Ето един характерен откъс за церемониалната, тържествена ритуална реч на романа: „Когато увлечените от Сатаната се разкаяли и запели песните, които пеели в горния свят на небесния отец, Сатаната ги попитал: „Още ли помните песните сионски?" И като му отговорили, че ги помнят, рекъл им: „Аз ще ви поселя в земята на забвението, дето ще забравите това, което сте говорили и обладавали в Сион." Тогава им направи тела от земна плът." Значи земята на забвението в тържествената представа на Емилиян Станев е нашата земя, земята на „земната плът"! Веднага след това Теофил казва, че не вярва и тук ангелите да са забравили сионските песни, че тук на земята се създава изкуството, което е земен опит да се преодолее забвението, да се намери безсмъртие. В средновековния човек Емилиян Станев търси и открива несредновековното, предренесансовото и ренесансовото, не християнското, а езическото, еретичното! Високата поезия на цитирания пасаж, неговият патос характеризират екстатичното състояние на търсения и прозрения, характерни не само за героя, но и за неговия автор. В случая ние виждаме сливане на автор и герой, не така често у Емилиян Станев, обикновено обективен и безпристрастен като природата към своите създания. В случая Еньо изразява тъкмо неговото убеждение, неговото характерно противопоставяне на земното и плътското като царство на забвението и греха на небесното, ангелското, вечното и безсмъртното. Това е чисто езическо усещане за липса на вечност и божественост в земно-плътското богомилско убеждение, че земното е дяволско.

Емилиян Станев неслучайно се е отправил към характерните за България ереси, като манихейството и неговото продължение в богомилството и исихазма. Тъкмо в тези ереси, особено характерни за късно приелите християнството, е запазено много от езическото отношение към живота, а това езичество в християнските ереси става близко на предренесансовите движения. В ранното и естествено зряло християнство няма абсолютно и непроходимо противопоставяне на дух и тяло — бог се явява сред хората като богочовек в лицето на Христа, неговите „страсти" са еднакво духовни и телесни и най-важното в случая е, че на третия ден от смъртта на Спасителя откриват гроба празен; в страданията неговото човешко тяло е заслужило своето възкресение толкова, колкото и божественият му дух. „Ние и сега — казва Йоан Златоуст — умираме от същата смърт, но не оставаме в нея и това не е вече умиране."

Тъкмо на това усещане на ранното християнство е чуждо съзнанието на Еньо-Теофил, както и българското християнство въобще, непознаващо в своята история простото и радостно предчувствие на първоначалното християнство за възкръсването. За Емилиян Станев, който остава изцяло в тази традиция, е характерно полуезическото или направо езическото, елинското тълкуване на проблема за безсмъртието като нещо отнасящо се само до душата и духа на човека, не и за неговото тяло, което за това съзнание е олицетворение на греховното, сатанинското, някаква случайна обвивка на духа. Тъкмо на античната култура е най-чужда идеята за възкресението — от Платон и платонизма идва представата за човешкото тяло като за „затвор" на душата; във времето на ожесточена борба между езичеството и християнството езичниците презрително са наричали християните „филосарки", т. е. плътолюбци. В манихейството и неговите по-късни прояви в богомилството и исихазма това раздвоение, този дуализъм взема вече крайните си форми и се разпростира на Запад. Това е още едно свидетелство за силните езически тенденции още в Средновековието, в лоното на самото християнство. За Плотин са казвали, че „той сякаш се срамуваше да бъде в тяло". Тъкмо тази антиномичност не се смята характерна за първоначалното християнство. Защото тази антиномичност — душа—тяло — е пълна с опасностите, които изобщо подравят основите на християнското религиозно съзнание — или пълно приемане на монашеския аскетичен християнски идеал, или пълна разпуснатост; или освобождаване от тялото, или робуване на тялото — в ересите няма никакъв мост за човека. Природата според тази представа е всякога „низка".

„Антихрист" в същност доведе до крайната и логична точка езическото противопоставяне между духа и тялото, характерни за цялото светоусещане на Емилиян Станев. Този мотив може да се проследи у него от първия до последния му разказ, от „Крадецът и кучето" до „Антихрист". В известен смисъл може да се каже, че в творчеството на Емилиян Станев виждаме едно безответно и мъчително движение на природата към светлината и духовното озарение, както и мъките на духа, лишен от природната си основа и хармония. В ранните работи на Емилиян Станев най-добре може да се усети и види естественият и дълбок песимизъм на езическия дуализъм, на езическото разделение между дух и тяло и вътрешното творческо движение на романиста към просветление. У него има някакво мъчително усещане за тъмнината на непросветленото телесно начало, мъчително движение на самата природа към духовното.

Като силен и органичен художник Емилиян Станев чувствува дълбокия песимизъм, скрит в елинското, езическо отношение към природата и тялото (според езическото светоусещане човек е смъртен, безсмъртни са само боговете; за да си безсмъртен, трябва да не се родиш човек). Но същевременно Емилиян Станев е далечен и чужд на трагичния оптимизъм на християнството с неговото учение за възкръсната смърт, за възкресението. Искайки да излезе от дяволския кръг на това противопоставяне, Емилиян Станев винаги попада в самия му център, то винаги побеждава собствената му езическа природа и собствената му езическа представа — те го отвеждат, когато става дума за епохата на Късното средновековие, до най-отчаяното манихейство, до най-безпросветното противопоставяне на дух—тяло, каквото откриваме в исихазма. Още Аристотел е разяснявал, че ако разделим напълно човека на душа и тяло, ние няма да имаме вече човек. И неслучайно тъкмо Аристотел, а не Платон става безпрекословен авторитет за средновековната схоластика. Можем да бъдем убедени, че „Антихрист" не би съществувал в нашата литература, ако тъкмо всичко това не вълнуваше Емилиян Станев, ако той в годините на зрелостта не продължаваше да вади от подтекста в текста всички философски проблеми, с които е бременно още от зараждането си неговото плодовито, езическо по характера си творчество.

Във връзка с неговия исторически роман е достатъчно да се каже, че Емилиян Станев твърде оригинално и силно е почувствувал причините за бъдещите беди на българите, макар и да не може да излезе от кръга, който сам е затворил чрез антиномичните езически противопоставяния. Към края на романа неговият герой изговорва всичко, което би искал да каже самият Емилиян Станев: „И се замислих над българския ум, дето кумири не признава, закон не тачи, зло и добро хитрува и на жестоката земна правда робува. *Отделили сме небе от земя, истина от правда, своеволничи всеки, умува и слободията си почита повече от икона. . . Сами рушихме нашата скиния, а никой не виждаше, че подготвя ново робство от чужди*" (к. м. — Т. Ж.). В случая е важно усещането за трагичността на разделението между „небе и земя", за трагичните му последици. Потвърждаването за едно от най-трагичните последици в националната съдба и мислене идва от най-неочаквана страна: от пределното езическо светоусещане, на което е присъщо това раздвоение. . .

Довеждането на нещата до тяхното пределно, несъвместимо съществуване в съзнанието има своите плюсове, то много често оплодява истината, макар и самò да е далеч от истината. Емилиян Станев сам не е забелязал доколко в своя исторически роман е отделил с бездна небето от земята, правдата от истината. „Таворската светлина", „Горният Ерусалим" при него са трагично отделени от земното, телесното, материалното, човешкото. Мостът между тях е срутен. Но тъкмо затова става още по-явно, че непроходимото разстояние между двата Ерусалима прави лека и достъпна крачката на Теофил към безверието, към бездната на порока. Високо човешкото, „божественото" се оттеглят по този начин на небето, а тук, отсам, остават само порокът и безпросветната, неосветена от нищо материя. Но съсредоточената върху тази проблематика художествена мисъл на Емилиян Станев е вече отрадна.

В общи линии бихме могли да повторим оптимистичните заключения, с които завършихме частта за развитието на съвременния роман. Мисля, че роман като „Антихрист" ни дава достатъчно основания за оптимизъм и за развитието на новия български исторически роман в епохата на строителството на зрялото социалистическо общество.

ВАНЯ БОЯДЖИЕВА

РАЗВИТИЕ НА БЪЛГАРСКАТА ДРАМАТУРГИЯ ПРЕЗ ТРИДЕСЕТИЛЕТИЕТО

За своя основа драматурзите след Девети септември имат произведенията на критическите реалисти — пиесите на Иван Вазов, Пейо К. Яворов, Петко Тодоров, Рачо Стоянов, Антон Страшимиров, Йордан Йовков и Стефан Костов. Независимо от това, че България е била винаги страна на големи и силни поети, отлични разказвачи и смели романисти, в областта на националната ни драматургия съществуват също богати и ясно изразени оригинални традиции.

Интересно е да се отбележи, че българските писатели в миналото, с някои изключения, създават своите пиеси много често с патриотична цел, и то след като са се изявили вече като поети или прозаици. Това не им пречи обаче, макар и в зрели години, да напишат значителни реалистични произведения в този особено труден жанр. Вазов и Йовков например се насочват към драмата съвсем съзнателно с благородната цел да обогатят националния ни театър, след като преди това са създали най-добрите си произведения в областта на прозата. Яворов също пише своите две лирични драми, след като е достигнал връх в поезията си. Това „закъсняло" развитие на драматургията ни е в същност съвсем естествено и обяснимо. То се обуславя и от някои исторически причини, разкрива патриотичното желание на нашите класици да не допускат изоставането на който и да било литературен жанр, а също и необходимостта изкуството да има непосредствена връзка с народа, която се осъществява главно чрез театъра. Постиженията на литературата ни в областта на драматургията в миналото, колкото и да са необемни и скромни понякога, говорят за съществуването на една обективна демократична линия в театъра и драмата, която не пресеква почти до народната победа на Девети септември.

След историческата победа над фашизма се създават небивали условия за нов мощен разцвет на литературните жанрове, за написване на качествено нови произведения. Необикновено голям подем се забелязва в лириката, разказа и романа, които веднага след Девети, независимо от силните традиции и създадените образци, претърпяват качествено ново преобразование, тръгват по нови неизследвани пътища.

За разцъфтяването на родната драматургия — този най-труден жанр — „венеца на поезията" според израза на Белински, е нужен по-особен и свободен климат, необходима е истински демократична атмосфера и качествено нова обстановка в театъра, каквато преди Девети не беше възможна.

За разлика от другите литературни жанрове в българската литература,в които наченки и значителни постижения на социалистическия реализъм можем да открием още през 20-те и 30-те години, истинската рождена дата на българската социалистическа драматургия съвпада с победата на Девети септември. Само пиесата на Никола Вапцаров „Деветата вълна“ е написана преди тази дата и е в същност пръв опит за пресъздаването на надигащото се революционно движение у нас през 30-те години. Но тя става достояние на публиката едва десетина години след народната победа и по този начин не можа да изиграе ролята на пионер в изграждането на новата социалистическа драматургия.

В българския национален театър преди Девети съществува демократично направление — през фашистката цензура успяват да се промъкнат революционните драми на Максим Горки, пиесата „Квадратурата на кръга“ на В. Катаев, „Платон Кречет“ на А. Корнейчук и др. През 30-те години съществува и действува за известно време Работнически театър на синеблузите, оглавяван от Боян Дановски, с определен прогресивно-агитационен репертоар и за онова време изиграва важна роля. Отделни постановки на съветски и класически руски пиеси в Народния театър и в редица други театри поддържат демократичната линия в театъра, която не заглъхва почти никога.

Един малък народ намира своята синтетична изява най-често в лириката, а в определени условия — и в драмата, която може да даде неочакван простор на подтискани страсти и въжделения, да пресъздаде революционни ситуации и герои, които трогват и завладяват, да изведе на преден план драматизма на епохата, да създаде неповторимо усещане за промяна, движение и прогрес. Драматургичното произведение придобива свое истинско значение и стойност обаче само когато се появи на сцената, когато оттам съдействува не само за отразяване на действителността, а и за нейното прогресивно изменение.

Революцията на Девети септември има значение на истински превратен момент в развитието на националната българска драма, представлява скок напред, драматичен устрем към бъдещето, какъвто преди това не е възможен. За пръв път се отприщва истински стихията на народния талант в този изоставащ жанр в българската литература. Трябва да се изобрази реалистично драматизмът на епохата, усещането за неспирно нарастващата революционност, самосъзнаването на масите като истински творци на историята.

В драматичния устрем на времето има нещо много притегателно, величествено и героично, опиняващо и разтърсващо. Острота на усещането, че човечеството се намира на ръба на две епохи, необходимостта от безкомпромисно включване в борбата между двете враждуващи сили, отхвърлянето завинаги на политическия неутралитет като ненужна и овехтяла дрипа, просветлението от истинското вникване и разбиране на пружините на историческото развитие — всичко това е толкова ново и необичайно и същевременно толкова светло и истинско, че подтиква веднага към пресъздаване на тази остра конфликтност в нови драматични произведения. Героизмът на епохата слага отпечатък върху новоизграждащата се литература в ония ранни години. Главният революционно-политически конфликт заляга в основата на новосъздадените драматични произведения. Победилата революция ражда своите нови творци драматурзи — летописци на нестихналата борба, трубадури на историческите промени, хронисти на величавите събития.

Възникват небивали дотогава условия и подбуди за развитие и разцвет на драматургията. Самият народ, опиянен от своята победа, иска с очите си да види на сцената, как той сам твори историята, как

превъзмогва стария свят и уверено гради светлото настояще и бъдеще. Девети септември пренася на сцената бурния патос на революцията, новото светоусещане на героите на деня, оптимизма на победилите комунистически идеи. Обикновено след дълбоки революционни обществени промени се създават естествени предпоставки за възникване на остроконфликтни драматични произведения. И тъкмо затова непосредствено след победата на народната революция у нас се ражда възможността за разгръщане и процъфтяване на драматургичния жанр. Новите обществено-исторически условия са благодатни за нов размах във всички области на изкуството, в това число и на драмата и театъра. Ликуването на пролетариата от победата търси своето художествено превъплъщение на театралния подиум, българският театър и драма придобиват най-сетне истински народен облик. В драматургията ни настъпва естествено и закономерно естетическо усвояване на обществените и идейни промени.

РЕВОЛЮЦИОННАТА ВЪЛНА В ДРАМАТА

През периода от 1944 г. до 1949 г. се създават редица драматични произведения, в които обединяваща и вълнуваща тема е антифашистката борба, конфликтът между комунистическите идеи и стария отмиращ свят. В драматизма на епохата има нещо величествено и героично, защото настъпва новото, прогресивното, рушат се устоите на старото. Промените, които нахлуват в онзи момент в живота, създават качествено нова литература и драматургия. Героичното начало в драматургията след Девети септември е в пълно съзвучие с героичния дух на времето. Методът на социалистическия реализъм, който постепенно завладява всички жанрове, обхваща и драматургията. Думите на М. Горки „Героичното дело иска героично слово“ се отнасят с особена сила за драматургията от тези първи следдеветосептемврийски години. Някои писатели-антифашисти, сами участници в борбата, се насочват с цялата си енергия, страст, вдъхновение и чувство за отговорност към трудното поприще на театъра, за да поставят основите на новата ни национална социалистическа драма.

Цялата обстановка у нас след Девети е вече коренно различна. Театърът се развива изцяло по нов, демократичен път. Сцената може да служи пряко на обществено-политическата действителност. Оптимистичното решение на основния конфликт в полза на победилите народни маси заляга в драматичните произведения от онова време. Врагът не се омаловажава, показва се с цялата му настъпателност и жестокост, но справедливият революционен устрем на народа е пресъздаден в неговата перспективност. Появилите се нови тласъци за развитието на драматургичния жанр създават условията в онзи начален период за появата на революционната вълна в социалистическата драматургия. Някои критици и изследователи наричат този период от развитието на драматургията време на „антифашистката пиеса“, а други — време на „буря и натиск“.[1] Термините тук са твърде условни, както всички термини, но безспорно е революционното съдържание на тези пиеси, определеното шурмуване на антифашистката тематика в повечето от тях.

[1] Вж. Л. Тенев. Театрални размисли. С., 1973 и Вл. Каракашев. Революция и драма. С., 1974.

Революционната тема ще бъде винаги особено привлекателна и благодатна и по-късно, тя крие неподозирано богатство и привлекателна сила и до днес. Към нея писателите ще се връщат като към нещо пречистващо и първооткривателско, като към проверка на съвестта и равносметка на изминатия път. Но в ония първи дни и години след победата бе ненужна и почти невъзможна някаква особена дистанция, а за по-дълбоко и философско осмисляне на събитията просто липсва време. Тогава се върви по горещите дири на борбата, класовият враг още не е окончателно разгромен, антифашисткият патос извира спонтанно от всяка драматична ситуация. Авторите проявяват оправдан стремеж към изобразяването на големите революционни преобразования, при които понякога избледняват детайлите в психологията на героите. Преживяното след жестоката схватка с фашизма в народното съзнание е още много силно и прясно, то не е отзвучало, не се е превърнало в спомен, а чувството, че борбата продължава, е съвсем конкретно, осезаемо и респектиращо. И тъкмо тогава става изграждането на основите на българската революционна драма, за която липсват всякакви традиции у нас освен примера на съветската драматургия. От многобройните драми, появили се в периода от средата до края на 40-те години, трябва да се отбележат по-сполучливите, издържалите изпитанията на времето, заслужили признанието на критиката и публиката независимо от някои неизбежни за оня първи етап недостатъци. Тук на първо място по хронология и по пионерско значение е пиесата на Крум Кюлявков „Борбата продължава“, написана от автора в навечерието на 9. IX. 1944 г. и получила своята първа сценична реализация в Народния театър на 5 април 1945 г. — историческата рождена дата на революционната драма. След това, през 1947 г., се появява „Тревога“ на Орлин Василев, а през 1949 г. — „Разузнаване“ на Лозан Стрелков и „Царска милост“ на Камен Зидаров. На преден план в тези пиеси стои революционната борба на народа. Събитията са взети от близкото и малко по-отдалечено минало на българския народ, когато у нас узряват комунистическите идеи и той е готов да ги брани с цената на живота си. Борческото революционно минало винаги ще ражда пиеси, които ще пресъздават несломимия революционен дух, настъпателната сила на народните маси, смелостта и изобретателността на борците. Ето защо като истинско достойно начало на социалистическата ни драматургия се появяват пиесите на *революционната вълна,* които поставят здравите основи на революционната традиция в деветосептемврийската драматургия.

Първооткривателите на родната социалистическа драматургия — К. Зидаров, О. Василев, Кр. Кюлявков и Л. Стрелков, дават в този начален стадий една съвсем нова интерпретация на историята, разкриват качествено новия героизъм на борците за правдата на социалистическия свят. Те смело и дръзновено навлизат в непознат за тях естетически терен и успяват да очертаят новия драматичен герой на времето, което е тяхна неоценима заслуга. В пиесите от този период събитията носят почти документален характер, защото са предадени от очевидци и участници в борбата. Често се случва събитията да вземат връх над психологическата обрисовка на образите. Човекът е погълнат почти изцяло от историческите колизии и неговата лична съдба става частица от колективната участ на народа. Оттук опасността от външна събитийност и илюстративност, които в по-голяма или по-малка степен се проявяват в тези първи пиеси. Но, от друга страна, мащабността и всеобхватността на художественото историческо виждане на драматурзите-пионери възхищава и днешните зрители на „Царска милост“, „Тревога“ и „Разузнаване“.

Много точна характеристика на онези първи следдеветосептемврийски години, когато се появява и революционната вълна в драмата, дава П. Зарев: „Първата задача на писателите комунисти в тази бурна атмосфера на честни и камуфлирани жестове, на целувки и въодушевление бе да насочи потока на цялата ни национална литература в единното русло, както настояваше за това Георги Димитров в своето писмо до Съюза на българските писатели. И другата — да нанесе последен смъртен удар на онези сили, които в миналото ограничаваха художественото слово, отдалечаваха го от народа."[1] И тъкмо в тази нагорещена революционна атмосфера се появява първата антифашистка пиеса „Борбата продължава" на Кр. Кюлявков, който става родоначалник на съвременната социалистическа драматургия. Носещ целия опит на борец от нелегалното време, той бърза с художественото слово да запечата преживяното, да въодушеви зрителите с току-що извършения светъл народен подвиг. Ако днес се вгледаме с прецизно око в тази историческа по своето значение пиеса на Кюлявков, бихме открили немалко наивни и мелодраматични моменти, известна сензационност и липса на психологическа мотивировка в действията на някои от главните герои. Но строгият съвременен критерий не бива да ни попречи да видим заслугата и значението на тази първа по рода си пиеса, в която за пръв път народът се появява на сцената като главно действуващо лице в момент на напрегнат и победоносен щурм.

„Борбата продължава" в същност е замислена и написана още през 1943 г. в нелегалност, но нейното осъществяване на сцената е възможно само след народната победа. За пръв път тя се играе в Народния театър „Иван Вазов" под режисурата на Н. О. Масалитинов през сезона на 1944/1945 година. След това се поставя многократно из театрите на цялата страна. Сюжетът на пиесата е почерпан от нелегалната борба и партизанското движение — събития, които вълнуват с особена острота тогавашния зрител. Драматичните ситуации се отличават със своята непосредственост и добросъвестно придържане към фактите на деня. Навсякъде се чувствува динамизмът на епохата, който е пренесен в самото действие на пиесата. Много от случките носят неподправеност и простота. Сравнително най-правдиво са пресъздадени героите от народа — нелегалните Славка, Нисим, Леон, Сара. Тези герои в своята съвкупност носят атмосферата на нелегалната антифашистка борба, напрежението от конспирациите, чистотата на другарството и въодушевлението на борбата, която скоро ще бъде увенчана с победа. В обрисовката на действуващите лица няма нюанси и полутонове, графичният черно-бял цвят преобладава, но въпреки това силата на комунистическите идеи завладява. Героичният патос от пиесата, в която има и много наивни моменти, е струял към зрителната зала, където са следели действието с напрегнато внимание победилите герои и техните близки, които са имали съзнанието, че борбата в същност наистина все още не е заглъхнала. Такава агитационна пиеса е била особено необходима за ония пламенни революционни времена. Точно в същата година на победата е трудно да се създаде някакъв необикновен драматичен шедьовър, но гладът на масите за революционно изкуство трябва да бъде задоволен. Победилият народ иска да види веднага с очите си частица от своя живот и своите вълнения на сцената и тъкмо „Борбата продължава" се появява навреме, за да запълни тази законна негова потребност.

[1] П. З а р е в. Преобразена литература. С., 1969, с. 467.

Най-интересни са сцените, които разкриват с точност и отлично познаване отделните епизоди от антифашистката борба, в тях има свеж диалог и реалистични ситуации. Пред очите на зрителя се редят случки от напрегнатите дни на София през лятото на 1943 г. Трогателни са сцените в еврейското семейство на Нисим, когато старите Сара и Леон се готвят да бъдат изселени. Образът на Нисим е повече действен и драматургично приемлив, отколкото този на Симо, който е доста декларативен. Нисим и Славка са потопени правдиво в събитията. Жизненост и убедителност лъха от техните постъпки. В действията им се чувствува най-добре драматизмът на времето.

Когато днес четем „Борбата продължава", отново сме въведени в атмосферата на напрегнатата антифашистка борба, с интерес следим дори отделни „кадри" от сензационно-мелодраматично построената интрига. Личният драматичен „триъгълник" в пиесата за съжаление е сшит с бели конци. От съвременна критическа дистанция наистина биха могли да се посочат и други наивни, неубедителни моменти. В ония първи дни след победата зрителите не са били толкова естетски придирчиви и хладнокръвно критични, за да гледат с недоверие на смъртта на Симо, който пада предателски убит от провокатора в навечерието на победата. Споменът за наскоро загиналите геройски борци, които също някаква сляпа случайност или предателска ръка е унищожила, още пари гърлото и очите и хората от зрителната зала са снизходителни към елементите на мелодраматизъм в интригата на „Борбата продължава". В тази пиеса обаче е налице нещо основно важно — масовият народен героизъм, оптимистичният устрем на организираната съпротива, готовността за саможертва и силната вяра в победата.

От световната история на драмата е известно, че най-трудно се пише сполучлива драма, в която основен и главен герой е народът. Драмата „Вилхелм Тел" на Шилер например е един от уникалните случаи в това отношение. Народът е главното действуващо лице в тази драма и в центъра стои борбата на идеите, а не борбата на характерите, както е в пиесите на Шекспир. Има моменти от историята на народите, когато на преден план като че ли изпъкват Шилеровите принципи в изкуството. Тогава именно народът властно заема своето централно място и разгласява на висок глас от театралния подиум справедливостта на своите революционни идеи. В такива моменти героите не могат да изживяват продължително време дълги колебания и дълбоки вътрешни противоречия, защото ако ръката на боеца трепне за миг, може да падне главата на най-близкия човек. Ето в такива нажежени от барут времена пиеси като „Борбата продължава" имат своето място и значение, без тях би се чувствувала една истинска празнина. Тази пиеса има и историческо значение, защото полага основите на социалистическия репертоар в театъра, който след нея се запълва с нови по-качествени творби. С пиесата на Кюлявков се слага началото на победното шествуване на комунистическите идеи на театралната сцена.

Филиалът на Народния театър в София открива сезона на 1949—1950 г. с пиесата „Разузнаване" на Лозан Стрелков, с режисьор Стефан Сърчаджиев. Тази пиеса, чието действие се развива през лятото на 1944 г., представлява нов момент от развитието на революционната вълна в драмата. Публицистична разпаленост, достоверност, остра сюжетност и напрегнат ритъм са характерни за „Разузнаване", където е залегнала драмата на честния поручик Енчо Енев. Общественият конфликт на времето намира до известна степен художествена плътност в личната драма на героя независимо от някои приключенски моменти. Интригата в пиесата е силно напрегната, изпъстрена с

много драматични перипетии, в някои от които дори не липсва сензационност, но героите в по-голямата си част са вплетени в нея с цялата своя лична съдба. Съществува полюсно деление на персонажа, липсват полусенки, нещата се назовават открито и смело със собствените им имена. В тази първа драма на Стрелков, както и в почти всички негови по-късни пиеси, се чувствува нещо от шилеровския революционен патос, където коварството и любовта са се вкопчили в битка на живот и смърт.

След Кр. Кюлявков Л. Стрелков е един от първите писатели у нас след Девети септември, които се впускат смело в трудното поприще на драмата. Още в първата си пиеса авторът проявява необикновена енергия, страст, чувство за отговорност и истински усет за драматургичното. За Стрелков е особено важен верният начален старт, откритието, което прави в драмата с „Разузнаване". Обикновено пиесите му много точно резонират на „повика на деня", повечето от тях представляват своеобразна драматична хроника на събитията и на духовните промени, настъпили у нас в продължение на повече от тридесет години. Профилът на този драматург е строго определен още с първата му пиеса — героично-романтичен с гореща съвременна гражданска ангажираност, която той доразвива непрекъснато. Драматургът не пилее силите си в многотемие, не търси непрекъснато себе си по посока на жанрово и стилово различие. Л. Стрелков открива себе си още с първата си пиеса „Разузнаване". След това, оттогава до днес, драматургът допълва и доусъвършенствува своята стилистика. Битката от планината в неговите пиеси понякога се пренася в съдебните зали, където се води развълнуван разговор със съвестта на героите в името на истината. Страстите на двете противоположни сили често са нажежени до бяло. Неговата жива напрегната интрига сега само на пръв поглед изглежда сензационно-криминална. В същност в пиесите му още от „Разузнаване" винаги се е водила непримирима борба за нравствените ценности.

Вкусът на автора към силно изострени и напрегнати ситуации проличава още в първата му драматична творба, в чийто конфликт е вплетено моралното проглеждане на българския интелигент Енчо Енев по време на Съпротивата. Илюзията за политическия неутралитет е нагледно и убедително опровергана от настъпилите събития. В отделните, на пръв поглед случайно подбрани сцени се крие истински драматизъм. Днешният строго преценяващ съвременен поглед, обърнат към тази ранна драма на Л. Стрелков, би могъл да открие отделни илюстративни моменти и известен наивитет, но не може да не оцени истинските заложби на драматурга, който с голяма непосредственост и лекота строи конфликтни ситуации, създава убедителни драматични образи от двата лагера и умело съчетава „външния" с „вътрешния" драматизъм. Още в своята първоначална драматургична изява авторът съумява да придаде на конфликта убедителна и вълнуваща обществена и лична значимост.

За нас днес не е безинтересно да открием наред с не съвсем точните критики и преценки на времето за „Разузнаване" и една изключително вярна за онзи момент характеристика от Петър Динеков, който пише: „Трябва да се отбележи, че Лозан Стрелков проявява редица ценни качества на драматург. Преди всичко неговата творба се отличава със забележителна сценичност. Той е построил пиесата си много сръчно. Действието е раздвижено, развива се живо, следи се с интерес, увлича, държи в напрежение зрителя. В това отношение Л. Стрелков показва умение, което твърде често е нужно на българските драматурзи!. . ."[1]

[1] П. Динеков. Разузнаване. — Септември, 1949, кн. 8.

Л. Стрелков е летописец на събития, в които сам е бил активен участник. Този драматург винаги ще се стреми да върви по пресните следи на вълнуващите обществени събития. Той не ще очаква тяхното ехо, за да размишлява по-късно върху това, което е отминало. Неговият темперамент е неукротим, той иска да бъде винаги там, където е най-сложно, да усеща край себе си горещото дихание на битки и победи. Драматургът е твърде спонтанен и реагира живо на парливи обществени въпроси. Той е бил боец и остава боец. Неговото разузнаване по пътя към истината няма да прекъсне. Той ще се връща към темата за революционната борба като при неизчерпаем извор на вдъхновение, тя ще бъде пламтящ спомен, предизвикващ равносметка и разтърсване на съвестта, пример, без който по-късното младо поколение герои не би могло да се пребори с някои трудности. В същност само „Разузнаване“ и след това „Незабравими дни“ (1957) са пиеси, посветени изцяло и конкретно на времето на Съпротивата и непосредственото сблъскване на двете непримирими сили. В своята първа драматургична проява, която е същевременно и важен етап в развитието на социалистическата ни драматургия, Л. Стрелков успява да придаде на конфликта убедителна и вълнуваща обществена и лична значимост. А тъкмо това в този момент е важно и трудно постижимо, изисква се истински талант на драматург, упоритост и преданост към комунистическите идеи, качества, каквито Л. Стрелков очевидно притежава и не е загубил и до днес.

Душевната драма на поручик Енев, който изживява сложно драматично развитие, е вплетена в цялостния ход на действието. При очертаване образите на враговете — немеца Веселхоф, генерал Чакъров и началника на полицията Могиленски — се долавят правдивост и интересни хрумвания. Избягната е шаблонността при характеристиката на отрицателните герои, което в оня ранен етап е рядко постижение. В напрегната фабула с непрестанно усилващ се ритъм са завъртени всички действуващи лица. Героите са увлечени от динамиката на събитията, но драмата не може да се нарече чисто събитийна, защото почти всеки е заложил на карта своята лична съдба, участвува според вътрешната си повеля. Единствено образът на Велислава Тумпарова, агент 505, не е убедителен и психологически мотивиран. Подбудите за нейните провокаторски действия остават непонятни както за поручик Енев, така и за... зрителя поради непълноценното ѝ включване в конфликта. Но тази драматургична непълнота на първата истински значителна пиеса от революционната вълна не хвърля сянка върху общо сполучливо изградената тъкан на „Разузнаване“. Л. Стрелков още тогава демонстрира своята виталност като драматург. В лицето на главния герой поручик Енев той поднася един истински драматичен образ. Преминал през тежки изпитания и перипетии, героят остава безкомпромисно честен и поема пътя на истината и суровата борба. Тази мажорност, подета искрено още от първата драма на Лозан Стрелков, остава да звучи убедително и до днес в творчеството му.

Веднага след победата все повече творчески сили се обръщат към драматургическото поприще с цел да доближат своето изкуство до народа. Изтъкнати поети от миналото като Асен Разцветников и Магда Петканова опитват перото си в драматургичното изкуство. К. Зидаров също идва в драмата от поезията, а О. Василев, известен вече като белетрист, се втурва с неуморна страст към драмата и там намира своето истинско призвание. Без съмнение самото време тогава е „драматично“ и действува призивно на творците, привлича ги към активно участие в изграждането на народната съдба. Защото,

изглежда, няма по-народно изкуство от театралното и въздействието на театъра и драмата изпъква особено ярко именно в моменти на силни класови дислокации, когато настъпва истинското демократизиране на това привлекателно и магнетизиращо масите изкуство. Ето какви мисли изказва по този въпрос Томас Ман в своето великолепно „Есе за театъра": „Но във всеки случай романът си остава рожба на чисто духовните сфери и не въздействува пряко на сетивата — за разлика от театрално-драматичното изкуство, което по своята природа е обърнато към чувствата на масите и представлява религиозно тържество, култово зрелище. В заключение не бива да скриваме, че неговата примитивно-народна основа . . . е огромно и прекрасно достойнство — и нека тая основа да поддържа надеждата на всички консерватори в областта на културата. Защото театърът, това детски простодушно и в същото време възвишено развлечение, изпълнява висша мисия, превръщайки аморфната тълпа в народ."[1]

В първия период от развитието на драматургията сериозно художествено завоевание представлява пиесата „Тревога", написана от Орлин Василев през 1947 година и влязла в националната драматургична класика. Новото тук е, че драматичните проблеми се поставят вече и на по-широка философска основа. Особеност на О. Василев като драматург е, че той още в първата си пиеса след Девети септември поставя героите да действуват в една сгъстена драматична атмосфера. Главна сполука на автора е драматичният образ на Витан Лазаров, чрез който се разобличава политическият неутралитет. Във второ действие в отговорите на майката на убития Бойко — кака Славка — се съдържа голяма част от страшната истина за Витан Лазаров. Дори Славка сама не подозира колко промени ще донесе нейната вест в семейството на запасния майор, където досега е царувал „неутралитетът". Истината излиза напълно наяве и се превръща в драматично събитие, което разтърсва из основи героите.Вътрешният живот на главните действуващи лица, особено в изострените драматични положения, се разкрива в неделима връзка със събитията. По този начин „произшествията" са едновременно колкото външни, толкова и вътрешни, те не само бележат развитието на конфликта, но и дават ясна представа за душевната борба у героите. Още в своята първа драма О. Василев проявява един вече оформен стил, изразен главно в стремеж към особено сгъстени драматични обстоятелства, в които героите доста бързо, но с голямо вътрешно убеждение, решават съдбоносни въпроси, променят възгледите си. И в отговора на тези въпроси се крие една вълнуваща драматична идея, която авторът умее страстно и убедително да защищава.

Не всички образи в „Тревога" са ярки и колоритни, някои имат илюстративен характер, въпреки че героите участвуват с делата си в развитието на основния конфликт. Контурите на техните образи са значително по-бледи от тези на Витан Лазаров. Погледът на автора е изцяло обърнат към вътрешните изживявания на главния герой. Перипетиите, които обуславят трагизма в съдбата на Витан Лазаров, са правдиво обрисувани от драматурга. Сгромолясват се с трясък илюзиите за „земния рай" на Витан и той, като античните герои, трябва да изстрада докрай своите жестоки заблуждения. Синът му е продукт на неговото собствено възпитание. А в онзи момент да служиш на „царя и отечеството" означава да убиваш най-добрите народни синове. Майорът е дълбоко съкрушен, смазан от страшната истина — оказва се, че пазейки се като

[1] Т. М а н. Собр. соч. Т. 9. М., 1960, с. 421

от чума от всякаква „политика“, той е отгледал в своя „земен рай“ най-гнусен политически убиец.

Трагедията на главния герой не би се увеличила толкова много, ако към страшните събития, които го сполетяват, не се прибавяха и обвиненията на неговата съпруга. Диалогът между двамата е много вълнуващ, действието тука съвсем ясно и плътно приближава своя върховен момент. Дотогава Райна покорно е слушала Витан Лазаров, нямала е свое мнение. Но идва и нейният ред да прогледне и за пръв път да укори мъжа си:

Р а й н а (рипва). Ти! Ти! Ти!. . . За всичко си виновен . . . И аз!. . . Която безропотно те слушах!. . . Някога аз. . . като момиче мечтаех за нещо светло и хубаво. . .

В и т а н. Но аз заради вас. . . Аз ви обичах. . . Каквото съм направил, все за ваше добро е било.

Р а й н а (отпаднало маха ръка към сина си). Ето ти доброто — погубихме детето си.

О. Василев майсторски разкрива душевното състояние на майката и бащата в този преломен за тях момент. И за двамата е може би по-леко да понесат физическата смърт на сина, отколкото неговото духовно падение. Сърцето на майката е разбито, тя страда безмерно, но нито за миг не оправдава сина си. Напротив, тя обвинява. Обвинява мъжа си, себе си. Страшната мъка не попречва на Райна да съчувствува на правдата на зет си Сава и на Славка. Важна брънка в съзряването на конфликта и в приближаването му към кулминацията е духовното пробуждане на Витан и Райна. То идва обаче твърде късно за тях — едва когато загубват своя син, за когото и двамата чувствуват трагична вина. В душата на Витан постепенно се надига бунт против досегашния му начин на мислене. Това, разбира се, съвсем не намалява болката, но създава перспектива за някакъв по-друг живот след трагедията, която изпепелява душата му. И този живот е там някъде, където са борците за комунизма — Сава, Славка, дъщеря му Лили. . . Но това ще се разбере малко по-късно, във финала, където независимо от трагичната развръзка се чувствува оптимизмът на борците, долавя се смътно бъдещето на действуващите лица.

Времето за настъпването на тези съдбоносни промени в живота на героите в пиесата е твърде кратко — само докато трае една въздушна тревога. Но то е достатъчно, за да бъде разтърсен Витан Лазаров. А образът на майката, на която в пиесата не е отделено така много място, както на бащата, не отстъпва тук, в апогея на конфликта, по своя драматизъм на главния образ. В най-напрегнатия момент драмата на Райна придобива самостоятелно значение, затрептява със собствена светлина, чрез която се доосветлява драмата на централния герой. Тя прелива още страдание в душата му, за да увеличи трагичната му вина. И бащата, разбрал най-сетне своята заблуда, намира сили да извика: „Аз нямам син!“, преди да го е видял мъртъв пред краката си. Огромното страдание не заслепява този честен в основата си човек, а му разкрива действителността в друга, истинска светлина.

Драмата „Тревога“ е интересна и днес със своята композиция. Архитектониката на пиесата отговаря напълно на замисъла на автора, въпреки че в отделни моменти се чувствува известна предначертаност, увлечения в прекалена условност, слабости, които по-късно понякога се засилват. В композиционно отношение „Тревога“ е много добре построена, като се изключи отчасти въвеждащото първо действие в квартирата на кака Славка. Второ и трето действие на „Тревога“ се развиват в дома на Витан Лазаров. Едва

ли на друго място освен в неговия собствен „земен рай“ би могла да се разкрие с такава сила и напрегнат драматизъм трагедията му. Затворените „семейни“ композиционни рамки се налагат от основния замисъл на автора, от логиката в поведението на героя. Тревожната атмосфера на времето обаче се е просмукала през стените на „земния рай“. За конфликта на „Тревога“ не е нужно да се извежда действието извън рамките на семейството на Витан Лазаров. Така както е замислен и построен, той може да се зароди и изчерпи най-добре на това място, което Лазаров си е избрал за „тихо пристанище“ за цял живот, далеч от политическите борби. Но еснафската черупка на неговия дом се разчупва под ударите на събитията и настъпва коренен преврат във възгледите и живота му.

Наред с убедителността в построяването на конфликта като цяло в пиесата „Тревога“ се забелязват известни увлечения на автора към прекалена ефективност, към маниерно подчертаване на детайли. За онзи период „Тревога“ прави много добро впечатление със стремежа към по-сериозна мотивировка на психологическите преживявания на главния герой, но същевременно в метода на драматурга се забелязва на места и известна преднамереност, някаква „предрешеност“ в съдбата на героите. Независимо от посочените слабости „Тревога“ заема едно от първите места в нашата национална драматургия. Особено значение има пиесата със своето сравнително ранно и навременно появяване на сцената, и то в онния години, когато илюзиите за неутралитета все още не бяха изживени в някои среди. Вниманието на автора към вътрешния живот на Витан Лазаров, към драматизма на неговата съдба е в същност нещо ново и представлява крачка напред в развитието на националната ни драматургия. О. Василев е един от първите автори, които насочват погледа си към психологията на героите, подтикват към философски размисъл, подлагат на безпощаден анализ един характер, една човешка съдба в умело подбрани типични обществено-политически обстоятелства. В неговата пиеса се чувствува и известен национален колорит — в постройката на диалога, в битовите подробности и главно в поведението на централния герой.

Общият подем в драматургията непосредствено след Девети септември се изразява и в появата на няколко пиеси в стихове — на Асен Разцветников „Подвигът“ (1946), на Магда Петканова „Царица Теодора“ (1946), на Крум Пенев „Пожарът“ (1945), — третиращи сюжети от героичната борба на народа за свобода, а също „Полкът на негово величество“ от Л. Огнянов-Ризор, „Блато“ от А. Гуляшки и „Борсанови“ на Кр. Кюлявков.

Тези пиеси допълват пъстрата картина на драматургията след Девети, но повечето от тях нямат трайни художествени качества. Те имат свое място в историята на драматургията ни главно като благороден, но не съвсем успешен опит за нов поглед към миналото и съвременността, като плахи и неумели първи стъпки за създаване на качествено нова драматургия. Сюжетите на повечето от тях са взети от по-далечното или по-близко историческо минало на народа ни и това ги отделя от останалите пиеси, които са с ясно определена антифашистка тематика. Но тези пиеси независимо от своите недостатъци не могат да бъдат откъснати от общата революционна вълна в следдевето-септемврийската драма, защото авторите акцентуват върху героичния подвиг на народа от миналото, върху неговата непреклонност пред поробителите.

По-специално внимание тук заслужава драмата „Подвигът “ на А. Разцветников, която се поставя в Народния театър през 1946 г. Сюжетът на пиесата е почерпан от Априлското въстание. Главен герой в нея е

Радил, с прототип Васил Петлешков. Изтъкнатият поет и голям майстор на българския стих се е опитал да създаде героическа трагедия. Въпреки известна реторичност и съзерцателност в стиха на Разцветников се чувствува богатството и мелодиката на народната песен. За разлика от образа на Радил, който е доста книжен,чрез образите на Йовка и особено на скромния Банко в „Подвигът" оживява истинският героичен дух на времето.

Магда Петканова не достига емоционалния строй и внушителността на стиха от драмата „Подвигът" на Асен Разцветников. В своята историческа пиеса „Царица Теодора", поставена от Масалитинов в Народния театър, в драматико-епичен стил и стихотворна форма тя се опитва да насели със съвременни идеи една отдалечена епоха от историята на народа ни. Авторката обаче не успява да преодолее своята умозрителност. В пиесите на А. Разцветников и М. Петканова личат патриотичните усилия на двамата поети да участвуват активно в изграждането на новата революционна драма, което те смятат за свой истински писателски дълг. М. Петканова продължава упорито своите опити в стихотворна форма в областта на историческата и съвременна драма. Особено в онзи първоначален период нейните усилия имат свое място и значение.

Драмата в стихове „Полкът на негово величество" от известния преводач на Шекспир Любомир Огнянов-Ризор е със сюжет от антифашисткото минало. Авторът обаче е твърде умозрителен и по този начин умъртвява жизнеността на образите и конфликтите. В „Блато" на Андрей Гуляшки има отделни свежо написани сцени, но като цяло тази пиеса не успява да разкрие картината на отмиращия капиталистически свят, каквато задача си е поставил авторът.

В тези години се прави и един опит за създаване на първата българска социалистическа комедия. Това е „Борсанови" на Кр. Кюлявков, играна за пръв път в Народния театър „Иван Вазов" през сезона на 1948—1949 година под режисурата на Стефан Сърчаджиев. Тя е възникнала по конкретен повод. Както сам признава авторът, „типовете не са измислени — те са взети от самата действителност (Дори Борсанов ми е някакъв братовчед)".[1] Действието се развива през 1945 г., когато „пребоядисването" на народните врагове върви с пълна пара. Някои успяват, други са разобличени. Този пръв опит в областта на комедията се отличава с жив диалог, динамичност на действието и неподправен комизъм. Някои сцени са твърде наивни, но, общо взето, комедията „Борсанови" има своята роля в оня ранен етап на нашата драматургия. Кюлявков твърде своевременно успява да бичува противонародните действия на умиращата буржоазия. Без да достига равнището на „Борбата продължава", комедията „Борсанови" показва постоянния и сериозен интерес на Кюлявков към драматичното изкуство, което той смята за най-силно оръжие на писателя за доказване нравствената сила на комунистическите идеи. По-късно, през 50-те години, неговата пиеса „Първият удар" ще покаже как този неуморен автор продължава упорито да усвоява законите на драматургията.

Новаторският характер на драматургията ни от първия период се увенчава с един художествен връх — „Царска милост" на Камен Зидаров. Пиесата е поставена за пръв път в Народния театър „Иван Вазов" през 1948/1949 г. В „Царска милост" се изобразява метежният дух на епохата около Първата световна война. В основата на конфликта е залегнало противопоставянето

[1] Кр. Кюлявков. Избр. произведения. С., 1964, с. 426.

между човечността и честността на Ирина Радионова и лицемерието и жестокостта на монарха Фердинанд. Тази пиеса сякаш събира най-добрия опит на нашата млада тогавашна революционна драма, а също и най-хубавото от традициите на миналото, като описаните събития са пречупени през остро съвременното комунистическо виждане на автора. В „Царска милост" К. Зидаров създава мащабно обрисувания и обаятелен образ на Ирина Радионова, който остава ненадминат и до днес. Противопоставянето на народа на монарха не е станало по дидактичен път. В пиесата е залегнала една потресаваща истинска случка, която подпомага въображението на автора да пресъздаде с голямо вживяване и художествена плътност епохата и характерите.

Камен Зидаров навлиза в нашата драматургия със своя ясно определена физиономия. „Царска милост" е блестящ дебют за своя автор. Успехът на драматурга се дължи на значителния конфликт, който се проявява на широка народна основа, и на образа на Ирина Радионова — един от най-пленителните характери в нашата следдеветосептемврийска драма.

Зидаров е заложил в характера на Ирина Радионова такъв драматичен заряд, който я подтиква към непрестанно търсене на правдата. В резултат на тази основна насоченост на нейния душевен облик, в това „ходене по мъките", вярата ѝ в монарха се превръща в омраза, а загубата на сина я нарежда в редиците на неговите другари. Ирина не е склонна нито към компромиси, нито към лицемерие и лицеприятие. Тя моли Фердинанд за снизхождение, но същевременно му казва истини, с които в същност обвинява. Тя не може да се престори, че осъжда поведението на Боян, макар да чувствува, че го заплашва смъртна присъда. Правдата на Ирина Радионова и на нейния син влиза в борба с коварството на монарха. Тук се корени източникът на конфликта в пиесата, от тази негова особеност идва необходимостта да се разгръща той на широк план, където личната съдба на героите ще бъде винаги най-тясно свързана с обществените събития на епохата. При заплитането на конфликта К. Зидаров за разлика например от О. Василев в „Тревога" привлича повече житейски подробности и по-многобройни действуващи лица. Тази особеност се отразява върху формата на конфликта — отделните сцени се редят по-плавно, движението на действието напомня течението на пълноводна река. Сгъстяването на драматичната атмосфера става постепенно, естествено, придружено е от множество „всекидневни" случки от живота на героите. В отделни моменти се чувствува известна многословност — резултат на стремежа на автора да създаде по-широка и цялостна картина на епохата. По своята всеобхватност, по силата на драматизма, значимостта на конфликта и характера на образите „Царска милост" напомня драматична народна епопея. Картината на народния живот и сблъсъкът на противоположните непримирими сили са предадени със завидна убедителност, живост,дълбочина и проникновение. Незабелязано от различните случки кристализира една, която на пръв поглед сякаш случайно, но в същност съвсем закономерно става възлов момент от развитието на конфликта. Авторът не бърза изведнъж да фиксира съдбоносното, но то идва, приближава се като необходим, неизбежен етап в драмата. И тогава именно, в изпълнените с най-върховно напрежение диалози, се проявява особено ясно зависимостта на индивидуалните особености на характера от драматургичните конфликти. И тъкмо това говори за истински, силно изразени драматургични качества, проявени от Зидаров още в неговата първа пиеса. Постепенно между характерите настъпват противоречия.

Авторът на „Царска милост“ осъществява една двойна зависимост между перипетиите на конфликта и централните образи, по-специално този на Ирина. Нейният образ е тясно свързан в своето развитие със събитията от Първата световна война. Без избраните от драматурга конкретни случки и сблъсквания не би се откроил с такава сила последователно силният характер на Ирина. Тя трябва да изпита големи мъки и страдания, които я закаляват, правят я по-достойна. В нейната лична драма драматургът проектира съдбата на българския народ от онова време. Колко различна е героинята, която виждаме в първо действие в навечерието на войната, в сравнение с тази Ирина, която застава по-късно пред Фердинанд!

Ф е р д и н а н д. Тъй като пътят на Вашия син минава през моя труп, аз не мога да го пощадя.

И р и н а. Но ако утре пътят на моя син стане път на целия народ?

Ето как характерите са противопоставени един на друг чрез техните интереси.

За да достигне Ирина до този предел на душевно развитие, драматургът я кара да види със собствените си очи страданията на народа. Той я въвлича в най-важните политически събития, които по това време изживява цялата страна. И в тези изпитания, в трагедията, която я сполетява, Ирина израства като майка-героиня.

Много интересен, жив и пълнокръвен е образът на Вера, дъщерята на Ирина, в чиято съдба се очертава една оригинално завършена драматична линия. В нейното поведение се крие искрен протест срещу тогавашните условия на войната, която погубва младостта и любовта. Смъртта на брата Боян нанася върху психиката на девойката силен удар. Както самата казва, тя не е Антигона. Но в нейния живот в бъдеще неминуемо ще настъпи голяма промяна. Каква? — Самата тя още не знае. Между многото второстепенни действуващи лица образът на Вера прави силно впечатление с богатата индивидуализация, с намерената дозировка в нейното „странно“ поведение на тогавашна „свободна“ млада девойка.

Зловещата фигура на Кобурга също се откроява силно релефно, без следа от схематичност. Този образ се нарежда в галерията на най-силните образи на отрицателни герои, създадени от нашата социалистическа драматургия.

В конфликта на „Царска милост“ пряката изява на обществено-политическите събития има голяма роля. В някои отделни сцени дори народът се проявява като колективно действуващо лице. В това отношение „Царска милост“ може да бъде сравнена с „Борис Годунов“ на Пушкин — по характера на своята дълбока народност, хуманизъм и демократичност. Чрез сложната комбинация на масови сцени, епизодични случки и отделни сблъсквания авторът на „Царска милост“ е успял да открои главните черти в характера на героинята, да развълнува силно зрителя с неповторимата ѝ лична съдба и да предаде в ярки контури особеностите на времето. Последното винаги е особено мъчно, но и много нужно за всяко значително художествено произведение и най-вече за драматургията.

К. Зидаров обикновено не се задоволява само с пряката характеристика на епохата (такава характеристика е безспорно необходима в тази пиеса). Той веднага създава контакт между душевното състояние на героите и политическите събития, които се разиграват на сцената. Така от бунта на войниците зависи не само съдбата и живота на Боян, но и по-нататъшното развитие на неговата майка. Чрез сблъскването на героинята с редица полити-

чески събития авторът подготвя смелото поведение на Ирина по време на нейната среща с Фердинанд, по-късно нейната лична трагедия става символ на всенародната трагедия.

Сгъстеното предаване на политическата атмосфера и непрекъснато надигащата се народна вълна родеят „Царска милост“ с една от най-хубавите пиеси от нашата класическа драматургия — с „Хъшове“ на Иван Вазов. В основата на конфликта и на двете драми са залегнали множество политически събития, придружени от масови сцени, а мястото на действието често се мени. За развитието на героите се изисква по-широк обществено-политически фон. И затова драматичните ситуации и в „Хъшове“, и в „Царска милост“ винаги имат ясно осезаем политически пълнеж, но същевременно в тях действуват живи хора, пълнокръвни герои, представители на противоположни обществени сили.

„Хъшове“ е образец на революционно-патриотична драма, в която израства галерия от положителни герои. За да се разкрият образите им, е необходимо да бъдат показани в трудните условия на техния емигрантски живот. Хъшовете най-добре оживяват в гъстата мрежа от революционни ситуации. Вазов показва техния патриотизъм не само с думи, но и чрез дела — в действие и непрекъсната промяна на обстоятелствата. Така едновременно се осъществява голямо драматично напрежение по време на непрекъснато движение на конфликта и ярка проява на характерите.

В остро политическата си пиеса „Царска милост“ К. Зидаров продължава традициите на Вазов. И тук многобройните случки и събития (някои от които са малко разтегнати) композиционно плътно насищат конфликта и добре съдействуват за разкриване спецификата на отделните образи, по-специално този на Ирина Радионова. И в двете пиеси политическите противоречия на времето са често съвсем пряко проектирани и това създава особената неповторима прелест при разгръщането на конфликта, в който осезателно се долавя атмосферата на времето. Наистина личната драма на героите е всякога на преден план, тя движи действието, поддържа напрежението, но за нейното задълбочено и последователно изясняване се изисква винаги непринуденото пресъздаване на политическия дух на епохата.

В „Хъшове“, в „Царска милост“, както и в такива революционни съветски пиеси като „Любов Яровая“, „Гибелта на ескадрата“, „Оптимистична трагедия“, „Трета патетична“ и др., авторите характеризират най-добре героите си, като ги сблъскват с изострените политически събития. Всяка стъпка от действията и развитието на героите е непосредно свързана с обществено-политическия живот на времето. Многобройните събития, случки, масови сцени слагат свой отпечатък върху изграждането на конфликта и оттам — върху начина, по който се развиват характерите. Така драматичните събития придобиват по-голяма относителна самостоятелност, а образите са много по-пряко зависими в своето развитие от обществените противоречия. Характерите се формират, развиват и преораждат под ясно подчертаното въздействие на най-важните политически промени.

Тези особености на конфликта в пиеси като „Царска милост“ съвсем не намаляват силата и очарованието на драматичните герои. Доказателство за това е образът на Ирина Радионова — един от най-ярките и действени характери в националната българска драматургия, който вълнува зрителя до днес.

Значението на „Царска милост“ е особено голямо и поради това, че Зидаров разглежда от позициите на марксическия светоглед историческото минало на българския народ, неговата национална трагедии в революционен подем.

В това се състои новаторската роля на пиесата. „Царска милост“ е основен и необходим жалон в развитието на националната ни драматургия.

Редица творби от т. нар. революционна вълна в драмата независимо от някои свои художествени несъвършенства имат новаторско и откривателско значение. Някои драматурзи проявяват нов подход към изобразяването на конфликтите, героите и темите. Революционната вълна в драмата ще бъде все още предмет на критическо изследване и дооценяване поради голямата си историческа значимост. Автори като Кр. Кюлявков, О. Василев, Л. Стрелков и К. Зидаров поведоха истинска битка за утвърждаване на новия герой на епохата, за създаване на социалистически традиции в областта на най-трудния литературен жанр. И техните усилия се увенчаха с успех. Създадените пиеси имат значение и своя роля не само в онзи период. Новаторската същност на „Борбата продължава“, „Разузнаване“, „Тревога“ и „Царска милост“ става здрава основа, без която по-късното развитие на драматургията ни е немислимо. Героите и конфликтите от тези пиеси не са престанали да будят интерес и днес, защото носят трайни идейни и художествени качества. Дори слабостите на революционната вълна от днешна гледна точка ни изглеждат интересни и поучителни, защото в онзи начален период те сякаш донякъдебяха извинителни и неизбежни. За много кратък срок се създават пиеси с историческо значение, при положение че липсват дотогава революционни традиции в нашата драматургия. Без да се премълчават някои отделни недостатъци на пиесите от революционната вълна — известна тезисност, композиционни несъвършенства, липса на детайлна психологическа характеристика на героите и понякога недостатъчно философско обобщение, както и абстрактната обрисовка на колектива, — трябва да се изтъкнат значителните качества, които имат тези пиеси, а именно — дълбоко правдиво отразяване на сблъсъка на народа с фашизма, оптимизмът и героичният патос на победата под ръководството на комунистическата партия.

Драматургията от тези първи години на тридесетилетието създава здрава и трайна основа за целия по-късен път на социалистическата драма, формира някои особености и стилни черти, които претърпяват изменение и усъвършенстване в следващите етапи от нейното развитие.

ПЕРИОДЪТ НА 50-ТЕ ГОДИНИ В РАЗВИТИЕТО НА ДРАМАТУРГИЯТА

Пиесите, които се създават в началото на 50-те години до историческия Априлски пленум през 1956 г., имат някои особености. Те се различават преди всичко тематично от драмите, които бяха създадени веднага след победата на народната власт. Построяването на социализма — ето новото в живота и литературата. На първо място нараства количеството на пиесите и се внася нова проблематика, този факт има и известно положително значение, води до частични прояви, но общо — с някои изключения, в качеството на драматургията от този период няма скок, не се стига до сериозни плодоносни изменения и достижения. По това време се създават голям брой слаби пиеси, защото в критиката и литературата се шири теорията за безконфликтността, която ражда бледи и схематични образи и ситуации. На преден план излизат нравствено-етичните конфликти, обръща се по-специално внимание на тру-

довото всекидневие, апелира се към пресъздаване на социалистическото строителство, кръгът на проблематиката видимо се разширява. Но зад всичко това, когато би трябвало да се очакват произведения, отразяващи трудностите и героизма на трудовото ежедневие при социализма, не проблясват творчески искри, не се ражда значително драматично произведение, в което да намери правилно отражение моралният и обществено-политически конфликт на това сложно време. „Мирното строителство" не беше особено плодоносно и за лириката, и за прозата, защото догматичното мислене от времето на култа към личността нанесе своите щети. За съжаление тъкмо в пресъздаване конфликтите от съвременността проличават най-силно догматизмът, опростителството и схематизмът при обрисовката на героите и събитията, пълното отсъствие на вникване в сложната човешка душевност. И досега понякога най-трудно си остава улавянето на пулса на действителността в процеса на нейното активно развитие и изменение, но в ония години към тази обективна трудност се прибавяше и изкуствената естетическа бариера, спусната от вредната мъртвородена теория за „безконфликтността". В лириката се преследва всичко, което има „по-интимен" характер, в прозата се появява т. нар. „безконфликтен" роман, а в драмата — „производствената" пиеса. Тази болест снижава идейно-естетическото качество на литературата и затова тогава се написват такива произведения, особено стихове и драми, от които авторите по-късно се срамуват. („Безконфликтната вълна" днес е поучителна за всички творци, за това, как не бива да се изгубва верният творчески критерий, да се изневерява на откривателския подход към действителността и да се робува на временни вредни естетически „теории". От дистанцията на вече отминалото време днес е лесно да се говори за погрешната теория за „безконфликтността". Малко творци успяват да се измъкнат невредими. Като някакъв парадокс точно тогава Г. Караславов, Д. Талев, Д. Димов и Емилиян Станев написват най-значителните си романи, които остават в класиката на социалистическата литература. Но тези романи са в същност плод на предишни замисли и на сложна творческа биография. От друга страна, не е безинтересно да се отбележи, че сполучливите романи на 50-те години в същност не засягат конфликтите и героите на 50-те години! Този факт е особено показателен за това, как силата на вече изградения талант на някои творци, по-специално в областта на романа, надделяват над фалшивите теоретични постулати на 50-те години. Изградените романисти обръщат поглед не към настоящето, а към миналото — това е показателно. По-трудно бе тогава за поезията и драмата да надмогнат някои погрешни принципи и закони, защото тези жанрове по-непосредствено откликват на идеите и тревогите на настоящето, потясно са обвързани с процесите на съвремието. За романиста, когато материалът „отлежи", понякога е много по-ценен и романът — по-успешен, а за поета и отчасти за драматурга „отлежаването" би могло да бъде фатално, защото ще отзвучи първоначалният подтик, ще се отдалечи и дистанцира от събитията и преживяванията на деня. Поезията и драмата, а донякъде и разказът имат по-боеви функции, защото могат да бъдат непосредствено включени в агитационната борба на настоящето.

Погрешната естетическа теория за „безконфликтността" шествува и нанася безмилостно своите вреди в областта на изкуството, пораженията ѝ съвсем не са малобройни. Догматичното мислене по време на култа към личността създава онази изкуствена „философска драпировка", по израза на Пантелей Зарев, която „се разстилаше до подиума на събранията, личеше

в печата, тя се извезваше в общата култовска раболепност, от тържествените оди и стихотворения, написани за „водача", от патоса на критиката за положителния и даже за идеалния герой, който по цялостност на завършени хармонични черти напомня античните статуи. . ."[1]

Повечето от пиесите от този период, които третират темите и проблемите на съвременността, са белязани с печата на безконфликтността и схематизма. Създава се една фалшива картина за действителността, където всички противоречия се оглаждат безболезнено и със светкавична бързина по пътя на самокритиката или чрез бърз душевен „прелом". В тези произведения сложните обществено-социални процеси и тяхното пречупване в съзнанието и психиката на хората остават неизследвани. Вместо това по сцената се мяркат бледи сенки на декларативни герои, които нямат нищо общо с жизнените конфликти. Така се появява „Обещание" от Андрей Гуляшки, в която се прави безуспешен опит за пресъздаване на социалистическото строителство. Следва една поредица от безпомощно слаби пиеси, за съжаление всички обърнати с „поглед към съвременността": „Подводни пясъци" на Л. Огнянов-Ризор (1952), „Искри в нощта" на Арманд Барух (1952), „Верни на клетвата" (1952), „Сигнали" (1953) и „За честта на ескадрилата" (1955) от Величко Нешков, „Часът на щастието" на Лозан Стрелков (1953), „Преломът" на Стоян Даскалов (1953), „Неспокойно щастие" на Мария Симова (1954), „Бунт" на Иван Аржентински (1955), „Фиданките цъфтят" на Славчо Красински (1956) и др.

В този тежък период на сцената се появяват твърде много декламиращи герои, но малко истински човешки характери. Драматичните конфликти се подменят с технологическите процеси, а лакировката и схематизмът вземат връх. И все пак в нерадостната картина се срещат отделни частични постижения, създават се и пиеси, които наред със своите недостатъци имат значение за развитието на драматургията. Тук се проявяват някои утвърдени имена — Камен Зидаров, Орлин Василев, Крум Кюлявков, Георги Караславов, Илия Волен, Магда Петканова, Тодор Генов, Емил Манов, творци, които, без да са освободени напълно от ограниченията на вредните теории, успяват да разширят проблематиката и да създадат известно оживление в театъра.

От пиесите със съвременна тема по-специално внимание заслужават „Усилни години" на К. Зидаров и „Габерови" на Г. Караславов. И двете пиеси са посветени на началните трудности при построяването на социализма на село. Олекотяването на конфликта и лишаването на „отрицателния" персонаж от истинско сблъскване с противоположните сили принизяват художествената стойност на тези иначе интересно замислени пиеси, написани със сериозно познаване на жизнения материал от изтъкнати и опитни писатели.

Жейна Демиревска е главната героиня в „Усилни години" (1953), носителка на основната тема в пиесата. Действието се развива в края на месец юни 1950 г. в едно голямо село в Средногорието в момент на изострена класова борба, когато с цената на големи жертви и трудности се създават трудово-кооперативните стопанства. Представител на партията в селото е Жейна, която трябва да се сблъска с много трудности от личен и обществен характер. Но драматургът е пропуснал да предаде вътрешните терзания на героинята от драматичните събития, които я сполетяват. Душевните страсти на Жейна и на останалите герои са илюстративно показани, върви се главно по повърхността на събитита. Отделните конфликтни обстоятелства в „Усилни години"

[1] П. З а р е в, Преобразена литература, с. 462.

са набелязани до голяма степен без вътрешно съобразяване с логиката на главните образи, доколкото такава логика изобщо съществува. Жейна например е замислена като много действен и сложен положителен герой. И в обществената, и в личната си практика тя се сблъсква с най-необичайни, решителни за живота ѝ обстоятелства. Но за съжаление точно тогава характерът на героинята сякаш е вън от събитията не защото тя не участвува пряко в тях, а защото остават неразкрити душевните пружини, които движат нея и конфликта. Известна сполука има авторът при обрисовката на някои второстепенни лица, но основният конфликт и главните герои са лишени от художествена мотивировка. Драмата „Усилни години" е показателна с трудностите в усвояването на съвременната проблематика, с мъчителните зигзаги при художественото пресъздаване на съвременни конфликти и герои. Тя е свидетелство за това, как „героите се разтварят в принципа", според израза на Маркс, и от жизнената правда често не остава значителна следа.

Интересно е, че към тези трудни, „усилни" години неотдавна се върна Лозан Стрелков в своята пиеса „Пътуване към истината" (1974). Погледът от дистанция към онзи сложен период от нашата социалистическа съвременност дава днес една по-голяма свобода и гъвкавост на автора. Душевният свят на Антон Дабев е релефно очертан на фона на големите трудности на село в онзи действително преломен момент. Драматизмът на героя не е олекотен, той се чувствува в цялата сложна мрежа от напрегнати ситуации. Събитията са станали преди 25 години, авторът е бил техен свидетел, мъчително е изживял някои процеси и оттам тази увереност и по-голяма убедителност, с която той пристъпва към този сложен и героичен период. Силните характери водят борба, грешат и побеждават, но тогава изглежда е било много трудно да се осъзнаят докрай грешките. Драматичната хроника на Л. Стрелков ни връща към „усилните" години, за да почувствуваме отново трудностите на периода. Но дори в една такава пиеса като „Пътуване към истината" не липсват известни следи от схематизъм, сякаш той до такава степен се е наслоил от живота в изкуството и обратно, че все още е невъзможно пълното освобождаване от него, когато се избира дори само сюжет от онзи период. . . Пълно преодоляване безспорно ще настъпи тогава, когато към тези „усилни години" се отправи един напълно освободен от всякакъв догматизъм естетически поглед.

„Усилни години" се играе в Народния театър през 1954 г. и предизвиква оживени спорове. След Априлския пленум авторът преработва основно пиесата, но главният конфликт си остава неубедителен. „Усилни години" има значение за развитието на българската драма и театър и като илюстрация на усилията на автора за овладяване на трудната съвременна тема. Силата на К. Зидаров си остава обаче не в разработката на пряко съвременни сюжети, а в разкриването на герои и събития от близкото или по-далечно минало, където той влага дълбок философски съвременен заряд. Безспорно тук съвременност и история се намират винаги в дълбока диалектическа връзка.

Както се изтъкна, близка по време на създаване и по сюжет с „Усилни години" е пиесата на Г. Караславов „Габерови". През април 1955 г. е нейната премиера в Народния театър. Действието се развива няколко години след Девети септември, когато все още класовият двубой не е затихнал. Под влияние на схематизма на 50-те години развръзката в пиесата е доста олекотена. В новоизграждащото се социалистическо село попадат диверсанти с подривна цел, но не срещат никакво поле за своята дейност. Действието се разгръща в семейството на стария Габеров, чийто син е станал народен враг. Никакво

съчувствие не среща Йордан дори у своите родители, които са повлияни от промените и са приели новото. Авторът има известни успехи в отразяване на новоизграждащата се психика на хората от село.

„Габерови" е първото самостоятелно драматично произведение на Караславов, създадено в неособено благоприятен период за развитието на драматургията. Между множеството несполучливи творби на съвременна тема пиесата на Караславов е може би най-малко поразена от съчинителството и безконфликтността. Зад някои образи се чувствува познаването на жизнения материал, разбирането на селската душа и на сложните духовни промени, които се извършват в нея непосредствено след победата. Конфликтът е построен вътре в едно семейство — по изпитания любим маниер на Караславов, само че сега е „преобърнат" — един от младите, най-малкият син, е диверсант, а старите — негови родители —са хора приобщени вече към новата народна власт. Откъсналият се от родината човек неизбежно влиза в конфликт с всичко родно, когато се връща с вредителска цел. Дори старите му родители са „от другата страна", защото новият живот целеустремено върви напред и печели привърженици. Такава ситуация не е измислена, тя е житейски напълно възможна. Тук, в „Габерови", независимо от външното разрешение на конфликта можем да наблюдаваме някои правдиви житейски случки и образи. С убеденост и простота е предаден драматизмът, граничещ с трагизъм, в душите на бащата и майката — старите Габерови, които получават голям морален удар след завръщането на техния „блуден" син. Другите синове са обрисувани поеднолинейно, но в определени моменти действията и репликите им са интересни и приемливи. Най-драматичен и действен трябва да бъде образът на Йордан, завърналият се от Германия син. Този герой също би трябвало да изживява своя вътрешна драма независимо от черните му намерения и действия. Авторът за съжаление само слабо е загатнал нещо в тази насока, без да въведе по-сериозно героя вътре в дълбоката сърцевина на възникналия конфликт. По този начин особено при развръзката образът на Йордан е неубедителен и бледен.

Към останалите класови врагове в пиесата също е подходено малко външно и затова развръзката не удовлетворява. Ако обаче сравним „Габерови" с другите пиеси от „безконфликтния" период, ще открием някои качества, които я карат да представлява интерес за нас дори и днес. И това е именно характерната за Караславов вярно постигната достоверност на обстановката на село от онези бурни години, на настроението сред селяните и особено сред младежите, безпощадното разобличение на всичко, което е свързано със силите на отмиращото класово общество, вярната характеристика на старите Габерови, ведрият народен хумор. Пиесата „Габерови" не е без сериозни недостатъци, но тя е показателна за стръмните стъпала, по които се изкачва българската драматургия в усвояване на трудната съвременна тема, която не превземат лесно тогава дори майстори от ранга на Караславов.

Отделни интересни явления в твърде еднообразната картина на 50-те години представляват пиесите, обърнати към по-далечното и по-близкото минало, създадени от автори, които вече имат утвърдено име. Така в една, макар и малко разнородна група могат да се обединят „Буна за земя" от М. Петканова, „Първият удар" на Кр. Кюлявков, „Вълчи времена" на Ил. Волен, „Снаха" на Г. Караславов и др. Всички те имат роля и значение за онзи период, защото внасят по-свежи струи в общата анемична тъкан на тогавашната драматургия. От днешна гледна точка със своите ярки художествени

качества най-много привлича нашия интерес сполучливата драматизация на „Снаха".

Пиесата в стихове „Буна за земя" от М. Петканова е поставена в Театъра на Народната армия през сезона 1955—1956 г. под заглавие „Песен за развигора". Действието се развива през 1850 г. по време на Белоградчишкото въстание. Главен герой е народът с отделни представители — Вълчо, Иван и Лозана — активни участници в борбата за освобождение от турско робство. След трагичната смърт на Иван Вълчо и Лозана продължават революционната борба. Без да достига до някакви особени художествени завоевания, „Буна за земя" е етапен момент в развитието на писателката. Стихът на пиесата също има известни достойнства, той подпомага индивидуализацията на образите. Долавя се стремежът на авторката да подражава на стиха на Шекспировата драматургия. Личи известно познаване на народния бит и душевност, но, общо взето, пиесата има главно историческо значение в развитието на драматургията.

С много отговорна задача се е заел Кр. Кюлявков при създаване на пиесата „Първият удар" (1952). Няколко години наред той работи упорито над това произведение за знаменития Лайпцигски процес, на който е бил свидетел. Кюлявков не доживява да види осъществена постановката на своята пиеса, но тя получава заслужена оценка от българската и особено от съветската театрална критика. „Първият удар" се представя за пръв път в Народния театър „Иван Вазов" с режисьор Кръстьо Мирски през сезона 1956—1957 г. В центъра на действието е образът на Георги Димитров, за който авторът е почерпил обилен документален материал от стенограмите на процеса. Основният замисъл на пиесата е да се разкрие действеното влияние на делото на Георги Димитров като вожд на международния пролетариат върху осъзнаването на едно обикновено немско семейство. Преплитат се документален и художествен материал. По този начин Кр. Кюлявков още в онзи период благодарение на сполучливо избраната тема и на привлекателния архивен материал става нещо като родоначалник на документалната пиеса у нас, която получи по-широко разпространение в края на 60-те и началото на 70-те години и продължава да привлича все повече съвременни драматурзи. Материалът в „Първият удар" не е чисто документален, а „смесен" и това създава неизбежно разностилие и неравностойност между художественост и документалност. Подобна слабост не е преодоляна и до днес от авторите, които се обръщат към историческия Лайпцигски процес, защото речите на Г. Димитров и материалите около процеса надминават по своята сила и внушение перото и на най-талантливия драмописец. Драмата на немското работническо семейство Пфафенбергер, където се укрива Георги Димитров, в същност дава познание и представа за драмата на немския народ по време на надигащия се фашизъм. Майката Гертруда претърпява мъчителна еволция. Нейният син Рудолф вероятно ще бъде осъден на смърт, защото на процеса мълчи, а дъщерята Елен завършва живота си със самоубийство, защото неволно става причина за арестуването на своя брат. Кюлявков прави опит за психологическа характеристика на образите, но в общи линии те остават бледи независимо от интересния замисъл на автора. Силата и значението на пиесата идва от увлекателния сюжет и от образа на Георги Димитров, разкрит главно чрез неговите исторически реплики на самия процес. Тук наистина се създава драматично напрежение, което усилва героичния патос на пиесата. Образът на баба Парашкева е обрисуван лаконично. Така документалната страна в пиесата има своето положително значение — като познавателен материал и по силата на своето ре-

волюционно внушение. Речта на Г. Димитров пред Лайпцигския процес представлява силно разобличителен документ на немския фашизъм и тази политическа публицистичност създава основния тон на пиесата. Отрицателните герои, противници на Г. Димитров, не са достатъчно убедително обрисувани и това намалява силата на самия образ на Георги Димитров.

„Първият удар" на Крум Кюлявков представлява интересен опит за пресъздаване на Лайпцигския процес и за надникване в атмосферата на фашистка Германия по това време. Между документалност и художественост не навсякъде се получава нужната спойка. Но пиесата на Кр. Кюлявков има пионерско значение, защото представлява щурмуване на един нов жанр в драматургията — документалния, който едва по-късно придобива по-широко разпространение. В момента на своето създаване „Първият удар" има значение и с разширяването и обогатяването кръга на пиесите, посветени на историческото дело на Георги Димитров през време на Лайпцигския процес.

През 1956 г. Илия Волен написва своята сполучлива драматична творба „Вълчи времена", която е продължение на най-добрите традиции в нашата драматургия — на „Вампир" на А. Страшимиров и на „Боряна" на Й. Йовков. Действието се развива в началото на 30-те години — мрачното време на „вълчите времена" в българското село. Богинка, дъщерята на богатите селяни Генда и Драгоя Алексови, се омъжва за Слави, син на Банко Галуня. Родителите на Богинка плащат издръжка на Слави, за да следва той право в София. Но Слави и Банко Галуня, тези „селски вълци", са много лакоми за пари и прекаляват със своите искания. Генда Скубисвекървата и Драгоя Алексов, също силно пристрастени към парите, спират издръжката. Тогава суровите свекър и свекърва изпъждат Богинка. След известно време Слави поисква развод, а Богинка, отчаяна от развоя на събитията, се удавя в река Вит. Такъв е сюжетът на пиесата — с типичните мрачни образи от 30-те години на българското село и с една невинна жертва на тези вълчи страсти — младата и красива Богинка. Творческото влияние на Елин Пелин се чувствува, без да бъде пряко и натрапчиво. Образите са индивидуализирани, което е заслуга за автора. Илия Волен се разкрива като отличен познавач на селския живот и на селската душевност. В пиесата няма претенциозност. а прозира жизнената правда с цялата нейна суровост. Богинка претърпява голямо разочарование, вярата ѝ в човешкото благородство се изпарява. Тя постепенно прозира истинския отвратителен лик на своя млад съпруг, който е заразен чрез парите на баща ѝ от градската поквара. Светлината в душата ѝ угасва и тя няма друг изход в тези вълчи времена освен смъртта.

Конфликтът в пиесата „Вълчи времена" избухва с истинска сила между Алексови и ненаситния Банко Галуня. Тук особено добре изпъква завършеният сполучлив образ на Генда Скубисвекърва — най-яркият характер в пиесата. Алчността и собствеността страст погубват човешкото у нея. Над майчинството надделяват ненаситните собственически инстинкти. В лицето на Драгоя, бащата на Богинка, Ил. Волен е обрисувал жадния за земя кулак от 30-те години. С парите си той може да се раздели, но със земята — никога. Той не желае да продава ниви, за да праща пари за издръжката на Слави. И оттам идва погубването на дъщеря му, която е играчка, зависеща от страшно избуялите частнособственически страсти. Деградацията в семейството на Драгоя във връзка с настъпващия капитализъм е показана от автора с реалистична сила. Сестрата на Богинка, Анушка, е увлечена във Вандата Давидков — интелигент от града с прогресивни разбирания, и се кани да напусне бащината

си къща. Тази насока на сюжета е само загатната, а центърът на тежестта в пиесата е паднал върху мрачните взаимоотношения в семейството на Драгоя. Всеки герой във „Вълчи времена" е носител на свой собствен драматизъм. В пиесата се промъкват и известни белетристични похвати, особено във финала. Семейнобитовият и социалният конфликт във „Вълчи времена" се сливат.

Докато Драгоя е представител на кулака, чиято главна страст е земята, то Банко е образ на капиталиста-хищник, който се стреми по всякакви пътища да натрупва повече пари и капитали. Тези два вълка се задушават от собствените си страсти, готови на всичко, единият за имот, другият — за пари. И бракът на техните две деца представлява само една сделка. У Драгоя може да се открие и някаква бащина обич, но и тя е задушена от алчността за земя. Между такива вълчи страсти чистите души като Богинка са осъдени да загинат. Отрицателните герои във „Вълчи времена" са обрисувани от Ил. Волен с верни разобличителни краски и в това се крие силата на пиесата. Авторът има успех и в ярко индивидуализираната реч на героите, в предаване на националната атмосфера и красотата на селската природа. Той се разкрива като много добър познавач на българския селски бит и национална душевност. Въпреки известната белетристичност на диалога пиесата „Вълчи времена" е успех за автора и ценен влог в българската драма.

Твърде близка по тематика с „Вълчи времена" е пиесата „Снаха" на Георги Караславов. В същност това е една от най-сполучливите драматизации в българската литература и поради това предизвиква самостоятелен интерес като отделно драматическо произведение. При драматизацията Караславов е постъпил творчески и откривателски по отношение на драматургията и е създал една от най-хубавите пиеси в нашата следдеветосептемврийска литература. Сравнена с „Вълчи времена", пиесата „Снаха" съдържа далеч помалко „белетристични" елементи, защото авторът е овладял първокласно драматургичните закони, създал е напрегната интрига, остра конфликтност и силен драматизъм на образите и ситуациите. Това, струва ми се, оправдава напълно нейното разглеждане като самостоятелно драматично произведение.

„Снаха" се появява за пръв път на сцената през 1950 година и в продължение на около десетина години се играе с голям успех само в Народния театър повече от 200 пъти. В центъра на пиесата е страшният образ на Юрталана, в чиято душа господствуват мрачните сили, породени от алчността за пари и имот. Той е силен и властен характер, но у него постепенно е изчезнало всичко човешко, защото всяко действие и преживяване е подчинено на жаждата за натрупване на богатство. Тази частнособственическа страст взема все по-големи размери и го тласка към неволни престъпления. От пролога на пиесата се узнава, че в къщата на Юрталана въпреки веселата сватбарска музика не би могло никога да има истинска радост и весел смях, защото сянката на убитото дете тегне над душите на всички в този дом. Конфликтът се разраства постепенно между Севда, снахата, и Юрталана — двамата представители на противоположните класови сили на времето от 30-те години в българското село. Чрез бита и семейната драма в дома на Юрталана Караславов достига до проникновени художествени обобщения за положението на българското село в навечерието на революционния подем. Образите са пластично обрисувани, взети от повестта, но тук в драмата боите са по-сгъстени, драматизмът е концентриран, конфликтът — по-изострен, изпълнен с вътрешен динамизъм. Разположението на героите е класически просто — цялото действие се развива главно в къщата на Юрталана. Образите са изсечени като от гранит — силни

и сурови, обрисувани с някакъв присъщ само на Караславов документален реализъм. Всеки герой е носител на своя вътрешна драма, която не е декларирана, а е убедителна, съдържаща се като основен заряд в движението и характера. Юрталана е най-могъщата фигура, неговите мощ и богатство са сякаш непоклатими и кой би помислил, че тъкмо крехката и нежна Севда ще разклати неговото душевно равновесие, ще внесе тревога в мрачната атмосфера на отрупания с пари и власт дом на селския чорбаджия. Израснала в беден селски дом, Севда се бунтува срещу пословичното скъперничество и користолюбие на Юрталановци. Отначало тя е по-спокойна и покорна, но промяната настъпва, когато заболява и умира нейният съпруг Стойко. Юрталана става косвен убиец на сина си, защото не желае да харчи пари по лекари. Бунтът в душата на Севда нараства постепенно и естествено — в кулминационната точка на пиесата тя изрича страшната истина направо в очите на Юрталана и жена му. Севда е представител на прогресивните онеправдани селяни, на всички тези трудолюбиви бедни хорица, от които Юрталана смуче ненаситно своите богатства. Напрежението на конфликта расте докрай и силите се обръщат. След разкритието на Севда Юрталана става плах, молещ и треперещ, готов е да пожертвува земя и пари, за да се спаси. Но няма спасение от истината и от отмъщението. Юрталана е унизен докрай и е изправен да отговаря за делата си.

На пръв поглед в действието няма никакви особени събития, образите се разкриват чрез вътрешните взаимоотношения в семейството. Но в тази дълбока вътрешна конфликтност на образите се пречупва противоречивата същност на времето. Севда загубва любимия си съпруг и тя не желае и няма да мълчи повече, душата ѝ е разкрепостена след големите страдания в мрачната атмосфера при Юрталана. В същност това е един сложен психологически процес, когато всеки от героите трябва да изживее до дъно своята лична драма, всички са потопени в гнетящата действителност на частната собственост, където човек за човека е вълк. И тъкмо като вълк-единак се разпорежда Юрталана, той не се спира пред никакви морални закони, за да се сдобие с повече пари и власт. Неговата алчност расте с дни, за да приближи сгромолясването му.

Един много интересен и сполучлив момент, в който конфликтът набъбва и придобива повече видима обществена стойност, е сцената в кръчмата. Тук Юрталана се сблъсква лице с лице със селската беднота. С типичен чисто български хумор са обрисувани представителите на бедните селяни — Гръстата, Цървенака, Астара и др., които с цветисти фрази разголват истинската същност на Юрталана. Става въпрос и за положението на народа в Съветска Русия. С присъщата си живост и точно познаване на фактите Караславов само с няколко щрихи е предал атмосферата у нас през 30-те години, настроението преди изборите, политическата мъдрост и дързост на българските селяни. Юрталана се разхожда като цар от маса на маса, за да агитира хората да гласуват за него. И до ушите му достигат много истини, пред които той си прави оглушки. Тук остротата на конфликта придобива най-сериозна политическа подплата, а образът на Юрталана е пораздвижен, поставен почти на фронтова позиция срещу цялото село. Това е един от върховите моменти в развитието на конфликта в „Снаха“, когато на главния герой се дава възможност да се сблъска нагледно и живо не само със своите само вътрешни, „домашни“ антиподи, а и с „външните“ класови сили. Без да се прекалява с масови сцени, на конфликта се дава перспективност и простор, в напрежението се внася рево-

люционност, като не се измества посоката на основното направление на действието, което протича главно в семейството. Сцената в кръчмата създава повече въздух в задушната атмосфера на пиесата, внася свежи струи в обстановката извън дома и в същност допълва с нови щрихи основния конфликт между Юрталана и селяните.

В разкриване на деградацията в семейството на Юрталана се забелязва сурова правда и някаква почти математическа закономерност. Единият син — Стойко, поразен от тежка болест, не е в състояние да оглави бащиния имот, душата и тялото му са слаби. Алекси, най-младата издънка на Юрталана, е непрокопсаник и прахосник, бащата усеща това и се топи от безсилен гняв, че натрупаните пари в неговите ръце ще се разпилеят без остатък по разгулен живот в града. Само Миката,дъщерята, е женена за хитър търговец в града, но тук, на село, коренът на Юрталана ще пресъхне. Юрталаница се разкрива в някакво трагикомично осветление. Гина е вярна и покорна сянка на своя съпруг, мрази снаха си, глези Алекси и в същност допринася, без да иска, за сгромолясването на Юрталана. Тя е типичен пример на покорна патриархална съпруга, докато Севда успява да прогледне, макар и след много преживени мъки. Образите в пиесата „Снаха“ са съобразени със скучната и мрачна селска действителност от 30-те години, където тежката стъпка на Юрталана помрачава всичко светло. Само хуморът на автора внася разнообразие в тази мрачна картина. В хумористично осветление са предадени репликите на селяните в кръчмата, някои действия и разговори на Гина с Алекси, докато Стойко е напълно трагичен образ. Неговата съдба е най-жестока, той заплаща с цената на здравето и живота си алчността на баща си.

В ситуациите и образите на „Снаха“ се усеща нещо тревожно и мъчително, напомнящо донякъде реализма и атмосферата в пиесите на Горки — например на „Последните“, където всеки от семейството е изразител на новото класово разслоение и същевременно е носител на своя специфична лична драма. Гуляйджията-прахосник е сякаш неминуема издънка на почти всеки един богаташки дом. Там, където парите са грабени и трупани без чест и закон, продължителите на рода се израждат, те са душевно и физически недъгави, циници, развратници, прахосници. Трагедията на Юрталана се състои в това, че той усеща последствията на своята престъпна алчност, но не е в състояние да ги спре. Сякаш натрупаното богатство, събрало клетвите на ограбените хора, си отмъщава върху собствениците. Ето тази „диалектика“ на парите, които често водят до пословично скъперничество и неволно престъпление в капиталистическото общество, е успял да проследи Караславов чрез развитието на образите и конфликтите в „Снаха“. Главното осветление е насочено към Юрталана и неговият корен е разтърсен из основи. Парите, скъперничеството и прекомерната алчност са отровили напълно човешкото у него, разклатени са моралните му устои. Дълбочината и силата на реализма на Караславов най-добре проличава при очертаване образа на Юрталана — в черната му сила има нещо застрашително и респектиращо, идващо от властта на парите и силата на характера. Той е много ловък, съобразителен и точен, но е осъден от историята да загине. С облекчение се разделяме с неговата мрачна и жестока фигура, която принадлежи към миналото на народа ни. Образът на Юрталана е силен и изразителен, защото авторът е фокусирал в негово лице много от типичните отрицателни черти на българския капиталист на село през 30-те години, като същевременно е създал неповторимата му индивидуална трагична съдба.

Пиесата „Снаха“ е значително художествено завоевание на социалистическия реализъм в следдеветосептемврийската драма. В сравнение с повестта „Снаха“ драмата представлява интересна крачка напред в творческото развитие на Г. Караславов.

През трудния период в развитието на драматургията от 50-те години се създават и няколко пиеси със сюжет от съвременността и близкото антифашистко минало, в които се прави пробив в схематизма, долавят се проблясъци за по-творческо и философско проникване в конфликтите и опити за изграждане на новия герой на съвременността. Появяват се пиесите „Вяра“ (1953), „Съвест“ (1953), „Любов“ (1952) и „Щастие“ (1954), в които се пристъпва по-сериозно към внасяне на драматизъм в психиката и съдбата на героя-комунист. Така само чрез отделни единични явления в драматургията през 50-те години се подготвя отчасти оня бурен разцвет и качествено нов скок в развитието на драмата, настъпил след обновителния Априлски пленум.

Събитие за българската драматургия по онова време е постановката на пиесата на Тодор Генов „Вяра“. Сюжетът е от антифашистката борба, но в центъра на пиесата стои нравствено-етичен конфликт, а на преден план е образът на честния комунист Найден Баров, поставен в трагичното положение на „без вина виновен“. Авторът третира проблема за човека и вярата в него. Найден Баров се намира в силно драматична ситуация — неговите другари са престанали да му вярват — има слух, пуснат от врага, че Баров е агент-провокатор.

Проблемът за доверието в човека и за нравствената сила на комуниста, който трябва да издържи на всички изпитания в името на своите идеи, се поставя от автора в смела трактовка. Найден Баров изпада в обстоятелства на изключителни изпитания, когато душата му би трябвало да се разтърсва от силна душевна борба. За съжаление обаче той остава в по-голямата част от пиесата твърде статичен образ. Авторът не използува докрай замисъла си, за да разкрие на сцената един истински действуващ драматичен положителен герой. Но и в този вид образът на Найден Баров буди голям интерес и съчувствие, защото враговете не успяват да сломят волята и вярата му и в края на пиесата той излиза победител.

Т. Генов подхожда към героичната борба не вече откъм нейния събитиен и външен характер, а внася елементи на сблъскване на две противоположни нравствени начала. Това е един малко по-новаторски подход към темата за Съпротивата, който по-късно ще бъде подет от мнозина известни драматурзи, но вече на друг етап. На героичните събития започва да се гледа под нов зрителен ъгъл, започва да се обръща по-специално внимание и на вътрешните колизии на борeца-комунист.

Пиесата „Вяра“ на Т.Генов е една стъпка по пътя на изграждане на качествено нова драматургия. В нея авторът се опитва да съедини нравствената и героичната линия в едно и да създаде образ на новия положителен герой-комунист. Без да успее пълноценно художествено да осъществи своя интересен замисъл, Т. Генов проправя път за бъдещи по-сериозни завоевания в това направление. Повече от две десетилетия „Вяра“ не престава да бъде играна по сцените на нашите театри, което показва, че пиесата не само вярно пресъздава атмосферата на онова напрегнато време, но също така, че в идейния заряд, залегнал в нея, се съдържа нещо, което тревожи и съвременния зрител, а това е проблемът за нравствените устои на комуниста.

„Съвест“ на Емил Манов третира сюжет, аналогичен със сюжета на „Тревога“ на О. Василев. Конфликтът се разгръща в нравствено-етичен план. В „мирното“ семейство на д-р Тенев дъщерята Лидия довежда ранен комунист, който размества духовните пластове, променя пътищата на обитателите на дома и главно на своята спасителка Лидия и нейния баща. И тук обаче образът на комуниста не е достатъчно действен, героят твърде много говори и обяснява, но не е достатъчно лично включен в развитието на конфликта. Авторът разчита на неговите високохуманни идеи, които карат Лидия да прогледне буквално за една нощ и да прозре истината за своя годеник, близък на немците. Това не е невъзможно, но е все пак малко наивно. Обстановката е напрегната и от бомбардировките. Изведнъж всички решават да останат, да не се евакуират в Чамкория, за да спасят един човешки живот — този на Ранения. Интересни са и репликите на д-р Тенев, който не желае да се меси в политиката, но е разбрал вълчите закони на времето: „За да живееш в този вълчи свят, трябва да се приобщиш към някоя глутница.“ Постепенно се оказва, че чуждият човек в семейството на д-р Тенев не е Раненият, а Жорж — годеникът на Лидия, който решава да докладва на полицията за случая. Съвестта на д-р Тенев започва да работи, но той непрекъснато се колебае. Накрая той поема риска за спасението на Ранения.

„Съвест“ на Емил Манов доразширява кръга на пиесите с антифашистка тематика. Проблемът за пробуждането на съвестта и за превръщането на бездействието в действие в момента на напрегнатата класова борба ще бъде покъсно подет от Иван Пейчев във „Всяка есенна вечер“ на по-висок идейно-естетически етап от развитието на нашата драматургия. Но тук, в тесните рамки на семейството на д-р Тенев, също се разиграва бурна драматична борба, интересите на всички действуващи лица са силно засегнати от развоя на събитията. В един момент този развой взема неочакван за всички обрат — Раненият е спасен от своя идеен опонент, от проповедника на политическия неутралитет. Но този изход на конфликта е закономерен и естествен. Донякъде неестествен е само статичният образ на Ранения, който в същност доста външно е вплетен в напрегнатите събития.

Пиесата на Емил Манов е стъпка напред в разчупване на някои ограничения в драматургията на 50-те години. През това време авторът не пише „производствени“ пиеси, не нагажда конфликта според каноните на „безконфликтността“, а обръща погледа си към недалечното антифашистко минало, неизчерпаемо както на героични, така и на нравствено-етични конфликти, които не бива да се откъсват и противопоставят един на друг. Същевременно, поставяйки в центъра проблема за човешката съвест, авторът бие тревога по съвестта на своите съвременници, които трябва да бъдат достойни приемници на загиналите борци. В пиесата „Съвест“ не всичко е достатъчно убедително — особено образите на Жорж и на Ранения, които са твърде грубо противопоставени, но във вярно намереното развитие на Лидия и д-р Тенев се чувствуват зрънца на истински драматизъм.

С пиесата „Любов“ (1952) Орлин Василев пръв с острота, смело и направо навлиза в проблематиката на социалистическата нравственост. Много от болните въпроси, специално за „буреите“ в човешката душа като останки от миналото, дотогава се заобикалят и отбягват от писателите и драматурзите. Съвременната действителност се лакира, поднася се в „чист“ и „безконфликтен“ вид. Със своята будна гражданска съвест О. Василев се насочва към разобличаване на откъсналия се от народа писател Марин Великов, който влиза в раз-

рез с комунистическите принципи. Замисълът на автора действително заслужава внимание, буди интерес със своята острота и актуалност.

В центъра на конфликта в „Любов“ е сложната драма на откъсналия се от народа писател.Това е една любима тема на О. Василев, която ще прозвучи малко по-късно отново и в „Щастие“ — в образа на Атински. Тук тя е заложена в сърцевината на конфликта, предизвиква неговото движение и развитие. Орлин Василев успява да улови доста много от богатия ритъм на новия живот, да разкрие някои верни моменти от душевния конфликт на писателя, да създаде и един донякъде доста жив герой — бай Димо.

Какви са последствията от откъсването на писателя от живота? Разрушение на семейството, творческа криза, морално падение, грях пред партията и народа, стигащ до неволно престъпление,ако. . . ако навреме не се намесват бай Димо, партията и Държавна сигурност. . . В развръзката на конфликта проличава най-много неговата неубедителност независимо от първоначалния интересен замисъл. Тук не е излишно да припомним мислите на Д. Дидро относно трудностите при развръзката. Според Дидро най-голямата сложност за драматурга не представлява диалогът, а планът или постройката на драмата: „Общо взето, пиесите с хубав диалог са повече, отколкото добре построените пиеси. Колко много са прекрасните сцени на Молиер! А неговите сполучливи развръзки се броят на пръсти.[1]

И наистина главната беда на конфликта в „Любов“ е в неговото разрешение. Още при заплитането на действието авторът е вплел повече нишки, отколкото е необходимо. В „Любов“ липсва оная стройност и яснота в осъществяването на централната идея, каквато откриваме например в „Тревога“. Семейната драма между Марин и съпругата му Донка се разрешава в същност доста външно и изкуствено. И това е една от причините главният герой да бъде бледен и неубедителен.

Без жизнените, изпълнени с оптимизъм и комунистическа грижа за човека реплики на бай Димо пиесата „Любов“ значително би обедняла. Бай Димо внася живот в драмата и макар да не е главен герой, най-сполучливи са онези места, където той участвува активно в събитията. Тогава силно и завладяващо прозвучава авторовата мисъл за комунистическата любов към хората и конфликтът започва да придобива своя плът. Понякога един жизнен драматичен герой може да тушира до известна степен някои недостатъци на конфликта. Драматургът се е погрижил доста добре за естественото включване на бай Димо в главните събития и на места, особено в първо и трето действие, образът му намира допирни точки с основните звена на конфликта. Бай Димо е баща на Донка и истински принципен комунист и това му дава право да се намесва в семейната драма на дъщеря си. Той е вътрешно ангажиран във възникналия конфликт, защото това изискват бащините му чувства, неговата комунистическа принципност и борческият му честен характер. Но на места в неговите реплики се долавя и известна доза резоньорство.

Външното разрешение на основния конфликт — намесата на Държавна сигурност, арестуването на Глория, любовницата на Марин Великов, изведнъж унищожава естественото вътрешно горене на конфликта. А защо образът на Марин Великов не е убедителен? Правилен отговор на този въпрос дава Гочо Гочев: „Орлин Василев сам подценява значителността на основния си конфликт, като увлича своя герой по леката Глория. Освен това мотивите,

[1] Д. Дидро. Избр. произведения. Теория драмы. М., 1951, с. 193.

които определят поведението на Марин Великов в пиесата, или са недостатъчно ясни, или слабо логични. Така промяната, която настъпва у героя, не е много добре обоснована и поради това не е твърде убедителна за зрителя. Той не е изцяло подготвен за тази промяна."[1]

Главната слабост на пиесата „Любов" е наистина в недооценяване на основния конфликт, в намесата на такива външни събития, които не произтичат от логиката на характерите. Авторът не дава възможност на Марин Великов да реагира сам по свой индивидуален път на събитията, които му се изпречват. И затова този образ е обеднен.

Една сполука в „Любов" е второ действие — в дома на Венера Шипченска, дама от бившия хайлайф. Тук са намерени верни детайли и комични положения, които говорят за изтънчената наблюдателност на драматурга. В „Любов" съществуват и редица други находчиви драматични ситуации — такива са например сцените, където действуват бай Димо, Донка и някои от второстепенните и епизодични лица, които са жизнено ангажирани в конфликта. В крайна сметка в „Любов" на преден план излиза не Марин Великов със своите резигниращи настроения, а самата социалистическа действителност, чийто вълнуващ патос О. Василев се е опитал да пресъздаде. Разбира се, вярната атмосфера в едно драматично произведение е твърде важно нещо и не всеки автор може да я достигне, но по-важно е убедителността на драматичните герои, което в „Любов" невинаги е задоволително.

Заслугата на О. Василев в „Любов" е в поставянето на проблема за нравствеността на съвременника с цялата негова сложност. Марин Великов постепенно е загубил героичното начало у себе си и това го довежда до душевна гибел. Подобни болни въпроси се разработват и по-късно в драматургията — с повече или по-малък успех. Орлин Василев успява да напипа пръв този проблем, който вече започва да вълнува обществото.

В развитието на нашата драматургия особено през периода на 50-те години „Любов" заема важно място със своя критичен патос по посока на загубилите своя комунистически морал хора.

В творческия път на Орлин Василев „Любов" е един междинен етап. Тук той доразвива някои второстепенни страни от своето майсторство и проявява голямата си гражданска ангажираност към съвременната проблематика.

В трудния период за развитието на драматургията О. Василев написва и пиесата „Щастие" (1954), която е интересна с проблематиката и философския си заряд. Проследява се съдбата на няколко души в продължение на 20 години — един твърде значителен период от време. Промяната у героите,мечтали за едно, а постигнали съвсем друго, създава драматично напрежение. В пиесата се чувствува преднамереност и известна тезисност в постановката на проблема за смисъла на човешкото щастие и в очертаването на характерите. Темата за „неутралитета" от „Тревога" сега в „Щастие" получава по-голяма философска разработка в образа на д-р Гаврилов. С проследяването на постепенното падение на Атински, достигащо до предателство, авторът е разработил темата за пълната деградация на интелигента, за неговото загниване вследствие на откъсването му от борбите на народа. „Дребните" подлости водят постепенно до пълно опорочаване. О. Василев прави решителен опит да надмогне съществуващата илюстративност и събитийност в драматургията, като навлезе по-дълбоко в нравствената проблематика на борбата и в психологическата мотивировка на действията на героите.

[1] Г. Гочев. Театър и драма, С., 1960, с. 154.

Основният стожер, около който се изгражда конфликтът в „Щастие", е образът на Невяна. Събитията се редят така, че съдбата на Атински, д-р Гаврилов и Дамян се преплитат тясно със съдбата на Невяна, чийто образ постепенно израства като главен носител на основната драматична тема за смисъла на човешкото щастие. Би било погрешно да се смята Дамян за положителен централен герой и да се изисква той непрекъснато да участвува в конфликта. Този образ е доста подчертано тезисен, но той е даден в ракурс, както например някои от положителните герои от Горкиевите драми. С почти символичното си появяване в най-напрегнатите и съдбовни моменти образът на Дамян в същност помага по-добре да се изрази драмата на останалите герои, на първо място между които застава Невяна.

В „Щастие" се получава силно драматично напрежение и вълнение в онези моменти от пета и шеста картина, когато Невяна отново ще трябва да се срещне с Дамян след двадесет години. Дошъл е часът на проверката. За да бъде пак достойна за него, Невяна сама праща децата си да го спасят, укрива го с голям риск в своята къща и намира сили да се справи с пиянската компания на Атински. Би ли могла по-другояче да постъпи Невяна? Не. Защото под влияние на събитията нейната дълго подтискана решителност отново изплува на повърхността. Сгъстените драматични събития дават възможност да се разкрие пред зрителя „някогашната" Невяна — смела, решителна, непримирима. И във всички тези нови качества се забелязват следите от преживяното. Няма го крилатият възторг от младостта, но затова пък крепката воля и твърдост управляват вече постъпките ѝ. Невяна намира душевни сили в тези критични минути дори да вдъхне кураж на д-р Гаврилов. Авторът не „прескача" душевното състояние на героинята в изостреното драматични ситуации, а успява да надникне в душата ѝ и това е вече един успех. Невяна не се стъписва пред внезапната беда. Движенията ѝ са умерени, точни, думите ѝ — спокойни, всичко това разкрива нравствената сила на героинята.

В най-напрегнатия момент от пиесата и образът на Атински, доста интересно замислен от автора, по-добре се избистря и разкрива. Дотогава не всичко в неговото регресивно развитие е драматургически мотивирано. И тъкмо пиянската оргия става най-подходящото събитие за предаване на моралната бездна, в която е затънал героят, този най-плътно обрисуван и най-малко засегнат от тезисността образ в пиесата. В неговата пиянска откровеност се разкрива и падението, и трагедията му.

Проблясъците на светлинките от младостта, когато съвестта му не е била така опетнена, озаряват понякога и неговото съзнание, но в нетрезво състояние. Това е твърде показателно. Атински се чувствува гузен пред Невяна и затова може би непрекъснато се оплаква от нея, кара се с децата, ругае. За да прикрие своята вина, той ругае другите — такава е много често тактиката на подлеците. В сцената, когато Атински се наслаждава на жалкото си щастие, авторът успява да надникне по-дълбоко в душата на героя, да покаже цялото падение, до което го е довело пълното скъсване с народните идеали.

Наред с образите на Невяна и на Атински в „Щастие" на О. Василев има още един образ, който заслужава внимание — това е образът на д-р Гаврилов. Неговата съдба е преплетена здраво с всички основни перипетии на конфликта. В живота на д-р Гаврилов настъпват събития, които го задължават да промени досегашните си схващания по някои от основните въпроси на времето. Д-р Гаврилов, подобно на другите герои, е разтърсен от настъпилите събития, но за него те имат такова значение, че той трябва да избере нов път. За подобни

драматични ситуации Белински има следната мисъл:„Властта на събитията поставя героя на кръстопът и го довежда до необходимостта да избере един от двата съвършено противоположни пътища, задължава го да намери изход от борбата със себе си, но решението и изборът на пътя зависи от героя на драмата, а не от събитието.“[1] И тъкмо тази зависимост на изхода от същността на образа проличава в „Щастие“ особено добре при разкриване характера на Гаврилов в моментите на изостряне на конфликта.

Срещата на Гаврилов с Дамян след двадесет години е повратно събитие, което насочва аполитичния лекар към възприемане на нови възгледи. И ако досега той само е презирал полицейския инспектор Гарванов, отсега нататък Гаврилов ще участвува в такива събития, чрез които ще се засегне пряко властта на фашисткия слуга: ще съдействува активно в освобождението на Дамян. Дотогава душата му неведнъж се е бунтувала срещу вулгарната и разглезена Щефи, негова съпруга, но той е търпял всичко в името на лекарската си кариера. Сега Гаврилов решава да скъса с онова, което го свързва с лъжата и мръсотията на стария свят. Започва промяната у този герой — дълга, болезнена, изпълнена с нравствени терзания и мъчителни самоанализи.

Гаврилов е склонен винаги към повече разсъждения, а Невяна е обрисувана като по-активна натура. Драматургът съумява да покаже в едни и същи обстоятелства как двамата действуват и се вълнуват по различен начин: всеки според особеностите на характерите си. Не друг, а Гаврилов е донесъл на Невяна вестта, че Дамян е още жив. Оздравителната психическа криза у него вече е започнала. Но той сам решава да се черни повече, отколкото е необходимо, за да му олекне, за да няма нищо, което да тежи на съвестта му след това. И двамата герои — Невяна и Гаврилов, са отстъпили от верния път на своята младост по различни стечения на обстоятелствата, без да загубят честността си; и двамата отново трябва да го намерят на един по-различен етап от своето житейско развитие, като направят равносметка на всичко, което досега са преживели.

Процесът на вътрешна борба у д-р Гаврилов е по-мъчителен, по-дълъг, изпълнен с повече колебания, съмнения. Причината за това е, от една страна, специфичното душевно устройство на този човек — той е „философствуващ“ герой. От друга страна — в практиката си на учен той се е придържал към фалшивата теория за „ненамеса“ в политиката, повече, по-дълбоко и по-дълго се е заблуждавал. Затова и пътят му към намиране на правдата е по-труден. А Невяна е свикнала дълги години да търпи и да преглъща, но в душата си не се е толкова отдалечила от идеалите на младостта си. Тя е страдала по тях и те живеят сега в подвига на децата ѝ, които тя не отклонява, а насочва по пътя на борбата. Невяна не губи равновесие, не се колебае, душевните ѝ сили достигат за всичко. Най-добре проличава същността на героинята, когато трябва да предприеме нещо, когато мислите и чувствата ѝ се превръщат в дела.

Героите на „Щастие“ участвуват в събитията на конфликта в съгласие със своята духовна същност. Независимо от известни „празнини“ в големия отрязък от време — цели двадесет години, независимо от някои прекалени „сгъстености“ и претрупаност от напрегнати драматични ситуации героите в течение на развитието на конфликта дообогатяват своята основна същност, развиват се повече или по-малко убедително. А това драматично движение на герои и конфликти е вече белег и за по-високо драматургично майсторство.

[1] В. Г. Белинский. Соч. в 3 томах. Т. II, с. 17—18.

Чувството за мярка изневерява на Орлин Василев главно в четвърта картина, която е в същност излишна в композицията на „Щастие". Тук се появяват недообмислени образи на второстепенни герои, които неестествено се прилепват към основния конфликт. Четвърта картина е ненужно прикачена към останалите, без органична вътрешна спойка с тях. Тук силата на драматизма се разредява, защото напрежението се отклонява в странични посоки. „Простотата е качество, което бих искал да притежавам повече от всички други"[1] признава Л. Н. Толстой в своите мисли за драмата. И тъкмо това качество липсва понякога на драматурзи като О. Василев. От „Щастие" лъха на места прекалена патетичност и известна преднамереност, от които авторът не успява да се отърси.

Независимо от изтъкнатите слабости „Щастие" е оригинална драматична творба, особено на фона на онзи сив и скучен поток от „производствени" пиеси от времето на 50-те години. „Щастие" ще остане в нашата драматургична литература като пръв опит за интелектуална пиеса, в която ударението пада върху философско-моралното обобщение за смисъла на човешката жертва и подвиг, за търсене и намиране на щастието в борбата на партията. Авторът успява да се отърси от битовизма и илюстраторския подход при характеристиката на героите и да навлезе в разкриване на психологическите пружини, които определят техните действия. Склонността към „психологизъм" тепърва ще се откроява като особеност в нашата драматургия в един по-късен етап. Със своите пиеси, особено с „Тревога" и „Щастие", О. Василев става предвестник на „интелектуалното" начало в драматургията ни, когато на героите се гледа вече и като на психологически издържани характери.

През времето на трудния период в развитието на драматургията — 1949—1956 г. се създават по количество твърде много пиеси, които нямат значение на качествено нова крачка по пътя на нейното развитие. Отделните сполуки са нещо като първи стъпки, първи търсения и налучквания по посока на една извисена проблемна драматургия, която стана възможна след Априлския пленум през 1956 година. Проблемът за разкриване душевното богатство на новия човек стои като първостепенна задача пред българските драматурзи, която те тепърва ще осъществяват.

През изминатия период в общо твърде бедната картина на драматургията в някои пиеси се забелязват и известни отделни прояви на разнообразие в стилистиката на драмата. Действието в пиеси, като например „Вяра", „Съвест" и „Щастие", вече не се развива само върху епичното платно на борбата в чисто събитиен план. Драматурзите започват да проявяват склонност към известна психологическа трактовка на образите, те правят опити за вникване във вътрешната драма на човека, което постигат главно чрез повишаване качеството на диалога, който индивидуализира образите. Душевната борба е все още недостатъчно убедително предадена, често тезисността надделява над жизнеността и по-пълнокръвното обрисуване. Но важното е, че към края на периода започват да се правят все по-сериозни опити за разчупване на схематичния и еднолинеен подход при създаване на героите и конфликтите. Сковаващите рамки на „безконфликтността" започват да се превъзмогват от някои автори, макар и не като обща проява, а като единични случаи и отделни сполуки.

Драматурзите, които обръщат погледа си към миналото, също имат интересни постижения през този период. Достатъчно е след „Вълчи времена"

[1] Л. Н. Толстой — В: Русские писатели о литературном труде. Т. III, с. 528.

на Ил. Волен да се спомене „Снаха , за да се види как развитието на най-добрите традиции в драматургията на нов социалистически етап се осъществява от майстора на българското слово Георги Караславов.

Най-интересните и най-добрите постижения — и в сюжетите от съвременността, и в сюжетите от по-близкото и по-далечно минало, остават като постижения в драматургията през следващия етап — времето след Априлския пленум, когато настъпва много сериозен обновителен процес във всички литературни жанрове.

РАЗВИТИЕТО НА ДРАМАТУРГИЯТА СЛЕД АПРИЛСКИЯ ПЛЕНУМ

Априлският пленум през 1956 г., донесъл разчупване на догматичните норми в изкуството, обнови и българската драматургия. Настъпилият благоприятен климат, обхванал целия обществено-политически и културен живот в България, който продължава и до днес, се отразява особено благодатно и върху развитието на драматургията. Подобно на поезията тук също се забелязват много осезателни промени, издаващи вътрешно раздвижване и творчески кипеж. В драматургията постепенно настъпва жанрово обогатяване и многообразие, небивало досега по размери и значение. Към драматургичното изкуство оживен творчески интерес проявяват поети, белетристи, документалисти, публицисти, които носят със себе си нова стилистика, рушат догматичната и сектантска ограниченост, създават пиеси, които подкупват със своя висок граждански и нравствен патос. Периодът на 60-те и началото на 70-те години в драматургията ни не би бил възможен без онова основно прочистване и озониране, без освежаването и обогатяването на жанра, което настъпи непосредствено след Априлския пленум. Към проблемите на съвременността, както и към антифашистката борба се подхожда от определено нов аспект, като на преден план застават нравствените конфликти.

С голям успех след Априлския пленум в драмата нахлуват поетите и с основание се заговаря за *поетичната вълна* в драмата, или за т. нар. *„лирична драма“*. Това извънредно интересно явление в драматургията се проявява в края на 50-те и началото на 60-те години. Талантливото тогава „средно“ поколение поети прехвърля почти изцяло своя интерес към драмата и се появяват качествено нови пиеси, в които новаторските търсения са увенчани със сполуки и откривателство, със смело щурмуване на нова проблематика и композиция. Поетите в драмата носят своя нова стилистика, която се отличава със силен лиризъм и с опит за философско обобщение на нравствените конфликти. Лиричната струя в драмата е естествена реакция срещу догматизма и лакировката. Обръща се по-голямо внимание на вътрешния интимен свят на героите, поставят се за разрешение значителни проблеми на комунистическата нравственост. Вместо подробно да се изобразява събитието, в което понякога се разтваряше вътрешната същност на героя, драматургичният прожектор е насочен към душевните колизии, които водят към размисъл и равносметка. Пиесите на поетите-драматурзи Иван Пейчев, Георги Джагаров, Валери Петров, Иван Радоев, Климент Цачев, Божидар Божилов, Добри Жотев, Георги Свежин, Владимир Голев и др. представляват силна реакция срещу догматизма и лакировката. Въпреки някои отделни слабости и недостатъци пиесите на тези автори имат свои характерно изразени достойнства и особености и изиграват определено положително въздействие в развитието на драмата. Повечето

от авторите обръщат вече по-голямо внимание на вътрешния интимен свят на героите. В диалога на сполучливите пиеси се забелязва лаконизъм, експресивност и вътрешен драматизъм.

Жанровото и стилово многообразие в литература и по-специално в драмата се появява след един непрекъснат, макар и противоречив процес на развитие от близо петнадесет години, подпомогнат по-пряко от разведряването на обществено-политическата обстановка у нас след ликвидирането на култа. Не всичко в драмата на поетите-лирици е безспорно. Напротив. Те сякаш искат героите да властвуват над събитието, да предопределят хода на действието и по този начин в някои пиеси се стига до субективизъм и декларативност, защото се пренебрегва диалектическата връзка между конфликт и образ, между герои и събитие. Но ренесансът в драмата е очевиден, той носи нова проблематика, насочва към размисъл за постиженията и грешките, открива завесата към вътрешния мир на героите. Твърде интересно е да се отбележи също, че процес на „лиризация" по това време изживява и прозата. Изповедната „аз"-форма на повествованието започва да заема по-централно място, композиционните форми са по-раздвижени и свободни, субективното начало става по-изявено. Това жанрово обогатяване в литературата говори за своеобразно укрепване, за разцвет и богатство и е необходим етап в развитието на социалистическия реализъм.

Насочването към вътрешния живот на драматичния герой е вече назряло изискване в драматургията, то води до скъсване с илюстративните похвати и безконфликтността. Диалозите например в пиесите „Всяка есенна вечер" и „Прокурорът" са наситени с богат вътрешен драматизъм. Именно в диалога, а не в прякото действие в тези пиеси може да се проследи душевното обновление и развитието на героя. Поетичната атмосфера в някои пиеси дава възможност за „втори план" и „подводно течение" — едно пренебрегвано богатство в диалога на драмата, което по-рано можем да съзрем отчасти в пиеси като „Тревога," „Царска милост" и „Щастие". В своята книга „Лирична драма" Чавдар Добрев справедливо отбелязва: „Лиричната драма идва с амбицията да покаже „реализма" на героя — за да възвърне сложността на образа, макар че това се осъществява често чрез лирични разрези. Тя иска да надзърне в психологията му, в неговия частен бит, в пролуките на съвестта му, да сравни значимостта на идеала с действителността и да изследва начините, по които идеалът се „приземява", достига до човека, става негово верую или антипод."[1]

Успехите на „лиричната вълна" са най-пълноценни, когато поезията идва на помощ на драматургията, за да обогати и освежи този жанр, без да влиза в противоречие с драматургичните принципи. В обновлението, което настъпва след Априлския пленум в областта на драмата, вземат участие не само поетите драматурзи, но тяхната неоценима заслуга е, че те най-бързо и точно резонират на обществено-политическите промени, стават най-ярки изразители на оная нова творческа атмосфера, която подпомага последователното навлизане в неоткрити духовни области и проникването в душевността на новия човек.

Завоеванието на вътрешни, психологически терени в областта на драмата се отразява благотворно не само в този период, но има значение и за по-късното развитие на драматургията. Колкото и сензационни събития да движат сюжета на една драма, без верен поглед за състоянието на душевната

[1] Ч. Добрев. Лирична драма. С., 1973.

драма на героите днес вече не би могло да се създава пиеса със сюжет нито от миналото, нито от съвременната действителност. С появата на поетичната вълна и особено след такива нейни творби като „Всяка есенна вечер" настъпва истински крах на събитийно-илюстративния и „безконфликтен" период в драматургията.

Без да се надценява поетичната вълна като явление, трябва добросъвестно да се изтъква положителната ѝ роля като една необходима реакция срещу някои вече отживели норми в изкуството. Това съвсем не омаловажава постиженията на пиесите от „революционната" вълна пък и на някои след нея. Напротив — без онези количествени и качествени натрупвания в драматургията, особено от нейния пръв период непосредствено след 9. IX. 1944 до 1948 г., не биха могли да се появят пиесите от поетичната вълна. Едва след като вече имаме налице едно богатство (с неговите положителни страни и отделни слабости), би могло да възникне и някакво обновление, да се създаде възможност за придвижване напред.

Пиесите „Царска милост", „Тревога" и „Щастие" имаха пионерска роля в изграждането на нашата драматургия и същевременно останаха в социалистическореалистичната драма. Най-хубавото от поетичната вълна, като „Всяка есенна вечер", „Светът е малък", „Когато розите танцуват" и „Прокурорът", илюстрира една нова фаза от развитието на драмата. Това обогатяване на драматичния жанр с лирични примеси е симптоматично. То демонстрира както една нова особена жизненост, така също доказва и укрепването на позициите на драмата в общия поток от развитието на социалистическата ни литература. Драмата спонтанно и категорично отново си извоюва право на пълноценен жанр, който независимо от изживените кризисни моменти и периоди на схематизъм представлява пълнокръвен жанр с перспективност в развитието.

Свежата поетична кръв, която бе пусната в малко попресъхналите жили на драмата, създаде известен смут в критиката, заговори се за „чистотата на жанра", но в последна сметка най-хубавото от онзи период на лиризация надживя своето време и до днес представлява интерес за публиката. Неслучайно „Всяка есенна вечер", „Светът е малък", „Когато розите танцуват" и „Прокурорът" например се реализират напоследък все още като пълноценни театрални и телевизионни спектакли. Това показва, че лиричното обогатяване от онзи период е било нужно и закономерно явление. По-късно неговите основни особености се трансформират съобразно нуждите на съвременността. То не се проявява в първоначалния си „чист" вид по-дълго време, защото това би било неестествено. Все пак лиризацията обогатява много драмата, но тя не разруши нейните основни жанрови особености. Взаимодействията между отделните жанрове понякога са доста широки, разнообразни и неограничени, но важното е да не се нарушава мярката, да не се тръгне по неверни посоки, да не се изневерява на основното направление на литературния род.

* * *

Една от най-сполучливите пиеси от края на 50-те и началото на 60-те години, ненадмината и до днес по своята художествена стойност, е пиесата на Иван Пейчев „Всяка есенна вечер" (1958). Тя като че ли най-смело и категорично защищава принципите и правото на съществуване на поетичната вълна. В нея конфликтите от неотшумялото антифашистко минало се свързват не-

забелязано, но тясно с някои основни нравствени проблеми на съвременността. Поетът Иван Пейчев не отстъпва на драматурга, т. е. тук е осъществено онова желано единство между поетичното и драматично начало, при което психологическите етюди и поетичната изповедност не тушират и приглушават драматичното напрежение. Напротив. В драмата е пренесена онази задушевност и приглушена поетичност, свойствена за най-хубавото в лириката на Иван Пейчев. В пиесата събитията се извършват главно в душите на героите и в това се заключава именно главната новаторска същност на тази най-характерна творба на поетичната вълна.

Драматичното действие във „Всяка есенна вечер" се развива по времето на изострената антифашистка борба в навечерието на победата на революцията, когато врагът е станал особено жесток и коварен. Действуващите лица са малко на брой, но зад камерния характер на конфликта се разкриват основните противоречия на епохата. Философско-поетичната атмосфера създава около всеки характер не само изострен драматизъм, но и разбужда съвестта, защото всеки образ крие някакъв обобщен, символичен смисъл. Възниква интерес към отделната сложна човешка личност, авторът успешно се стреми да приближи плътно читателя и зрителя до душевните превратности на своите герои. Драмата на отделната личност се откроява на преден план и тъкмо това е необходимо в дадения период от историческото развитие на драматургията ни.

„Всяка есенна вечер" представлява един превъзходен пример за това, как драматичният жанр се отваря за приемане на някои лирични компоненти, без да загуби своята специфика, без да се „разтвори" напълно в лириката. Поетичните принципи и похвати тук помагат в същност за по-силното докосване до душевната драма на героите. Такова щастливо и плодотворно взаимодействие е рядко и радостно в нашата драматургия. Напрежението се сгъстява не около събитията, които обективно са доста драматични и съдбоносни, а около характерите, които са интересни и сложни, около героите, които със своите противоречиви схващания създават вътрешния динамизъм на пиесата.

Комунистката Анна със своя „тих" героизъм става причина Андрей и неговата благородна майка да изживеят сложно драматично развитие и да прозрат истината. Андрей от аполитичен, честен интелигент, който гледа с известна ирония на света, израства и се превръща под въздействието на любовта и събитията в борец, заплатил накрая с цената на живота си своите убеждения. В условията на жестоката фашистка диктатура Андрей и майка му, д-р Елена Василева, трябва не само да приемат в къщата си преследваната Анна, но най-важното — да намерят най-сетне своето вярно място в сложния двубой на живота, да открият нравствено-етични устои, които ги превръщат в действени характери.

Партийната функционерка Анна почти няма пряко драматично участие в събитията. Но без нейната поява вътрешният свят на Андрей не би се преобразил, не би се появило неговото ново зрение. До този момент той е пасивен съзерцател, презирал е хората от типа на Богдан, без да взима страна. Нужен му е бил някакъв тласък, някакъв силен вътрешен импулс, който да отприщи проявата на „истинския" Андрей. И тъкмо любовта, която понякога върши чудеса, изостря сетивата на Андрей за света. В името на любовта той извършва подвиг.

Чувствителната и самоотвержена Анна спонтанно помага на Андрей да се отърси от колебанията и окончателно да направи своя избор. Той е го-

тов на самопожертвователен подвиг, за да заслужи доверието на Анна и нейните другари. Андрей иска да спаси Анна, но в същност със своята саможертва доказва, че е достоен за нея и нейното дете. От пасивен, съзерцателен и заклет скептик Андрей се превръща в действен герой, който раздвижва приспаната си честност, готов да служи с цялото си горещо сърце на справедливите идеи, носител на които е Анна. Приобщавайки се към борбата, Андрей и Елена Василева преодоляват отчуждението и самотата, които ги гнетят и ги тласкат към отчаяние. Интересна двойка в пиесата, те си приличат и реагират почти еднакво независимо от това, че често спорят. Елена Василева не е достатъчно уплътнена като драматичен герой, тя по-скоро е като някаква неотлъчна сянка към своя син. Майката е неразделна от сина, тя е и неговата съвест. Понякога в реакциите си към бившите приятели на Андрей Елена Василева има безпогрешен усет. Тя например не може да понася Богдан и демонстрира отношението си. В тази нейна нетърпимост има и някакво предизвикателство, и някаква майчина интуиция:

Е л е н а. Обяснете ми защо независимо от парфюмите, които употребявате, воните на нещо мръсно, нещо, което ме е принуждавало да се мия винаги, след като сте ми целували ръката?

Б о г д а н. Мадам, всеки мой ден започва и завършва с вана.

Е л е н а. Не се съмнявам. Но това би могло да ви накара да се замислите относно вашата морална чистота. (Излиза).

Майката остава при своя син до последния миг от живота му, готова да понесе всичко, за да му е по-леко и светло. Тя му вдъхва кураж. В тази любов между майка и син има нещо трогателно и силно. Но на образа на Елена Василева липсва достатъчно собствена драматична функция. Тя е като неразривно, „поетично" допълнение към своя син, без което той не би се отсенил така добре. Анна и Елена Василева са по-безплътни фигури от Андрей, у тях е вложен понякога повече поетичен, отколкото драматичен заряд.

Случаят с Ванда в пиесата е по-друг. Тя участвува съвсем дейно в конфликта, включва се като трета, и то активна, „засегната" страна в „триъгълника". Бившата любовница на Андрей не стои безучастна настрани и макар неволно, издава пред Богдан присъствието на Анна в дома на Василеви. Намесата на Ванда се оказва фатална и драматичното действие придобива силен тласък. Това е една героиня, която също говори понякога с езика на Андрей, но в нейната душа всички мостове за спасение са изгорени. В тези тънки разграничения на душевните структури на героите Пейчев се оказва истински майстор. Ванда обича Андрей, тя е умна, но у нея цинизмът към живота отдавна е взел връх и не е оставил място за нищо чисто и светло. И тъкмо затова тя никога не е могла да спечели Андрей, а непрекъснато се е приближавала, макар и несъзнателно, към Богдан. Прав е Ч. Добрев, който пише: „Не бива да схващаме Ванда като карикатурен образ. Тя също носи своя драма, но това е драмата на човек, у когото метастазите на рака са проникнали дълбоко и не съществуват надежди за неговото спасение. Единственото ѝ оправдание е, че тя усеща обречеността си."[1]

Стъпалата на падението у Ванда са обусловени от автора точно и логично. Ванда остава при Богдан независимо от това, че се измъчва от постъпката си. На отвъдния чист бряг за такива като нея няма място. . . Връзката ѝ с Андрей е била нейната последна истинска любов, оттук нататък започва все по-голя-

[1] Ч. Д о б р е в. Лирична драма, с. 179.

мото морално затъване на героинята, което тя съзнава, но няма сили да преодолее.

Богдан, антиподът на Анна, е убеден в правотата и средствата на борбата и е по своему безпощаден и „безкомпромисен", своята жестокост той смята за необходима. Тук Пейчев надниква в психологията на убийците. Те също имат своя „философия", свой „кодекс". Но зад външното лустро и възпитание не е толкова трудно да се почувствува неприятният дух на мародерство и смърт.

Почти всеки от образите в пиесата „Всяка есенна вечер" олицетворява една идея, носи символен смисъл: Анна — борба, живот и жертвоготовност; Андрей — любов и подвиг; Елена Василева — чиста и пожертвователна майчина любов; Богдан — убиец-фашист; Ванда — предател по неволя. Остават още двама изцяло антиподни герои — Павел и Кръстан. Павел доказва с цената на живота си, че предателят е Кръстан, и с това помага на Анна и другарите й.

От всички герои Павел е най-неубедителният независимо от това, че авторът му определя не съвсем маловажно място в „играта". Павел е този, който завежда и свързва Анна с Андрей. Това е завръзката на действието. След това този герой се решава на крайно рискован ход — да се предаде на полицията, за да разбере от надписа в килията, кой е предателят. Тази илюстрация на неговата жертвоготовност в същност не е толкова необходима, тя малко отклонява действието в странична посока. Всички нишки на подозрение и без това водят към Кръстан, човека, който вследствие на страх е станал предател. В пиесата намира правдиво отражение проблемът за предателството с цялата негова отвратителна същност. Моралната бездна, която се отваря пред предателя, е наистина непоносима. Него го презират дори убийците, а той им служи, защото се страхува от смъртта. За Кръстан няма никакво спасение. Дори фашистът Богдан го презира, той му е необходим само като разкрит провокатор.

В пиесата на Ив. Пейчев образите са поставени в доста антиподно съотношение — срещу Анна и Андрей застават Богдан и Ванда; на моралната чистота и жертвоготовност на Павел е противопоставен Кръстан. Никой не остава в „неизяснена" позиция, всеки трябва да се определи докрай. И една от основните идеи на пиесата „Всяка есенна вечер" е, че трябва да имаш сила да вземеш страна, да се определиш, което понякога е най-трудно и е равносилно на подвиг.

Особената притегателна сила, която се излъчва от пиесата „Всяка есенна вечер", не идва само от затрогващата съдба на действуващите герои, нито само от поетичната атмосфера. Тя произлиза преди всичко от съвременния подтекст на диалога. В метафоричната реч на героите се чувствува стремежът на автора-съвременник към равносметка, към вникване в проблемите на човешката личност, които не могат да бъдат тясно отнесени само за периода на Съпротивата. Думите на Анна отекват като камбани на човешката съвест в нашата действителност: „Не бих простила на никого, ако след победата забравим колко строги сме били към себе си, как сме се лишавали от всички скъпи за младостта неща, от които е трябвало да се отказваме, за да опазим чиста и непокътната любовта към народа. Не бих простила, ако пътеката, която с толкова мъка прокарахме до сърцата на хората, бъде забравена."

Изповедният характер на пиесата „Всяка есенна вечер" привлича и днес зрителя. Композицията и диалогът са оригинални, малко необичайни за дотогавашните драми със своята интимност и свобода на формите. Поетичната

атмосфера, свойствена за Пейчев, създава в пиесата особена мекота и приглушеност, чрез които в същност по-силно отекват конфликтите на времето. Драмата „Всяка есенна вечер“ представлява в неговия творчески път една решителна стъпка напред, защото съдържа сгъстена философска мисъл наред с поетичната изповедност. Тя е един щастлив синтез на поетичното с драматургичното. Във „Всяка есенна вечер“ се повдигат от съвременна гледна точка и с цялата им сложност въпросите за честността, дълга, принципността, вярата в комунистическите идеали, за неподкупността и хуманността. Тази пиеса същевременно възпява подвига на загиналите борци, чието дело и памет трябва да останат незабравими и да бъдат пример за съвременниците.

В следващата своя пиеса „Ковачи на мълнии“ (1962) Ив. Пейчев поприглушава лиризма за сметка на интелектуално-философския акцент. Това създава сухота в образите и известна преднамереност и тезисност. В „Ковачи на мълнии“ той отново се обръща след победата към антифашистката борба, за да възкреси делото на загиналите борци в името на чистото и светло бъдеще. Но това е по-скоро пиеса на идеите, отколкото на характерите и героите не са достатъчно живи образи на хора. Авторът особено много се вълнува от въпросите за дълга на комуниста и неговата вярност към комунистическите идеи. Изпитанията на тази вярност са стъпалата към човешкото доверие изобщо. Възкресявайки миналото, авторът се опитва да разреши и някои съвременни проблеми, което безспорно е интересно. Образите от „Ковачи на мълнии“ обаче носят по-малка художествена стойност от образите във „Всяка есенна вечер“. В определени моменти героите престават да бъдат живи хора и се превръщат в бледи символи на невинаги убедителни авторови идеи. Тезисността и схематизмът често пречат за изявата на иначе интересно замислените образи. Независимо от някои слабости, като например прекаленото засилване на субективното начало и някои немотивирани действия на героите, „Ковачи на мълнии“ има значение с интересната си съвременна проблематика, със засиленото внимание към човека и неговия вътрешен свят и с опита да се противопоставят демократичните на сектантските принципи не само по време на борбата, а и с по-късна, съвременна дата. Ив. Пейчев има значение в драматургията ни главно с пиесата „Всяка есенна вечер“, която се издига над лириката му, представлява едно по-високо стъпало в творческото му развитие.

* * *

Пиесите на поетичната вълна в един период от време изиграха определено положителна роля в развитието на драматургията ни, внесоха по-голяма свобода в композиционните похвати, по-задълбочено вникване в душевните драми на героите, повишена емоционалност на диалога и най-важното — доста смела проблематика. Лиричните похвати създаваха възможност за повече изповедност и за по-бързо и гъвкаво вплитане на душевния поток в събитията на действието. Отделните увлечения и несполуки не трябва да омаловажават постиженията, а от дистанцията на изминалото време не бива да се подценява новаторството, което бе проявено във „Всяка есенна вечер“, „Светът е малък“, „Когато розите танцуват“ и особено в „Прокурорът“. Някои от авторите, като Ив. Радоев и Г. Джагаров, търпят по-късно интересно развитие. И след „отшумяването“ на поетичната вълна те продължават да се занимават сериозно с драматургия. Първоначалният тласък и първоначалното увлечение се оказаха не само силна моментна реакция, а един траен и последователен

интерес към този труден жанр. От поезията те навлизат в драмата, за да могат да въздействуват по-силно и по-пряко върху обществената действителност. Те насочват главните си усилия към драмата, за която все повече чувствуват сили и възможности. А тънката чувствителност и поетичното виждане създават онези изненадващи асоциативни връзки, които изострят напрежението, раздвижват двата пласта на художествена действителност, заключени в пиесата.

Героите на Иван Радоев в „Светът е малък" (1959) са интересни живи хора със своя индивидуална съдба, която не оставя зрителя равнодушен. В пиесата в ретроспективен план са залегнали и някои моменти и събития от антифашисткото Септемврийско въстание през 1923 г. Силният лиризъм внася особена задушевност и мекота и подканя към сериозен размисъл. Авторът нарича своята пиеса новела, защото събитията са поднесени в ретроспекция — като спомен за нещо красиво и тъжно. По-скоро това е една драматична поема, крепяща се на силната безкористна любов между Яна и Иван и любовта към родината. Сюжетът на пиесата е почерпан от живота на българските емигранти в Америка. Социалното неравенство и емигрантските теглила правят носталгичния копнеж по освободената вече България по-силен и парещо-изгарящ. Иван и неговият болен баща Макавей желаят да се върнат в родината, за да намерят там свобода и равенство — мечтани от тях цял живот. Но в страноприемницата на Силвестър Вълчанов Иван се среща с голямата любов — Яна, а Макавей с Ангел Вълчанов — своя палач от 1923 г. Светът наистина се оказва малък и се състои понякога от случайни, но съдбовни срещи.

Темата за любовта и социалната тема също имат своеобразна поетическа среща в пиесата на Радоев. Любовта между Яна и Иван е силна. Когато над едно чувство тегне трагизмът на обречеността, тогава то сякаш достига до най-големи върхове. Иван е тръгнал вече за България и среща Яна. Пламва искрата на любовта, за да озари цялото действие на пиесата със своето меко сияние. Изповедният тон завладява с искреността и дълбочината си. Героите не са само символи на авторови идеи, както някои критици навремето упрекваха автора. Напротив — те имат строго индивидуализирана съдба и характер. И техните отличителни черти проличават не само в действията, но и в речта, в изповедния тон, който крие силен подтекст.

Яна осъзнава инстинктивно с цялото си същество, че няма да бъдат щастливи, ако Иван остане заради нея в Америка, лишен от толкова дълго мечтаната родина. Затова тя се предава на любовното си чувство, без да препречва пътя на любимия. В обречеността се крие особено тъжна красота. Чувството е силно и споделено, но някои по-силни обстоятелства в момента налагат двамата млади да се разделят. Този трагичен мотив избистря ситуациите, изчиства ги от всякакъв битовизъм и ги насища с ярки поетични краски. В пиесата няма следа от „делничност", героите са извисени, очистени от дребнавото и маловажното. „Приземяването" идва от жестокото социално неравенство в Аржентина. Срещата на Макавей с Ангел Вълчанов също допринася за сгъстяването на напрежението и за изясняване на втория план на конфликта. Любовните закони са „вечни", за истинската любов няма прегради, но в света властвуват законите на класовото неравенство, които могат да бъдат достатъчна причина за раздялата на двамата влюбена. Действието се развива извън пределите на България, но присъствието на родината в пиесата е силно осезателно. Любовта към България е основен лайтмотив, обединяващ събитията и всички образи. Двете основни направления и нишки — любовната и социалната, са обединени от незатихващото носталгично чувство по родината.

Човек не може да бъде истински щастлив без родина — това разбират и Яна, и Иван. Затова Яна е готова да пожертвува своето лично щастие в името на далечната родина, закъдето е тръгнал нейният любим. Ако в чувството на Яна имаше някаква доза егоизъм, то нямаше да бъде толкова всеотдайно и чисто. Който обича истински, е готов да жертвува себе си — тук има трагизъм, но има и величие. Затова образът на Яна излиза извън рамките на делничното, обикновеното, познатото и срещащото се и нейните необикновено поетични реплики пронизват сърцето: „Любовта трябва да се търси. За да намерите любовта, трябва да бъдете внимателен. Защото непременно има някъде една душа, в която има любов за вас. . . Но трябва да бъдете внимателен. . ., да гледате внимателно, да слушате внимателно, да разбирате. Любовта е *всичко*. Светът е толкова голям, че без любов човек ще се изгуби самичък."

И ето, че за двама души светът става малък, те не са вече самотни, защото се обичат. На този малък остров на любовта Яна и Иван изживяват най-красивите мигове от своя живот. За тях това ще остане като някаква незабравима мелодия, чийто спомен ще ги прави винаги по-добри и мъдри. . .

Събитията в пиесата се развиват далеч от пределите на родината, но тя не буди само някакво абстрактно носталгично чувство, а е истинска реалност с цялата своя социална значимост. За Макавей и неговия син тя не е вече неосъществен блян, а любеща ги, зовяща ги майка, чиито чеда са били прокудени от такива насилници като Ангел Вълчанов, чичото на Яна. Социалните конфликти, проявени в едно отдалечено място, са много по-ефектни, а поради своята условност придобиват някаква особена убедителност и сила. Малко или повече събитията и стълкновенията в една драма носят печата на художествената условност. В пиесата на Радоев всичко е сгъстено, пресято и лирически кондензирано. Любовта създава на Яна и Иван някаква нова сетивност. Тя не е само субективна, обърната към тях самите, а и обективна, насочена към света и неговите закони. Безперспективността и страданието изострят чувствителността им, карат ги да ненавиждат неправдата, да съчувствуват на борците за социална справедливост. Патриотичният и интернационалният мотив са тясно преплетени и около тях са градирани образите и конфликтите. За хора като Ангел Вълчанов няма да има перспективи в живота независимо от хитростта и коварните кроежи.

Не може да се отрече, че в пиесата „Светът е малък" в някои моменти натежава известна поетична съзерцателност. Конфликтите не всякога са отсенени, а образите не са винаги напълно действени. Има какво да се пожелае например за образа на Иван, който не е достатъчно и външно, и вътрешно раздвижен от автора. Сблъскването му с емигрантската среда в Аржентина, от една страна, и опълчването му срещу хора от типа на Ангел Вълчанов — от друга, би могло при една постановка да се подчертае по-силно, за да се почувствува повече истински драматизъм у този герой.

Яна е лицето, което изнася най-много трагичните последици от събитията. Когато разказва „тази своя тъжна повест", от две години тя е вече омъжена за друг човек и може само да си припомня с нескрита тъга за онова лумване на божествената любовна искра. Тази атмосфера на отминалост, на „недействителност" хвърля само повече поетичен воал върху събитията, но не приглушава драматичността им. Тяхното ново връщане на сцената осветлява в същност спомена на Яна откъм необходимите детайли и дава една по-голяма свобода при трактовката на отминалите случки. Винаги при спомена драматичният акцент може да бъде поставен и изместван според моментното на-

строение на разказвача. „Движението“ на спомена понякога е неуловимо. Яна разказва своята история (както обикновено често се случва и в живота) на един съвсем непознат гостенин в странопримемницата. Но тя иска всичко да бъде изживяно наново, точно така, както е било, както тя го е чувствувала тогава. Зрителят и читателят веднага забравят, че представлението е „разказ“ на Яна, те имат чувството, че това действително се случва, дотолкова самите събития са драматични и пряко въздействуващи. И все пак те са малко повече условни, отколкото в една „обикновена“ драма, защото тази отминалост им придава една особена носталгична достоверност.

„Светът е малък“ е много характерна пиеса на поетичната вълна, защото ударението пада върху субективното човешко преживяване. Похватът на автора е типично „поетичен“, отделни места звучат като откъси от поемата в хубавия смисъл на думата и същевременно поетичното се слива с драматургичното. „Светът е малък“ и до днес е една пълноценна драма. По сполучливия израз на един известен наш критик тя може да бъде наречена „света на човека“. Той пише: „Но над всички тези недостатъци и спорни страни на пиесата „Светът е малък“ се издига успешният опит на Радоев да създаде един интересен — колкото призивен политически, толкова и драматичен, задушевен синтез от драматургия и поема на патриотична тема.“[1]

В своята пиеса „Светът е малък“ Радоев поставя като централен проблем проблема за човешката любов, но не откъсната, не сама за себе си, колкото и ограничен и интимен ъгъл на осветление да ѝ се предоставя. В тази малка човешка поема, чието действие се развива вън от пределите на страната, присъствува мотивът за родината с цялата негова съвременна сложност, присъствува и драматичната история на една голяма човешка любов, в чийто финал се долавя светлината на „бяла“ тъга. За нас днес не е безинтересно да знаем конкретния, действителен случай, породил пиесата. В анкетата с Чавдар Добрев Иван Радоев споделя:

„Светът е малък“ — 1957 г., септември—октомври, писана в Сливен, се появи в моята биография вероятно в онзи момент, в който интуитивно съм почувствувал, че в биографията на поета естествено идва по-висока степен към действен контакт с хората. Темата на пиесата дойде при мене чрез няколко писма на един мой далечен родственик, имигрирал в Аржентина през 1925 г. Неговите трогателни писма, написани на някакъв забравен „възрожденски“ език, носталгичните му възпоменания и жаждата му да се върне във „възродена“ България оформиха и идеята на пиесата — класовата същност на понятието патриотизъм.“[2]

В „Светът е малък“ Яна и Иван в желанието да реализират любовта си се сблъскват с дилемата за конфликта между любовта и дълга. Това „вечно“ противоречие не е загубило своята значимост и днес. Всяка лична драма трябва да бъде изстрадана, да мине през законите и кредото на отделната личност, за да добие общочовешки смисъл. Яна и Иван жертвуват своето щастие в името на по-високи идеали — дълга пред родината и комунистическите идеи. Тези абстрактни истини в пиесата на Радоев звучат интимно, по човешки съкровено, с лирично изповеден вълнуващ тон.

Ив. Радоев е автор и на „Юстинианова монета“ (1960), където можем да забележим известно уплътняване на лиричното с драматичното, но същe-

---

[1] Ю. В у ч к о в. Светът на човека. — Пулс, 20 ян. 1976, с. 12.
[2] Ч. Д о б р е в. Лирична драма, с. 362.

временно и една тезисност и преднамереност на конфликта. В тази пиеса няма онази лирична спонтанност на „Светът е малък", която омекотява слабостите. В „Юстинианова монета" философската проблемност е твърде много ангажирала автора и той не успява да създаде пълнокръвни герои с неповторима драматична съдба. Пиесата „гъмжи" от идеи — отново мотивът за любовта и личното щастие е на преден план. Но „социалната основа" на конфликта е твърде бледа и неубедителна. Авторът в същност воюва за нови нравствени принципи в нашето общество, които са в разрез със сектантските възгледи. Това е някакъв повик за право на лично щастие в новото общество. „Юстинианова монета" съдържа известни ценни драматични находки, но като цяло звучи доста тезисно.

По-късно Радоев написва още няколко пиеси — „Голямото завръщане" (1963) със сюжет от Съпротивата, „Ромео, Жулиета" и „Петрол" (1968) със съвременен сюжет и „Червено и кафяво" (1972) за Лайпцигския процес. Всяка една от тях представлява интересна крачка в развитието на поета-драматург, говори за неговото, общо взето, по-многообхватно усвояване на драматичния жанр. В „Голямото завръщане" обобщаващият момент в характера на майката Димитрина Григорова приглушава някои човешки, интимни страни на нейния образ и на места репликите ѝ звучат доста тезисно. Романтичният ореол понякога пречи да се надникне по-детайлно в преживяванията на майката, която постепенно израства като образ-символ на всички майки, дали синовете и дъщерите си за свободата.

В драматичните миниатюри „Автостоп", „Ромео, Жулиета" и „Петрол" Радоев прониква в съвременния емоционален свят на младежта. Той успява тук да се дистанцира от възрастните и да разгледа някои нравствени проблеми от типично съвременен „младежки" ъгъл. Много естествена и непринудена лирична атмосфера е постигната в тези драматични откъси, изпълнени с хумор и жизненост. Радоев воюва против морала на съвременното еснафство със средствата на иронията. Нежната задушевност на лирика Радоев прониква в репликите на младите герои. Тук забелязваме онази „весела" смесица на емоционалното и интелектуалното, на сериозното и смешното, която е характерна и за „късната" лирика на Радоев. Към нравствените проблеми на съвременността той ще подхожда с по-голяма дълбочина и философско проникновение, с по-голямо богатство и разнообразие на драматургичните похвати.

Радоев тръгва от поетичната вълна и „Светът е малък" представлява най-ярката му изява от онзи начален стартов момент. След това той обогатява стила си с нови похвати, които особено в „Червено и кафяво" получават посилно съвременно звучене.

* * *

Свое място в поетичната вълна заема интересната пиеса на Валери Петров „Когато розите танцуват" (1959), намерила сценична реализация през 1961 г. Нейният жанр трудно може да се определи — лирическа комедия с интелектуално-философски заряд. В нея има лек хумор, фантастични ситуации, много свеж и остроумен диалог. Валери Петров поставя проблемите за любовта, за старостта, за егоизма и широтата на човешката душа. Двете борещи се нравствени начала у съвременника са представени в лири-

чната комедия на Валери Петров в лицето на двама герои — Младият и Старият, които са в същност две лица на един и същи образ. Този оригинален замисъл е поднесен във виртуозна поетична форма. Реалното и фантастичното са намерили интересно и сполучливо преплитане. В атмосферата се чувствува нещо от духа на Шекспировите ранни комедии, изпъстрена е с блестящо остроумие, смели импровизации и пищна зрелищност—неща, за които се отключва нашата драматургия след април 1956 г.

„Когато розите танцуват" е наречена от своя автор „пиеса-сън с музика и балет", а героите не носят собствени имена. Те имат условни наименования: Старият, Младият, Съседът, Колоездачът, Чиновничката, Съпругът, Приятелката, Студентката и пр. Един герой може да се превъплъщава в няколко действуващи лица и този модерен похват напомня донякъде Брехтовата драматургия на отчуждението. Авторът залага повече на мисълта и философското обобщение и същевременно на лиричния подтекст, отколкото на индивидуалната психология на героя и достоверността на ситуациите. Това разлагане на вътрешния свят на героя не можеше да не смути и да не събуди възражения на времето у някои прекалени пазители на жанровата чистота на драмата. Налице е обаче един нов похват, който си пробива път в нашата драматургия не твърде лесно и не претендира да бъде и водещ, да задушава останалите стилове и направления в драмата. Но от такава една шеговито импровизаторска „стихия" безспорно нашата драматургия се нуждае.

В лека и непретенциозна форма, с карнавални интермедии, с изненадващи битово-житейски детайли и естрадни похвати и същевременно с нежна лирична мекота се поднасят много истини за нашата съвременност. Стихът напомня донякъде поемата „В меката есен" на Валери Петров — с лекотата в преходите, с лиричните струи и интелектуалния подтекст. „Двойствеността" на сюжета непрекъснато се чувствува — зад веселието прозира мъдрост, зад младежката дързост — старческата уравновесеност. В пиесата непрекъснато се борят две начала — скептицизмът и вярата, еснафското благополучие и борбата в името на комунистическите идеали. Двата плана — философският и емоционалният, непрекъснато се преплитат и в тяхната своеобразна игра личи меката ирония на автора, който, без да произнася присъди, дискутира върху проблема за любовта и човешкото щастие.

„Когато розите танцуват" е едно предизвикателство срещу всички догматични и сектантски норми в изкуството и живота. В една съвременна пиеса могат да се преплитат много жанрови форми, стига да има обединяващ център и авторовата идея да бъде поднесена убедително и със съответна художествена мярка. В „Когато розите танцуват" нищо не натежава, колкото и разнообразни жанрови преливания да съществуват. Еднакво право на изява имат и Старият, и Младият — двете противоположни начала в пиесата. Те двамата спорят в стихове, докато останалите драматични епизоди са написани в проза. В този спор между двамата се заключава лирическото ядро на пиесата, около което се обединяват всички сцени. Дискусията никога не взема преднамерен тон, нито се прокрадват някакви морализаторски нотки. Самият живот „отвън" напира и кара Старият да погледне с по-други очи на любовта. Различните случки илюстрират многообразието на живота и вечните превъплъщения на любовта. Тя има право във всички възрасти, стига да не бъде смешна. Зад цялата фантастична игра в пиесата тържествува реалният живот с неговото изненадващо многообразие, с бунта против всякакъв застой, с неспирното пътешествие напред:

Младият.

Не. Мъдрост това не значи да се усещаш част
от някакъв безкрайно растящ коралов храст
или дървесна клетка, която чувствува сока.
Не празна вртележка, която се върти —
Животът трен е, който безспир напред лети
(шум и бягащи светлини на нощен влак)
и мъдрост туй не значи да гледаш просълзен
сред тъжни изпращачи как тръгва този трен,
а в него да пътуваш и прав в коридора
със хора да се караш и да се смееш с хора,
да гледаш все напред и никога назад,
туй значи да си мъдър и значи да си млад!

Хуманистичната идея на автора, без да се натрапва, залива със светлина всички епизоди на пиесата, внася някаква необичайна жизненост и мъдрост. Колкото и да е тъжен човек, колкото и да е угрижен и скептичен, не може да не се зарази от веселата ренесансова атмосфера на тази необикновена пиеса. Независимо от това, че спойките между лиричното и драматичното начало са „прозрачни", а интермедиите — пресилено изобилни, тази пиеса съдържа нещо много важно — едно единно настроение, в което има не само празнична атмосфера и лекота, но и будна гражданска мисъл. Наред с буйното опиянение от младостта и любовта прозира сериозната загриженост на автора да пропъжда застоялостта, скуката и безперспективността. И в това се състои откривателската същност на пиесата. В нея можем да усетим кръстоски на различни стилове и направления, които тогава се откриваха и налучкваха. Неуловимото пролетно настроение, бликащо от „Когато розите танцуват", съдържа богат съвременен смисъл, той гони остарелите схващания и дава път на младостта.

Интересни са и признанията на самия Валери Петров:

„Всичко започна от една моя малко романтична, но не много сполучена и затова непечатана поемка, в която се разказваше за един градинар, който, скрил се нощем да пази розите си от крадливите любовни двойки, бива облъхан от собствените си любовни спомени, така че накрая раздава сам розите си на крадците... Подробности около написването не мога да си спомня; само че ми „вървеше"; всяко нещо — образ, сравнение, драматически завой, се явяваше, когато ставаше нужда от него, сякаш отдавна беше чакало момента да се прояви. Образите на Младия и Стария се очертаваха съвсем естествено като герои на диалога за любовта, който трябваше да представлява фабулната канава и да съдържа основното идейно съдържание на пиесата; самата тема за любовта — в голяма степен „табу" по онова време — се разгъваше свежо и радостно и даваше възможност за непринудени мисловни разширения; трите действия на пиесата съвпадаха щастливо с трите основни възрасти на човека и ми позволяваха да изградя пиесата върху мозаечния принцип, който ми се струваше по-лек за начинаещия от традиционната „голяма" драматургия; най-сетне приказната условност ми даде платформа, върху която да проявя старото си пристрастие към умната естрадна песен, към вариететното преобличане, към цирковата игра с форми и думи, чиято лекота—често привидна— винаги съм обичал повече от често привидната тежест на тъй наречените солидни жанрове."[1]

[1] Ч. Добрев. Лирична драма, с. 375—376.

„Когато розите танцуват“ е една изпълнена с оптимизъм съвременна творба, предназначена за сцена, където си дават щастлива среща поетичното и драматичното начало, мъдростта и младостта и се прославя вечното тържество на любовта. Авторът открива нови пътища и форми в развитието на нашата драматургия. Новаторският характер на произведението е неоспорим, защото напоследък отново се забелязва сериозно увлечение към зрелищни спектакли, към сплитане на сериозното със смешното, към мюзикъла, към търсене на смешното в трагичното, към неочаквани обрати във формата, към комични ефекти и „смешение“ на жанровете. В тези увлечения по преливането на сериозното в смешното обикновено винаги се крие нещо дръзко, предизвикателно и ново, покоряващо, раздвижващо умовете и сърцата.

По-късно В. Петров написва още една пиеса „Сняг“ (1967), в която също реалното и фантастичното си дават среща, само че не с такава непринуденост, убедителност и топлота, както в първата пиеса. Със средствата на поетичната драма В. Петров отново воюва срещу еснафството и егоизма на хората с желание да им възвърне позабравените идеали. В „Сняг“ има по-малко убедителност и непосредственост, отколкото в „Когато розите танцуват“, авторът сякаш преповтаря някои свои любими идеи и похвати. Но ние не можем да искаме от В. Петров да бъде открито войнствуващ и да изостави шеговито-фантастичните средства, зад които понякога прозират тъжните и весели истини за живота. Опитите на В. Петров засега прекъснаха със „Сняг“ и за това може само да се съжалява. Пътят на един автор, особено в такъв труден жанр като драмата, не може да бъде винаги един непрестанен подем. Понякога една пиеса само би могла достойно да го представя, какъвто е например случаят с неповторимата творба на Рачо Стоянов „Майстори“ или с „Когато розите танцуват“ на В. Петров.

* * *

С лиричната вълна са свързани и имената на Б. Божилов, Кл. Цачев и Д. Жотев („Обличането на Венера“). Техните пиеси имат свое място и значение за онова време, защото обогатяват общата тоналност на това интересно направление. Особена известност получи пиесата на Климент Цачев „От много любов“.

Неотделим от лиричната вълна е и Георги Джагаров, една ярка, неспокойна, търсеща творческа натура, дълбоко свързана с грандиозните преобразования у нас след Априлския пленум. След откритията, които направи с дръзновената си изповедна лирика, той се насочва към драмата — „венеца на поезията“, за да продължи своя пламенен диалог с обществото. От всички наши съвременни поети Джагаров е най-силно драматичен и най-остро полемичен. Още в „Моите песни“ се почувствува основната дилема, която особено ще го вълнува: да бъдеш или да не бъдеш на колене, на която Джагаров дава ясен и лаконичен отговор: „Той предпочел да падне по очи, *II* отколкото да падне на колене.“ Тази бунтарска категоричност, тази негова мечтателна устременост към по-красивото утре, това кръвно свързване с родината и нейната съдба и непримиримостта към всяко накърняване на комунистическите принципи преминава съвсем естествено от лириката към драмата, където се трансформира в нова качествена изява. Страстната разтърсваща изповедност и ударната сила на словото сега приемат човешки образ, възниква време и място на действието и една интрига, изпълнена с вътрешно духовно напреже-

ние. За около петнадесет години Джагаров се нареди на едно от първите места в нашата драматургия, внесе своя стилистика, свой граждански патос, своя проблематика и герои. Неговите герои Найден, Владо и особено Прокурорът и Следователят, Радев и Димов са истински наши съвременници, заредени с най-тревожните проблеми на века. Джагаров успя да отвоюва своя „малка земя" върху голямата територия на съвременната драматургия.

Когато говорим за новите явления, настъпили в драмата ни след Априлския пленум, трябва да се спрем на пиесите на Джагаров: „Вратите се затварят" (1960), „И утре е ден" (1962), „Прокурорът" (1965) и „Тази малка земя" (1974). Последната пиеса е написана след един интервал от около десет години и е доказателство за трайното му постоянно навлизане в дълбочините на драматургичния жанр. Оказа се наистина, че това не е само временно увлечение за този автор, нито само отглас на Априлските събития. Драматизмът е залегнал дълбоко в самата поетическа природа на Джагаров, той се долавя в почти всичките му стихове, в които има някаква драматическа непримиримост и страст към дълбок психологически самоанализ и социален разрез. Изострената вътрешна яворовска чувствителност към метежните бури на времето не можеше да не доведе поета към драмата, където той потърсва нови художествени пътища за осмисляне на обществено-политическото и нравствено поведение на съвременника. Към сложните въпроси на деня Джагаров подхожда от позициите на комунистическата нравственост и творбите му са нажежени с висок граждански патос. Драматургията на Джагаров е неотделима от поетичната вълна, защото корените ѝ са в онази благоприятна почва, разкрила се пред всички творци след Априлския пленум. Неговите пиеси са продължение на гражданската му лирика, със стремеж за по-задълбочено вникване в противоречивата същност на съвременния човек. Своеобразната страстна полемичност у този автор намира поле за най-силна и пряка изява в границите на драматургията, поддържаща най-тесен контакт с проблемите на обществото. От многото характеристики на драматургията на Джагаров една от най-точните и лаконични е тази на Лада Панева, която още на времето успя да види разликата на този автор от останалите драматурзи: „Неговото „бягство" от натуралистическия, подробен и безизразен портрет на героя, неговото бягство от преднамереното му разкрасяване според удобната за момента конюнктура го отведе към една публицистична драматургия, в която на преден план не е вече психологията на образите, а обществено важната дискусия. Дискусията между антиподните възгледи за живота, дискусията между противоположните поведения. При това водена не в спокоен, делови тон, а развиваща се винаги в нажежена атмосфера, в която интелектуалната острота се допълва, а понякога бива и поизместена от патосния жест, от яркото чувство, от волята и амбицията за победа. Защото и в драматургията Джагаров съхранява своя призивен тон, своята патетична форма на мисълта и чувството."[1]

Не бива да се противопоставя драматургията на Джагаров на драмите на останалите представители на поетичната вълна. Всеки автор носи своя стилистика и свои отличителни черти. Като цяло техните пиеси са силна реакция на предишната застоялост, но, взети поотделно, творбите са толкова различни, колкото и авторите. Обединяват ги някои общи поетични похвати за характеристика на образите, а също и повишената емоционалност на диалога. Дра-

[1] Л. Панева. Съвременният герой в най-новата ни драматургия. — В: Изкуство и народ. С., 1967, с. 267.

матургията на Джагаров изразява най-силно пряката обществена ангажираност и ярката публицистичност на тази вълна. Неговите герои са дълбоко конфликтни, те защищават и изстрадват силно една истина. Тези герои са свързани пряко със съвременността и с ония съдбоносни обществени преобразования, които характеризират политическия климат у нас след април 1956 г. Докато героите на Иван Пейчев и Иван Радоев проправяха пътя към съвременната проблематика, връщайки се към някои минали събития, а лиричната комедия на Валери Петров „Когато розите танцуват" с артистична лекота само се докосна до някои наболели съвременни нравствени проблеми, то драмите на Джагаров слагат направо пръст в раната. Без тази категоричност не бихме могли да си представим едно истинско движение напред, едно развитие на идеи, на нравствени и естетически категории.

Непримиримата, войнствуваща комунистическа позиция на Джагаров се налага още от първата му пиеса „Вратите се затварят". Сблъскват се два враждебни философски принципа, две противоположни граждански и нравствени позиции. В тази категоричност и в графичното противопоставяне на героите се забелязва едно по-романтично виждане на действителността. Поляризацията и контрастите позволяват сблъскването между двата морални принципа да бъде по-горещо и непримиримо. Тук няма омекотяване на боите, нюансиране на краските, всичко трябва да служи на отрицанието и отхвърлянето. Шилеровският подход доста добре подхожда на войнствуващото перо на Джагаров. Той е майстор да изрича силни слова, да създава напрегнати ситуации и непримирими сблъсъци. Постепенно неговите герои придобиват по-богат вътрешен живот, по-мотивирана психологически линия на поведение, без да престанат да бъдат рупори на авторовите идеи. От „Вратите се затварят" до „Тази малка земя" Джагаров извървява интересен възходящ път на развитие, който осветлява и някои основни моменти от развитието на драматургията ни от Априлския пленум до днес.

Най-силно впечатление правят драмите на Джагаров с остро съвременната си проблематика; тя е, която особено привлича и държи в напрежение. В образа на Величков от „Вратите се затварят" е разобличен съвременният бюрократ, заел важен пост, много нагъл, хитър и комбинативен. Той е безпощаден към всичко, което е светло и чисто, подчертана е неговата демагогия. Мария е мечтателна и съзерцателна героиня, която се лута и е осъдена да загине. Но в нейната чиста душа се оглеждат двата антиподни възгледа — на Величков и на Найден. Тук наред с немалката доза романтичен наивитет прозира непримиримостта на авторовата позиция. Образите, макар и лишени от художествена плът, съдържат нещо от вълнуващите съставки на самата тогавашна действителност.

В пиесата „Вратите се затварят" не всичко е достатъчно обосновано. Поведението на Найден също не е изяснено докрай, неговата решителност се откроява само в отделни моменти. В повечето случаи той е пасивен съзерцателен герой. Силата на Джагаров в тази първа негова пиеса е в сблъскването на двете противоположни нравствени философии — на консуматора и деградиралия човек и на честния защитник на комунистическата нравственост. В техния словесен диспут наред с многото реторичност можем да открием нещо и от „истинския" Джагаров като драматург.

„Вратите се затварят" наред с всички слабости, характерни за перото на експериментиращ поет-драматург, подсказва високата гражданска ангажираност и целенасоченост на автора, неговата непримиримост към някои об-

ществено-политически явления от времето на култа, срещу чиито останки той ще продължи да се бори със средствата на драматургичното изкуство.

В „И утре е ден“ действуващите сили са вече по-ясно групирани. Събитията се разиграват през лятото на 1960 г. в малък провинциален град. Защитниците на двата противоположни възгледа — Теодосиев и Владимир Янев — имат по-добре очертани драматични позиции. Поведението на Янев е вече мотивирано, той не е така пасивен, а решителен и нападателен, убеден в правотата си, защото защищава справедлива кауза в полза на работническия колектив. В центъра на разобличението е моралният облик на Теодосиев. С похватите на поетичната драма Джагаров не е спестил отрицателните краски на този герой, който олицетворява антидемократичните методи на ръководство. Авторът воюва за обновяване на средствата, с които се осъществява партийната политика, като дава право на младите сили от народа да се изявят. Перспективите и тенденциите на утрешния ден са вярно уловени в драмата, отприщва се път на новото, което смело и безкомпромисно руши старите методи, които са престъпни, носят застой и вътрешно разрушение.

Образът на Теодосиев е една истинска находка за автора. Този герой е по-добре и по-детайлно разработен. Останалите са само набелязани, техните лица са загатнати в най-общ план. В пиесата се налага експресивната мащабност при характеристиката на героите. Те всички имат някаква своя роля в главния диспут между Теодосиев и Янев, завършващ с пълното разобличаване на Теодосиев, който в онова време можеше да се схваща и като нарицателен герой.

Тази междинна пиеса на Джагаров е нещо като генерална репетиция преди „Прокурорът“. Авторът все по-вярно напипва пулса на съвременната конфликтност, с все по-голяма убедителност и яснота групира силите, все по-завладяващ става публицистичният му извисен граждански патос. Обобщаващият поетичен принцип не се проявява само декларативно при характеристиката на образите, той носи все повече една респектираща мащабност и метафоричност, зад които в окрупнен план прозират конфликтите на времето.

Първите две пиеси на Джагаров имат свое място в общия поток на лирична вълна, защото внасят нова, интересна, парливо-съвременна проблематика и поетично-публицистична извисеност, като приближават драматургията пряко до наболелите най-важни въпроси на деня. Те не могат да се разглеждат изолирано от общия поток на драмите от онова бурно и плодоносно време.

Драмата „Прокурорът“ увенчава процеса на обновление от периода на поетичната вълна със сериозен и много по-траен успех. Тази драма заема особено място и е важен жалон както в развитието на нашата драматургия, така и в творческия път на Джагаров. „Прокурорът“ е новаторско произведение в българската драматургия не само по своята архитектоника и стилистични похвати, но най-важното — поради смелото си антикултовско съдържание и с вълнуващата си проблематика. В центъра на пиесата е конфликтът между Прокурора и Следователя. В техния полемичен диалог се сблъскват две противоположни тези, които са не само експресивно набелязани — направен е вътрешен разрез, като се поставя на преоценка цялото им семейно и обществено поведение. Около една сериозна драматична ос се завъртяват отделните епизоди, чрез които авторът доказва своята основна идея. Трябва да се спаси един човек, оклеветен и подведен под отговорност. Прокурорът Миладин Войнов е силно раздвижен от своята съвест. А това по онова време, когато са позабравени някои основни комунистически принципи, е нещо ново и про-

вокиращо. Прокурорът познава своя другар Павел от детинство и е уверен, че не може да извърши всички тези подлости, които му се приписват. Авторът проследява душевната борба у главния герой, неговия вътрешен глас. Излиза, че не е много лесно да се защищава справедлива кауза, защото понякога има „факти", с които е трудно да се излезе на глава, понякога „отгоре" идват нареждания, които са антихуманни и противоречат на истината. Схватката между Следователя и Прокурора е проследена много детайлно. Времето е кратко, както в античните пиеси — само няколко часа. Събитията не се разтягат, те само имат два плана — семейно-битов и обществен, събития в душата на героите и събития външни. Ударението на автора е паднало върху вътрешния свят, прожекторът е насочен към душевните пластове, които са раздиплени особено внимателно.

В „Прокурорът" се повдига въпросът за голямата отговорност на човека пред обществото и пред отделната личност. Авторът се стреми към лаконичност, към интелектуалност на диалога, към философска извисеност на действието. Полемичността между Прокурора и Следователя носи обобщаващ смисъл и същевременно се отнася за един конкретен период от време. Тази пиеса надхвърля рамките на поетичната вълна в драматургията ни. Тя преодолява някои нейни увлечения и ограничения. На преден план с рязка и убедителна категоричност се поставят строго философски дилеми, чието решение не търпи отлагане и композиционна разточителност. „Прокурорът" внася нови черти в поетиката на нашата драматургия — сгъстеност на действието, лиричен подтекст, метафоричен диалог, подчертана двуплановост на действието, публицистичен патос. Отърсен от дребнавото, всекидневното, героят на Джагаров трябва за няколко часа само да направи равносметка на изминатия път, да надникне в миналото и — което е най-трудно — в бъдещето, да провери себе си и околните и да брани истината. Това е един много сложен вътрешен процес, при който е необходимо голямо съсредоточаване на мисълта и волята. В този философски диспут драматургът се доближава до зрителя и същевременно го извисява. „Прокурорът" е революционно-политическа и философска пиеса за нашето време, за необходимостта от отстояване на комунистическата правда. Прокурорът в пиесата е защитник на честта на човека от обвинението на измислените клевети. У този герой настъпва сложна метаморфоза, защото дълбоко е засегната човешката му съвест. Проследяването на вътрешното движение на мисълта и чувството у главния герой е едно от най-интересните открития на автора и високо художествено постижение в съвременната ни драматургия. Спорът между Прокурора и Следователя в моментите, когато се сблъскват двата коренно противоположни възгледа, нажежава атмосферата до бяло.

Прокурорът от обвинител се е превърнал в защитник. Защитник на *закона*, на чиято страна е правото. И той достига до решението да скъса заповедта за арестуването на Павел, като напълно си дава сметка, какво очаква него самия след това. Готов е да поеме риска с всичките му последици, защото най-сетне е убеден напълно в правотата на взетото решение. Така в съдбата на главния герой се сплитат неразривно обществените и лични тревоги. Прозирането на една истина от обществена значимост довежда до душевна драма и до изменения в съдбата на героя. Този класически принцип за взаимовръзката между личност и общество намира опростено и същевременно дълбоко вярно приложение в драмата на Джагаров. Нищо в тясно човешкия, интимен свят на героя не може да бъде откъснато от главния проблем, от решението, което трябва да вземе като прокурор в случая. Когато един въпрос е

от важна обществено-политическа значимост, той не би могъл да се откъсне от личното битие на човека. Тази пряка сложна зависимост Джагаров е проследил в пиесата в уедрен план, без много подробности, като същевременно е вмъкнал всички онези естествени зрими и незрими нишки, които съединяват човешкия интимен свят с обществените дилеми.

В анкетата си пред Чавдар Добрев Джагаров споделя своите интересни виждания за пиесата и по-специално за образа на Прокурора:

„Г. Дж. У мен първо се роди формата. Видях нещата в тяхната форма.

Ч. Д. Това какво означава?

Г. Дж. Не мога да го обясня. Всичко идва изведнъж, стройно, цялостно. Подробностите после се появиха. Видях образите в техните взаимоотношения, после те започнаха да се уплътняват, да израстват. За няколко денонощия аз бях в ръцете на собствения си замисъл, пишех под диктовката на първото си вълнение.

Ч. Д. Обяснете някои от образите, ако обичате.

Г. Дж. Всички образи в „Прокурорът " са образи, които Прокурорът носи в себе си. Има известен субективизъм, който не е присъщ на драматургията. Образите са такива, каквито ги вижда Прокурорът. Те се раждат от неговата душа, те са неговото второ или трето АЗ, те са различни страни от душевността на Прокурора.

Ч. Д. В това число и Следователят?

Г. Дж. Да, и Следователят."[1]

Тези открития, които прави сам авторът за своята пиеса, ни карат да се вгледаме още по-внимателно в репликите, особено на Следователя, за да видим новаторската същност, която крият. Във вътрешния самоанализ на героя има наистина нещо непознато досега на нашата драматургия, нещо, което ни кара да потреперим от вледеняващ страх пред това второ АЗ, от което никой не е застрахован, че може да се опази завинаги. И тъкмо към съхраняването на нещо много чисто и съкровено свято от човешката душа апелира с поетично увлечение авторът:

„П р о к у р о р ъ т. Защо така лесно се лишавате от половината на своята човешка същност?

С л е д о в а т е л я т. (бавно с усилие). Не аз се лиших от половината на моята същност, другарю прокурор. Мене ме лишиха. Из корен ми изтръгнаха онази половина, с която можех да обичам. Няма в сърцето ми място за обич. Там всичко е изпепелено, почерняло, глухо. Аз живея само с едната си половина, с онази, която мрази. И не се срамувам да призная. Дори в службата не участвувам с обич."

Джагаров застава на най-хуманистични позиции в своята пиеса — бори се за опазване на човешката обич и доверие, за опазване на хармоничната цялост на човешката душа, където винаги ще има борба между доброто и злото, но победата трябва да бъде на страната на справедливостта и хуманността. Защото няма по-голяма справедливост от истинската любов към човека. Един от законите на комунистическата нравственост е именно тази безкористна любов към човека и истината. В „Прокурорът" Джагаров воюва със страстното си партийно слово за опазване на човешкото у човека в името на истинската преданост към делото на човека.

---

[1] Ч. Д о б р е в. Лирична драма, с. 383.

Пиесата „Тази малка земя“ е израз на един по-късен етап от развоя както на автора, така и на драматургията ни и затова на нея ще се спрем допълнително.

Опитът на драматурзите от поетичната вълна не минава безследно. Те внасят свой принос с проблематиката и стилистиката си. След тях вече илюстративно-събитийният подход в драмата става неприемлив. Те разгонват догматизма и скуката, въвеждат полемичния свят на героя. В общата атмосфера на техните пиеси се долавя нещо от разчупената драматична форма и лирично настроение на изтъкнатите съветски драматурзи Арбузов и Розов. Някои крайности и увлечения не могат да затъмнят положителните страни на това явление, защото то дава простор за търсене, за откривателство и полет на фантазията.

Оформените по-рано автори на драми се възраждат и изживяват качествено нов етап на развитие. Камен Зидаров и Лозан Стрелков написват нови и хубави съвременни пиеси. В драмата навлизат белетристи като Димитър Димов, Георги Караславов, Николай Хайтов, Драгомир Асенов, Йордан Радичков, Васил Попов, Кольо Георгиев и др. Обогатяват драматургията ни със свои съвременни пиеси и авторите Михаил Величков, Величко Нешков, Иван Аржентински, Добри Жотев, Георги Свежин, Лада Галина, Рангел Игнатов, Блага Димитрова, Надежда Драгова и Първан Стефанов, Георги Данаилов и др.

Свой интересен цикъл от пиеси създава плодовитият по онова време драматург Никола Русев. За кратко време той написва „Делниците имат много имена“ (1959), „Посоки“ (1960), „Биография на един дъжд“ (1962), „Я, колко макове!“ (1964), „Табакера от 18 карата“ (1966), „Двоен креват за Адам и Ева“ (1968), „Старчето и стрелата“ (1969) и „Зеленатa брадавица“ (1970) — пиеси, в които се разглеждат сложни нравствени конфликти от миналото и настоящето. Като цяло драматургията на Н. Русев внася оживление в театралната атмосфера на 60-те години — със своята композиционна раздвиженост, с интересните детайли, с ретроспекциите и комедийните си ситуации, с подчертаната насоченост към вътрешния душевен свят на героите. На проблемите на Съпротивата Русев отделя специално внимание, като се опитва да ги осветли от нов съвременен ъгъл и в подчертано философски план. Най-характерна и сполучлива в това отношение е пиесата му „Я, колко макове!“ Тук се прави опит за по-сложна драматургична характеристика на образите. С проблематиката си „Я, колко макове!“ има връзка с такива пиеси за Съпротивата като „Всяка есенна вечер“ на Ив. Пейчев, „Голямото завръщане“ на Ив. Радоев, „Последният от отряда“ на Кл. Цачев и др., които в своята цялост дават една по-богата и нюансирана картина на борбата против фашизма, с подчертан стремеж към разкриване на вътрешната драма на героя и със силен хуманистичен патос. В „Я, колко макове!“ известно постижение за автора представлява образът на фашиста Драгиев, в който могат да се открият някои черти на полицая Гешев. Русев се е постарал да представи в лицето на Драгиев не само образ на един класов враг, но да загатне и някои интересни черти на неговия човешки характер, които го правят по-сложен, но и по-опасен противник. На Драгиев умело е противопоставен комунистът Люцкан — с неговата интелигентност и антидогматични схващания. „Я, колко макове“ е още едно доказателство за това, как темата за Съпротивата може да има безкрайно много превъплъщения, без да се изчерпват и повтарят нито сюжетите, нито проблемите, които не са престанали да вълнуват съвременниците.

Твърде интересна е философско-сатиричната пиеса на Русев „Старчето и стрелата", в която зад отдалечената историческа сюжетност е вложено, на места малко спорно, но, общо взето, твърде интересно, съвременно звучение. В пиесата не бива да се търси историческа достоверност, по-скоро напрегнатите събития са повод за едно сериозно размишление върху проблемите за властта. В центъра на конфликта е хан Телериг, който е готов да жертвува себе си, живота и името си дори за спасението на народа и независимостта на страната. Авторът поставя на разискване проблема за отговорността на отделната личност пред обществото, което привлича търсещите съвременни умове.

Пиесите на Н. Русев имат безспорно известна връзка с поетичната вълна в драмата — главно с някои особености на проблематиката и композиционното си оформление. Стремежът към „преоткриване" на някои теми от миналото и съвременността внася едно особено творческо оживление и подтиква към по-задълбочено философско осмисляне на повдигнатите проблеми. Същевременно с пиесите си Н. Русев продължава онова раздвижване в драмата, въведено от поетите, но върви по свои собствени неотъпкани пътища. Независимо от някои увлечения и слабости драматичното творчество на Н. Русев внася своя принос в развитието на социалистическата ни даматургия, като разнообразява и обогатява и до днес нейната цялостна съвременна картина.

Интерес представлява и специфично драматичното творчество на М. Величков. В неговите психологически драми и миниатюри в „Катерина иде при нас" (1957), „В края на нощта" (1966), „Автобусът тръгва в 18.30"(1967), „Ножът" (1971), „Два начина да се ядат сладки" (1974) са залегнали нравствени проблеми на социалистическата действителност. Камерният характер на конфликта създава възможност за по-задълбочена психологическа обрисовка на героите, където авторът има известни успехи. Пиесите на М. Величков имат значение с идейно-нравствената си проблематика, която вълнува.

* * *

Наред с поетите-драматурзи и малко след тях след Априлския пленум към драмата се обръщат и редица белетристи, много от които имат твърде самобитно проявление в тази трудна област. Между тях централно място заема Димитър Димов с пиесите си „Жени с минало" (1959), „Виновният" (1960) и „Почивка в Арко Ирис" (1963). Димов се насочва към драматургичното творчество след написване на романа-епопея „Тютюн". Пътят от епоса към драмата е естествен и закономерен за мнозина европейски и български писатели. И ако за Димов се смята, че е оставил своите шедьоври в областта на романа, а не в драмата, причината за това би трябвало да потърсим преди всичко в неговата ранна смърт. В продължение само на четири години Димитър Димов написва три пиеси, което показва неговата голяма активност в областта на този труден жанр в последния период от живота му. Почти всички необходими предпоставки за овладяване на драматургичното изкуство можем да съзрем в романите на Д. Димов — герои с изключително драматична съдба и контрастни характери, блестящо владеене на диалога, голям усет за улавяне на сериозни конфликти на фона на най-важни социално-политически преобразования. На фона на цялата пъстроцветна картина на нашата драматургия след Априлския пленум пиесите на Д. Димов имат свое собствено място и значение. Тези пиеси носят свой собствен драматичен стил, блестящ остро-

умен диалог, интелектуална атмосфера, сатирично-ироничен подтекст и оригинални образи, които допълват и обогатяват новата ни социалистическа драма.

През 1959 г. излиза първата драма на Д. Димов „Жени с минало“, която беше едно значително театрално събитие. За отбелязване е, че както когато се появиха неговите романи, така и сега при написването на драмите независимо от някои отделни недостатъци Димов се проявява напълно като зрял творец. И в попрището на драмата авторът на „Тютюн“ не прави само плахи опити. Напротив — всичко е „видяно“, изчакан е само моментът, когато образите ще се появят на сцената и ще привлекат вниманието на зрителя със заразителния си диалог. В тази „ранна“ зрелост веднага проличава самооформеният, роденият драматург независимо от необходимата еволюция, която той извървява след това за кратък период по стъпалата на драматургичното изкуство.

Мисълта и логиката участвуват много повече при писането на драми, отколкото при романа, където обикновено има и твърде много описания. И затова да пише драми за Димов е някак естествено — повествователният елемент е заменен изцяло с жив и действен диалог, чрез който трябва да бъде казано всичко за героите. И тук именно е трудността на този жанр, към който Димов изпитва в последните години особено предпочитание. Мисълта и логиката, които той притежава като учен, са от голяма полза на Димов-драматурга, въображението на писателя сега е непрестанно съпътствувано от синия пламък на логичната мисъл, която в драмата е наистина нужно да бъде по-отчетлива. Рационалният и емоционален процес в драмата трябва да се намират в хармония. И тъкмо тази хармония е вродена у Димов.

Бунт срещу пороците и еснафщината — така бихме могли да наречем основната драматична идея в „Жени с минало“, около която се завъртява действието. Сблъскването на порока и добродетелта — този вечен конфликт в пиесата на Димов добива конкретни форми в образите на Мери и Нина. Димов поставя на разискване чистотата на човешките отношения. Противопоставяйки Алипи Кръстанов на Нина и Катя, Димов изказва мнение, че за истинския съвременен писател и човек са нужни високи морални ценности. С тънко майсторство и блестяща ирония са осмени бърборковщината, цинизмът и интригантството всред някои писателски среди, чийто представител в пиесата е Алипи Кръстанов. Този образ има най-много реплики, без да е най-драматичната фигура в пиесата. Неговата роля е да участвува в сплитането и разплитането на действието, без да бъде „потърпевш“. За всеки от останалите герои изгаря по една илюзия и те в последния момент са малко или повече различни от началото. Само Кръстанов е нещо като наблюдател и регистратор, но без неговото постоянно присъствие не би съществувала пиесата. Неговите реплики са живи, пластични и динамични. Те раздвижват действието в нужната посока, а самият той е непроменяем, защото у него останките от миналото са неизкореними.

От време на време в тази камерна драма на Димов с малко действуващи лица се появява и образът на Катя, кадровичка в министерството на Борис, бивша партизанка и приятелка на Нина. Без нея картината на обществените нрави, които Димов цели да разнищи, не би била пълна. Катя няма самостоятелна лична драма и участвува по-скоро като съветник и приятел на Нина в тежки минути. Наистина, ако образът на Катя беше по-добре вплетен в интригата, ако участието ѝ беше по-живо — както това на Мери или на Алипи Кръстанов например — тогава нейният образ щеше да бъде по-сценичен. Но и

такъв, какъвто е, този образ е твърде интересен, и то тъкмо защото няма самостоятелна роля, а в повече или по-малко степен доосветлява другите образи— тези на Нина, Мери и особено на Алипи Кръстанов. Но образът на Катя е особено нужен на Д. Димов и от такава гледна точка трябва да се преценява неговото значение. Той няма и не би могъл да има централна действена сила. Очевидно и сам Димов най-малко е имал пред вид и е целял това. Затова и упреците на някои критици, че образът на комуниста не е централен в тази пиеса, са неоснователни. До каква степен Катя помага останалите герои да разкрият своята същност — ето тук може да се търси оправдание за нейното появяване на сцената. В една постановка би било неправилно да се акцентува на нейния образ за сметка на останалите, които в същност водят драматичното действие напред. Постановката на „Жени с минало“ на времето в Народния театър за младежта вървеше по основните направления, начертани от Димов в пиесата, без да се изпада в мелодраматизъм, което винаги може да се получи, особено ако не се намери точното участие на Катя в отделните сцени и епизоди. Замисълът на Димов е не да накара Катя да преживява, а тези, които са около нея, и това е действително постигнато. Ако Катя вземаше по-активно и по-различно участие, тогава щеше да се получи съвсем друга пиеса. „Жени с минало“ е най-кратката драма на Димов, наситена с много съдържателен диалог. Особено интересни са монолозите на Катя и Алипи Кръстанов. В тяхното противопоставяне има и немалка доза комичност.

В своята пиеса Димов отделя на образа на Катя няколко самостоятелни акцента. Това са онези мигове, когато тя си припомня пред Нина своя загинал любим от партизанския отряд. В нейните мисли и спомени за любовта, щастието и борбата се примесват известна наивност с възвишеност. Нейното минало ѝ дава криле за настоящето. Без тези мигновени връщания към спомена тя не би била пълноценен образ в пиесата. Тези моменти нямат самостоятелна стойност и съвсем не целят да направят Катя централен драматичен образ, но те са интересни и показателни, защото в тях прозират схващанията на Д. Димов за героя-комунист. Преди всичко за него е важно да бъде опазено достойнството на човека и неговата честност: „*Грешката на честния пред партията е извинима, но на кариериста или подлеца — никога*“ — тези думи на Катя, казани пред Нина, сякаш присъствуват като подтекст в цялата пиеса, изразяват позицията на автора и са в съзвучие със силно разобличителния патос на „Жени с минало“.

Образът на комуниста в първата пиеса на Димов е само загатнат, маркиран, неговото постепенно реализиране авторът тепърва ще постигне в пиесите си. Когато говорим за образа на Катя, не би трябвало да ни убегне и още една интересна подробност — покрай ролята ѝ на „катализатор“ за проявяване основните черти на останалите действуващи лица тя съвсем не е безлична, както почти никой герой от творчеството на Д. Димов, колкото и второстепенен да е той. В преживяванията и схващанията ѝ за любовта, свързани с най-щастливите и трагични мигове от човешкия живот, можем да усетим нещо от горещия дъх на „Осъдени души“ или от образа на Лила от „Тютюн“. Това показва, че положителният герой и по-специално образът на комуниста е една непрекъсната творческа мечта на Д. Димов, нещо като синята птица, към която той упорито се стреми докрая на живота си. Ето например как Катя си припомня раздялата с любимия мъж:

К а т я. Убиха го!. . . (Пауза, после задавено). Куршумът го удари в гърдите, когато атакуваха една гора. Падна в ръцете ми!. . . Забравих всичко и

почнах да обсипвам лицето му с целувки!... Животът го напускаше бързо. Нямаше време да проговори, но в очите му блясна познатият и толкова скъп за мене зеленикав пламък!... Сега вече те не бяха сурови, а нежни и пълни с любов, мъка и с копнеж към отлитащия живот... Всичко това продължи само няколко мига, които ми се сториха безкрайни като човечността и къси като пляска на куршумите, които шибаха камъните около нас..."

След тези думи на Катя изведнъж в пиесата заискрява някаква особена, романтична светлина и върху нейния фон нахлуването на герои като Алипи и Мери с цялото тяхно поведение е особено контрастиращо. Пошлостта и порочността се разобличават понякога, когато около тях, макар и като фон, присъствуват честността, добродетелта, героизмът.

Като отхвърля със заразителен смях и блестяща ирония отровната красота и гнилостта на едни нрави, които принадлежат на миналото, Димов разчиства пътя към бъдещето, към неговите истински и достойни представители.

Новата комунистическа нравственост си пробива път в живота с цената на различни грешки и жертви. Човек не трябва да служи на своите собствени егоистични интереси, а да умее да се раздава на близките си, на хората — само тогава може да бъде истински щастлив. Семейното щастие и любовта не бива да бъдат егоистични — такъв е един от мотивите, залегнал в пиесата „Виновният", написана от Димов през 1960 г. Самият Димов определя тази своя пиеса „не като жестока драма, а като драма, която за зрителя ще изглежда *като буря в чаша вода* и ще носи сатиричен и комедиен подтекст". Авторът особено много държи да не се разруши в никакъв случай сатиричният и комедиен елемент във „Виновният" и дори специално набляга за подчертаването на този елемент при постановката на пиесата в Народния театър.[1] Основната концепция на автора за героите и пиесата трябва непремено да се има пред вид, когато се разглеждат образите от „Виновният".

Петрински — главната фигура в сатирата на Димов, е оригинален и жизнен драматичен герой. Той е 50-годишен учен-хирург, с голям опит в науката, живота и брака. Решен на всички средства, за да опази младата си съпруга като своя собственост, той загубва най-скъпото — нейната любов. От безропотна съпруга Мария става бунтуваща се жена. Във финала главният герой трябва да понесе едно страдание, което сам е предизвикал. Преминал през страданието, Петрински вече няма да бъде същият наперен, пръскащ остроумия самохвалко, той ще плати за егоизма си, и то с това, което най-малко е очаквал — не той, а Мария го напуска.

Към главния герой от „Виновният" Д. Димов се отнася особено критично. В неговия глас има „неизкоренима" ирония, която много подхожда на цялостния му тип. Тази ирония се проявява особено силно и го характеризира съвсем точно и пластично, когато героят, разговаряйки с останалите действуващи

[1] Във връзка с това важно е да се знае мнението на Димов за мястото на сатирата като литературен жанр в социалистическото изкуство, изказано на 20. XII. 1960 г. при обсъждане на пиесата „Виновният" в Народния театър: „... Ако приемем, че нашето общество се състои от безупречни индивиди, ние нямаме никаква нужда от сатира. Но ако се съгласим, че индивидите от това общество носят в себе си някои слабости, наследени от миналото или родени от настоящето, ние имаме право да се борим срещу тях и със средствата на сатирата.

Кои герои в пиесата „Виновният" са обекти на сатирата?

Аз бих отговорил — всички, включително и героите, носители на положителни качества и възвишени идеали... И съобразно диапазона на човешките недостатъци — от дребните слабости до порока — съществува и диапазон в средствата на сатирата — от леката, едва доловима ирония до злъчния хумор и гротеската" (Д. Д и м о в. Съчинения. Т. V. С., 1975, с. 266—267).

лица, проявява отношението си към жената. Тогава неговият образ изпъква ярко, графично, почти портретно:

П е т р и н с к и. Цинизмът е единственото средство на всеки разумен мъж, който е решил да се разведе. На второ място, идва умението му да не се засяга от нищо, на трето — да се смее. И с тия качества мъжът става наистина неуязвим.

М а р и я. Но не и щастлив.

П е т р и н с к и. А нима щастието се състои в това да бъдеш измамен съпруг? Най-сигурното средство да бъдем зачитани от съпругите си е пълното недоверие в тях.

М а р и я. И резултатът е наистина налице: някога те обожавах, а сега изпитвам ужас от тебе.

П е т р и н с к и. Няма нищо по-полезно от ужаса. Жените са като светиците: само ужасът от възмездието ги прави добродетелни.

Петрински е от онези цинични, които не вярват в човечността, в доброто у хората, особено у жените. У себе си той носи почти незаличими следи от миналото, проявяващи се в постъпките.

Във „Виновният" най-много реплики има Петрински. Своята лична драма той не съзнава. И от това положението му в пиесата е трагикомично. Упорито се стреми да натрапи на жена си възгледите си за брака и любовта. Но в последна сметка се постига точно обратният резултат. Жена му го напуска, отвратена от поведението му. И вместо Мария да се промени по негов вкус и разбиране, той трябва да коригира някои свои основни схващания. Такъв прелом никой не би очаквал, най-малко самият герой, но той е неизбежен, защото събитията го изискват. Как точно ще постъпи по-нататък Петрински, не е известно, защото авторът оставя това на бъдещето. . .

В пиесата „Виновният" Димов се опитва да освети от най-различни ъгли сложната картина на любовта. Често, когато мислиш, че най-здраво си уловил щастието, се оказва, че в същност си най-далеч от него. В края на пиесата три семейства рухват, въпреки че в началото всичко у тях е изглеждало благополучно. И Ана, и Теодоси, и Велизар — и тримата носители на комунистическите принципи в пиесата, са „потърпевши", т. е. драмата не се разиграва някъде встрани от техните лични съдби, събитията ги засягат чувствително и това не е безинтересно да се отбележи. „Виновният" е една пиеса, в която твърде много се говори и сякаш нищо не става. В последна сметка обаче от тази „игра на развод", която Петрински през цялото време провежда, се получава един твърде куриозен резултат — при развръзката се оформят три реални развода. Уж всичко е шега, уж Петрински проверява верността на своята съпруга и изведнъж — пълен крах на три семейства — без криза, без външно изострени отношения (като изключим донякъде Мария и Петрински), без сложни перипетии. Нещата отдавна са били назрели, но е трябвало само една малка шега, едно външно и дори формално предизвикателство, за да се дойде до развръзката. И ето по този начин всички герои в пиесата се оказват в трагикомично положение. Най-много е засегнат Петрински, защото той предизвиква тази буря в чаша вода, той дърпа конците на играта, докато сам най-неочаквано попада в нея, в нейния най-сложен възел с най-тежки за него последствия.

В една пиеса взаимоотношението между главни и второстепенни лица е винаги интересно и важно и от това взаимодействие зависят както второстепенните, така и главните действуващи лица. Би било съвсем неестествено във

„Виновният“ да се акцентува върху образите на Ана, Велизар или Теодоси само защото те са в една или друга степен носители на комунистическа нравственост независимо от слабостите в характерите им. Тяхната роля е второстепенна, защото те трябва да подпомогнат изявата на характерите на Глафира и Петрински. Тази „второстепенност“ тук във „Виновният“ е по-различна от оная на Катя в „Жени с минало“, където героинята нямаше никакво собствено участие в драмата. Но съществува и нещо сходно — комунистическата нравственост в тези пиеси на Димов има донякъде все още малко „второстепенен“ символен характер — нещо като пример и „фон“ за разгръщане на останалите герои.

Който е чел или е гледал „Виновният“, не би могло да не му направи впечатление, че репликите на Петрински са извънредно занимателни, изпълнени с остроумие, парадокси и парлива ирония. Главният герой на тази пиеса говори изключително много. И ако не беше неговото дълбоко лично преживяване, ако не беше тази негова „игра“, в която сам той се вплита неусетно, но съдбоносно, остроумията му, колкото и да са интересни и блестящи, щяха да отегчават. Сега всеки негов словесен изстрел рекушира върху самия него. И тъкмо това е интересно в драмата. Изпълнението на Владимир Трендафилов в ролята на Петрински на времето покриваше до голяма степен замисъла на автора за този герой. Публиката се заливаше от смях и съчувствие към героя. А моментите, когато той разговаря с Глафира (в изпълнение на Лили Попиванова), най-много се запомняха, защото там най-добре се чувствува сатирично-комедийният жанр на пиесата, както и точният прицел на автора.

* * *

„Почивка в Арко Ирис“ (1962) се появява две години след „Виновният“ и донася голяма изненада за всички почитатели на драматургичното творчество на Димов. Свикнали да го виждаме да се разгръща в рамките на камерния сюжет, той изведнъж ни показа своите възможности в разработка на революционна тема на широко платно с голям брой действуващи лица. Подобно на „Петата колона“ и „За кого бие часът“ на Хемингуей и тук събитията се развиват по време на Испанската гражданска война, а антифашистката тема е поставена във внушителен интернационален план. Успехът на Димов в „Почивка в Арко Ирис“ може да се сравни с успеха му с „Тютюн“ в белетристиката. И в двата случая това разби дотогавашните представи за неговото „амплоа“ в съответния жанр. „Почивка в Арко Ирис“ е усилено щурмуване на нова проблематика и тясно приближаване до съвременността, до нейните конфликти, образи и проблеми.

Димов пребивава в Испания съвсем кратко време, по-малко от една година (1943—1944 г. до месец април), но в творчеството му „испанските мотиви“ заемат, така да се каже, специално място — романът „Осъдени души“ (1945), пътеписите „Куха Испания“, „Януарска пролет“, „Кастилска зима“ (1946) и разказът „Задушна нощ в Севиля“ (1949).

Димов проявява подчертана склонност към екзотичните сюжети и екзотичната природа. Това в никакъв случай не е търсене на оригиналност, а дълбока вътрешна авторова потребност за собствена изява, нещо като духовна биография. И също — доказателство за големи и разностранни творчески възможности. Не всеки би могъл да пише с такова въображение и разбиране за събития и герои от чужда страна. За това се изисква и някакъв по-особен талант —

за едно пълно превъплъщение в страната с нейния ландшафт и герои, без да се изгубва връзката с родината и нейните проблеми. Този именно дар притежава нашият Димов и той го сродява с най-талантливите писатели-интернационалисти на нашето време.

В центъра на пиесата „Почивка в Арко Ирис" е комунистът Естанислао Браво — българин, интербригадист в Испания. Неговото име означава на испански мъжествен, смел, великолепен, но и разбойник. Осъден е от обстоятелствата да се бие и умре за свободата на Испания. В съдбата на Браво има много трагизъм и възвишеност — любим мотив в творчеството на Димов. Изострените събития на гражданската война в Испания правят образа му особено драматичен. Той се проявява като безумно смел с „тъпо равнодушие пред смъртта" — според израза на Инес — такъв е от самото му появяване и особено в края на първо действие, когато пламва романтичната любов между него и аристократката Инес. Обаянието на героя непрестанно ще се разкрива, но изключителният му характер се налага още от самото начало.

Епизодът, влязъл като сюжет в пиесата, е добре и с вкус подбран. Той напомня финала на „Осъдени души". Само че там се завършва с победа на републиканците, а тук настъпват фалангистите. И тук, и там обаче събитията и любовта разтърсват душата на една аристократка. Но там Фани Хорн убива Ередия, прозряла докрай антихуманната му същност. Тук тържествува хуманният принцип и блясва светлината на комунистическите идеи, които разтварят нови хоризонти пред героите.

Хуманността е основен драматичен лайтмотив в пиесата на Димов. Събитията са кървави. Отрядът на Естанислао е обграден и обречен на гибел. И тъкмо това трябва да накара другите хора— аристократи, анархисти и селяни, да видят неща, за които дотогава са били слепи. Капитан Браво е носител на основния морално-етичен проблем. Около неговата обаятелна личност и героичните испански събития се развиват характерите и конфликтите в пиесата. Овладяването на героичната тема в „Почивка в Арко Ирис" става главно чрез образа на капитана, който е в центъра. Образът на комуниста в тази пиеса на Димов е изтеглен на предна линия, а събитията, в които той активно е вплетен, са извънредно динамични. Авторът защищава своята основна тема безспорно и чрез останалите обкръжаващи капитан Браво фигури — лейтенант Алварес, политическия комисар Беналкасар и донякъде анархиста Антонио, у когото се пробужда пролетарската съвест, и изобщо чрез вярно предадената революционна атмосфера в Испания.

В пиесата има решителни, съдбоносни битки, има и съдбоносна любов. Героико-романтичният сюжет се допълва сполучливо с изображението на андалузките нощи, с канонадата на боя, с арагонската хота, с любов и смърт, които се преплитат. Най-силно драматична е любовта между аристократката Инес и Естанислао. В любовта на Димовите герои винаги прозира трагизъм. В пиесата двамата главни действуващи лица, в началото контрастни по убеждения, трябва да преживеят силна и разтърсваща ги любов. Душите им се приближават, колкото и да са непримирими възгледите им. Понякога при великото чудо на любовта единият от партньорите трябва да изживее прелом, за да се доближи до другия, който е носител на нещо по-различно и ново, справедливо и завладяващо. Гордата аристократка Инес, колкото и непримирима да е, трябва да прозре истината, а носител на тази истина е капитан Браво. В сърцевината на конфликта в пиесата на Димов е заложен еднакво и обществен, и личен заряд, сплетени тясно и неразривно така, както в повечето

класически пиеси. Любовта на Инес е по-силна от смъртта. В нейната горда душа настъпват такива промени, които никога не биха настъпили, ако не беше завладялото я голямо чувство към Естанислао. Инес иска да запази само за себе си капитана, но в същност с подвига си той я спечелва завинаги за безсмъртната идея, в името на която е обрекъл живота си.

Конфликтът в „Почивка в Арко Ирис" има голяма обществено-политическа мащабност и затова при една нейна постановка не бива да се акцентува върху камерния характер на интригата. Тази мащабност и всеобхватност на проблеми и събития не е за сметка на вярната и точна психологическа характеристика на образите в пиесата. Тъкмо напротив — изострените драматични събития на гражданската война в Испания подпомагат да бъдат обрисувани убедително силни и красиви характери. У Естанислао патриотичното и интернационално чувство са споени от дълга към комунистическите идеи.

Инес и Естанислао са от два различни свята, но като хора имат нещо сходно — горди, благородни, честни. Това са нещата, които ги привличат един към друг и ги свързват в разгара на най-опасната битка, пред пламъците на смъртта. И двамата еднакво харесват „испанското" гледище за хората и света изобщо: „когато живеем, ние мечтаем или сънуваме!". . . — думи на Инес, които Естанислао споделя. Ето че те са родени сякаш един за друг. Неспирният ход на събитията показва обаче колко кратко и илюзорно е тяхното щастие и същевременно колко е необходимо и за двамата, особено за Инес.

Ако в пиесата не съществуваше образът на Пилар, малката очарователна маха, която неусетно се превръща в героиня, целият конфликт би бил по-безжизнен. Триъгълникът в пиесата — Инес—Браво—Пилар — се образува естествено и някак задължително. След Инес любимка на автора е безспорно Пилар — в шеговито-закачлива форма тя изрича най-смели истини и е един от най-действените образи. Находчивите ѝ реплики се очакват с нетърпение и интерес, защото освежават напрегнатия ход на действието, внасят разнообразие, като същевременно имат напълно сериозно значение и самостоятелна стойност. Това е един много интересен и сполучлив образ в драматургията на Димов — с подчертана самостоятелност и същевременно силно подпомагащ разгръщането на характерите на останалите действуващи лица. Без тази героиня пиесата би загубила много от своето очарование. Тя е може би най-необходимият образ, без който останалите действуващи лица щяха да бъдат по-безплътни. Тъкмо от чисто драматургична гледна точка Пилар е едно интересно и истинско откритие за Димов.

На Пилар е отредено „второ " място и може би затова авторът е отделил по-малко време за душевния ѝ живот, а повече я включва като катализатор за разкриване на останалите действуващи лица. Неочакваната любов, която я осенява, променя издъно нейните убеждения. Жените винаги са били съучастнички в делата на своите любими. И Пилар, тази малка испанска девойка, просто се преобразява. В пиесата на Димов както възвишените комунистически идеи, така и голямата истинска любов имат свойството да преобразяват човека: за една нощ понякога или за един ден. Такива „чудеса" безспорно се срещат и в живота, в драмата те са пречистени и са поднесени в „чист" вид. Последната трогателна постъпка на Пилар, макар и неочаквана, е в същност логична с нейното поведение. Тя изгаря като нестинарка — една ефектна развръзка — така, както е ефектно и началото (тогава Естанислао открива трупа на анархиста Морено, убит от Инес). Пилар е най-жизненият и приятен

образ в пиесата, въпреки че бихме желали по-ясно изразено драматично развитие у нея, така както е например у доня Инес.

В последната пиеса на Димов бившите хора, които населяваха „Жени с минало“ и „Виновният“, са останали на втори план — само фигурата на Себастиян се мярка като змиорка от време на време и пръска отрова. „Почивка в Арко Ирис“ е най-близка и най-ярко адресирана до нашата съвременност с проблемите и героите си въпреки географската и историческата си отдалеченост.

Представители на три различни поколения комунисти в пиесата са Алварес (на 24 г.), Естанислао (на 38 г.) и Беналкасар (на 46 г.). Твърде интересен е конфликтът между Естанислао и Беналкасар. Те имат непримирими възгледи и само настъпващият бой, изглежда, ги примирява. Спорът между Беналкасар и Естанислао е едно от най-интересните места в пиесата, не само и не толкова от драматургична гледна точка, колкото от философска. Естанислао е комунист — смел, честен, с широк поглед за нещата, събитията и хората, и това го прави обаятелен независимо от известна непреодоляна статичност в образа му. А Беналкасар, политическият комисар, е тесногръд, фанатик, йезуит без расо. Конфликтът между двамата поради това е неизбежен и задължителен, макар че Беналкасар е съвсем епизодичен образ в пиесата. Изведнъж обаче той попада във фокус. Това е един интересен и твърде сполучлив драматургичен похват на Димов, който той използува доста добре и в белетристиката си, особено в „Тютюн“. И така, авторът успява да накара всеки второстепенен герой в даден момент да бъде фактор, от който зависи развитието на действието и дори съдбата на главните герои. По този начин в пиесата няма само главни и второстепенни лица. Има драматични събития и драматични герои, вплетени в драматични конфликти. Цялото това богатство дава възможност за широко и разнообразно режисьорско интерпретиране на пиесата.

Интересно от съвременно гледище е сблъскването между Беналкасар и Алварес. Мястото на действието е Андалузия, но ясно е — репликите се отнасят направо до наши дни. Алварес е представител на най-младото поколение комунисти, но понякога е по-мъдър от всички, дори от самия Естанислао, защото често на младостта са присъщи и мъдрост, и смелост, и безкомпромисност. Алварес не е само на страната на Естанислао, но затрупва Беналкасар с хаплива ирония въпреки вроденото си добродушие. Образът на Алварес е в съзвучие с образа на Пилар и двамата допринасят за разгръщане на драматичната идея на автора.

Смелата младост на Пилар и Алварес сякаш олицетворява процеса на обновление у нас след Априлския пленум. Така посредством репликите на героите от Испания авторът беседва пряко със своите съвременници. Сблъскването на Алварес и Естанислао е колкото епизодичен, толкова и съществен момент в пиесата, адресиран пряко към нашата съвременност, подчертаващ антидогматичния дух на автора.

В завладяващата антифашистка пиеса на Д. Димов „главното действуващо лице“ е Испанската гражданска война, която със своята висока хуманна същност преражда честните души от цял свят. Проблематиката, която се разкрива в пиесата, носи оригинално съвременно звучение. Обстоятелствата, събитията и героите на горяща Испания са предадени с майсторство и силна увереност в могъществото на комунистическите идеи. Тази пиеса е едно безспорно явление в българската драматургия. Тя сродява автора с най-добрите постижения на интернационалната антифашистка тема в драмите на другите страни.

* * *

В творчеството на големия наш драматург Камен Зидаров след благодатния Априлски повей настъпват също качествени изменения и обновления. Със своите исторически пиеси и той дообогатява и доразвива българската реалистична традиция в тази област, като внася в нея нови съвременни измерения. Една от най-сполучливите му пиеси, получила и най-голяма сценична популярност, „Иван Шишман", е написана в стихове, което показва, че той също е своеобразен поет в драмата. Камен Зидаров успява да очисти историческата драматургия от националистично-шовинистичен примес, да превърне „царската" тема в народна, а народните борби и народа в главно действуващо лице. К. Зидаров има предпочитания към върховни кризисни моменти от живота на народа, когато се изявяват силни и трагични личности. Във вълнуващите драматични характери, като Иван Шишман, Иван Срацимир, Мария Десислава, Калоян, Боян магьосникът и др., личат дълбочината на изобразителната стихия, съвременната философска трактовка и новият комунистически мироглед на автора.

Близки по сюжет до „Царска милост" са драмите „За честта на пагона" (1957) и „Блокада" (1959), в които са пресъздадени непримиримите класови конфликти от недалечното минало на нашия народ. Събитията не са изобразени в стила на историческата хроника, а посредством психологическото вникване в индивидуалната драма на героите, чрез което са изразени конфликтите на епохата. Тези две драми на Зидаров представляват нещо като междинен етап към написването на „Иван Шишман" и имат свои интересни характерни особености, свои силни страни и отделни недостатъци. В центъра на конфликта в „За честта на пагона" стои борбата между любовта и дълга, което изисква от героите да се разкриват не само в отделни сблъсквания, а и в моментите, когато се борят с противоречията в душата си, когато вследствие на някой външен тласък във вътрешния им мир възникват бурни движения, вериги от изменения. Тук, в „За честта на пагона", се забелязват наченките от онзи драматургичен похват, който по-късно ще разцъфне в драмите на Зидаров, посветени на миналото. В „За честта на пагона" героите все още се изявяват, следвайки най-общо събитията, докато по-късно душевният им живот ще успее да се „откъсне" от преките действия, за да ни позволи по-детайлно да надникнем в дълбоките вътрешни противоречия на душата. Този развой и това израстване на драматурга става постепенно, с една закономерна плавност, като отделните стилни похвати непрекъснато се развиват и усъвършенствуват.

В „За честта на пагона" Зидаров се стреми да даде по-голям простор на душевните изживявания на главните герои, като същевременно спазва единството между конфликт и образ, между герой и събитие. В „Царска милост" развитието на героите следва по-непосредствено и тясно хронологията на събитията. У Ирина Радионова заедно с превратностите в живота настъпва и постепенен прелом във възгледите. Тези движения се извършват паралелно. В „За честта на пагона" и „Блокада" авторът прави „завой" към по-силно психологизиране на главните герои, като в някои моменти действително постига успех в това направление, без всичко да бъде навсякъде достатъчно убедително. Конфликтът в „За честта на пагона" наистина дава възможност да се използуват по-разнообразни средства за изграждането на характерите. В центъра на пиесата е залегнала борбата между любовта и дълга и това изисква

от главните герои Владимир Панов и Станислава да се разкриват не само в отделните сблъсквания, а и в моментите, когато се борят сами с противоречията на душите си, когато вследствие на някой външен тласък във вътрешния им мир възникват сложни движения. В пиесата се разискват нравствени проблеми — за честта, дълга, достойнството, любовта към любимата, към бащата и народа. Всичко това е обединено от една трагична случка — убийството на дядо Пано Витанов, бащата на Владимир , от полковник Бисеров, бащата на Станислава. Събитията се развиват през септември и октомври 1919 г. във Велико Търново. Атмосферата на тревожното време и борбите на партията са предадени със зидаровска непосредственост и пълнокръвие, познати ни от „Царска милост". В душата на Владимир Панов се развихря мъчителна борба — между любовта и честта, защото той трябва да свидетелствува за истината, което може би ще разруши завинаги неговото лично щастие. Тази избрана от Зидаров ситуация е действително силно драматична и дава възможност за сериозни обобщения и тънко проникване в душевния свят на героите. Драматургът проявява находчивост при завръзката на действието и още в самото начало силно поляризира героите, затяга противоречията. Владимир и Станислава са поставени в огъня на събитията, вън и вътре в тях. Изборът им е съдбоносен.

Във всяка драма, разбира се, е задължително при проникване във вътрешния живот на героя да се изхожда от конкретната случка. От друга страна, връзката между събитията и образите се определя в последна сметка от спецификата на действуващите лица. Различия съществуват по-скоро в степените, в които са застъпени тези две страни на конфликта — външната, в която влизат всички случки и събития, и вътрешната — тяхното отражение в душевния живот на героите. Тези две страни са неразделни. Но понякога драматургът дава известно предимство на събитията и стълкновенията; тогава вътрешният живот на героите не се изобразява по-самостоятелно и подробно, проявява се само в непосредственото им участие в случките. Другаде душевните противоречия се разгръщат по-нашироко и самостоятелно, а случките са само повод за тяхното разкриване. По-късно може да се случи така, че събитията да зависят пряко от разрешението на психологическата драма на героите. От тази диалектическа връзка и взаимозависимост между ситуациите и образите се изграждат конфликтите в пиесите, разгръщат се особеностите на характерите. Понякога са необходими множество конкретни случки и събития, за да се разгърне образът, а другият — един-два съдбоносни тласъка са достатъчни, за да се премине към сложна душевна борба и вътрешно изменение на героя. Тези похвати съвсем не се изключват един от друг за даден драматург, а често се проявяват в „комбиниран " вид, като приоритет може да получи ту единият, ту другият в отделната драма, без изобщо да си „оспорват" някакво предимство. В драми като „Царска милост" развитието на героя се проследява главно в постъпките и репликите в процеса на самите събития и в това е силата на тази драма — в своеобразното богатство и разгърнатост на конфликта и събитията. А в други — особеностите на конфликта и характерите изискват, за да се достигне до известна решителна постъпка, авторът да остави героя по-дълго сам на себе си, в борба с душевните му противоречия.

В „За честта на пагона" почти навсякъде се предава с пълнота и убедителност политическата атмосфера, а също и отделни моменти от душевната драма на героите. Но все още драматургът не достига до онези дълбочини на психологическо напрежение, познати ни от „Иван Шишман" или от „Боян

магьосникът". Тук, както и в „Блокада", К. Зидаров прави своите сондажи към завоюване на многоплановост не само на обществено-политическата обстановка, но и на сложните преходи в човешката душа. В „За честта на пагона" авторът сякаш все още е погълнат от събитията и от тяхната „сензационност" независимо от това, че е далеч от прякото пренасяне на случките в пиесата. Владимир Панов и Станислава носят свое лично обаяние, в съдбата им има вълнуващи моменти, но в техните фигури няма онази мащабност, която носеше Ирина Радионова и която по-късно ще усетим отново в пиесите от далечното минало.

Творческият ренесанс у Камен Зидаров се предшествува и съпътствува от още една пиеса — „Блокада", чийто сюжет е почерпан от героичната съпротива на нашия народ против фашизма. Усилията на автора са насочени към тясно сплитане на личния и обществен конфликт. Материалът за пиесата, както в повечето случаи, Зидаров е почерпил от истинска случка. В книгата на Вл. Каракашев „Камен Зидаров. Литературно-критически очерк" е предаден разговорът-спомен за един ден през 1957 г., когато Зидаров разказва своя замисъл за „Блокада": „. . . Но този ден той беше особено оживен. Попаднал на великолепен сюжет — ме уверяваше той. След това ми го разправи. Това бе описанието на един истински случай, станал в София през 1934 г., който е използуван за сюжета. Фашистката полиция напразно преследва един нелегален комунист, който успява да се скрие в едно училище. Тогава полицаите арестуват жената, майката и децата на комуниста и заявяват, че няма да ги пуснат, ако до 24 часа баща им не се предаде. Майката има брат полковник, който я съветва да склони сина си да се предаде, но тя отказва. Зидаров променя мястото и времето на действието, декор на бъдещата му пиеса става Средногорието, а времето — есента на 1942 до 1945 г. Към жизнения материал, почерпан от това събитие, Зидаров прибавя прочетения в мемоарите на Славчо Трънски случай за това, как баща отива при партизаните вместо страхливите си синове. . ."[1] Този случай дава съдържанието на второ действие на „Блокада".

В центъра на пиесата е комунистът Деян Карадимов, около чиято съдба се изгражда конфликтът. Мана обича Деян, но в нея е влюбен Станулов, агент на полицията. Този триъгълник създава напрежение в драмата, което се обуславя и от противоречията на героичното време. Драмата на Мана, Деян и Станулов изисква по-често съсредоточаване във вътрешния свят на героите. И затова за конфликта са необходими редица сцени в дома на Деян (I действие), където се кръстосват съдбите на живот и смърт. Но много скоро семейният план на конфликта става тесен. Нужна е по-голяма мащабност за разкриването на всяка отделна съдба. И тъкмо затова възникват събитията от второ действие на „Блокада" — едно от най-сполучливите места в пиесата, където конфликтът се развива на село в къщата на комуниста бай Васил Карагюлев. Така сблъскванията между героите, в чиято основа лежат осезаеми обществени причини, добиват по-пряка връзка с особеностите на епохата.

В трето действие на „Блокада" конфликтът трябва да достигне най-високата точка на своето развитие. Тук драматургът е струпал едно след друго бурни събития, които носят големи нещастия за героите. Но не всички събития и особено някои техни последствия са групирани с оглед основната същност в характера на Деян. Понякога имаме чувството като че ли главният ге-

[1] В. Каракашев. Камен Зидаров. Литературнокритически очерк. С., 1962, с. 69—70.

рой просто не успява да се справи с положението — оставя събитията да го тласкат насам-натам, без да бъде действен участник в тях — и с мислите, и с постъпките си. Поведението му не е достатъчно мотивирано и уплътнено.

Тургенев в една своя беседа с Л. Н. Толстой за Шекспир казва: „Истинските драматични положения възникват не тогава, когато добродетелните хора се борят със злите, както в мелодрамата, или когато хората страдат от външни бедствия, например чума или земетресение. Драматичните положения възникват тогава, когато страданието неизбежно произтича от характерите на хората, от техните страсти."[1]

В пренаситеното с напрегнати драматични положения трето действие на „Блокада" Станулов и Мана успяват да разкрият донякъде и някои основни страни от характера си. Станулов достига тук кулминацията на своите престъпления, защото такава е логиката на неговото развитие: от предателство той стига до мародерство. Но за съжаление не всичко в поведението на Деян е ясно и логично, в неговата съдба събитията в кулминационния момент се втурват като стихийни бедствия. Тук е нужно наистина по-голямо вътрешно и външно драматично участие на главния герой във възникналите събития.

В „Блокада" Зидаров продължава опита си, започнат още в „За честта на пагона" към ново, по-разнообразно взаимоотношение между конфликт и образ. Когато конфликтът изисква това, известно по-голямо предимство започват да придобиват и вътрешните изживявания на героите, без да се загубва непосредствената връзка на конфликта с обществените противоречия. В „За честта на пагона" и до известна степен в „Блокада" за развитието на конфликта и образите са нужни не само и не толкова множество събития. Появява се необходимост авторът да оставя героите и сами на себе си, в борба със собствените им противоречия. Тогава конфликтът трябва да придобие по-голяма острота, а героите преценяват миналото и бъдещето си от нова гледна точка. Но невинаги в тези най-напрегнати ситуации главните герои „овладяват" достатъчно събитията. Авторът не съумява навсякъде да проследи отражението на едно решително сблъскване в душевния свят на героите. Затова в образите на Владимир Панов и Деян се чувствува известна недоизясненост. Независимо от посочените слабости и двете пиеси са един необходим етап за създаването на „Иван Шишман".

Много интересен и особено благотворен етап в творческата биография на К. Зидаров е периодът през 60-те и началото на 70-те години. Драматургът овладява в детайли архитектониката на драмата, прониква в тънкостите на изграждането на действието и образите, постига по-голяма сценичност на конфликта и героите. Зидаров написва драмата „Безсмъртна песен" (1959), или, както я нарича след преработката ѝ през 1962 г., „Иван Шишман", с която се нарежда на едно от първите места в съвременната ни драматургия.

Историческата драма в стихове „Иван Шишман" възкресява съдбоносен момент от миналото на България — момента преди падането ѝ под турско робство. Една от основните сполуки и заслуги на К. Зидаров в тази драма е умелото и вълнуващо осъвременяване на конфликта, философското проникване в събитията на миналото. Редица основни проблеми — за патриотизма, гражданската смелост, саможертвата и смъртта — получават много интересна съвременна трактовка. Показани са историческите корени на трагизма в съд-

[1] Русские писатели о литературном труде. Т. II, с. 744.

бата на Иван Шишман, в чието поведение се очертават релефно основните контури на епохата. Авторът успява да изгради динамично развитие на действието, почти непрекъснато напрежение на ситуациите, умела кулминация и силно драматична развръзка. Новото развитие на драматурга проличава най-много в изграждане образа на Иван Шишман.

Образът на Шишман може да се сравнява по очарование и по силата на своето въздействие с образа на Ирина Радионова. Интересно е обаче, че във взаимодействието между конфликта и характера в двете пиеси се чувствува известна разлика. А това говори вече за постигнатото разнообразие в стила на драматурга, за овладяване на нови похвати при извайване на драматичните герои в зависимост от своеобразието на конфликта и образите, говори за творческо израстване.

И в „Царска милост" в последна сметка характерът на Ирина определя основните етапи на конфликта, ала пъстрата мрежа от случки бе винаги необходимата канава, за да изпъкнат ярко най-основните й качества и оттам поголямата роля и значение на отделните събития. В „Иван Шишман" също са налице необходимите съдбовни ситуации, които дават тласък за движението и разкритието на героите. Сблъскванията след това обаче се извършват главно във вътрешния свят на централните герои. Техните преживявания се превръщат в „събития", които дават основен тласък за развитието на конфликта напред. В „Иван Шишман" драматургът достига това, за което дотогава прави отделни стъпки и творчески сондажи.

Зидаров се обръща към най-трагичните моменти от историята на България — последните години от съществуването на българската държава преди петвековното османско робство. За да спаси държавата и народа, Иван Шишман е принуден да влезе в преговори с Мурад и да му даде сестра си Мария Десислава за жена. В основата на сюжетната интрига е залегнала и безсмъртната народна поезия — народните песни „Маро ле, бяла българко, хайде се, Маро, потурчи. . .", „Слънцето трепти, захожда" и особено песента за Шишман, появила се във връзка с битката при Средец: „Откак се е, мила майно льо, зора зазорила, оттогава е, мила майно льо, войска завървяла. . .". От тези романтични извори, в които е намерил израз творческият гений на народа, Зидаров изгражда реалистична пиеса за историческата съдба на нашия народ, за неговата непреклонност, героизъм и патриотична гордост. Своеобразният романтичен патос на Зидаров присъствува в тази негова историческа пиеса и извира естествено не само от стихотворната реч, но и от поведението на главните герои, от възвишеността в характера и постъпките им, които същевременно не са идеализирани, а е намерена строгата художествена мярка в тяхното поведение.

Вестта, че Мурад иска да се жени за Мария, поставя брата и сестрата в трагични изпитания. От това, какво ще предприемат те, зависи личната им съдба, зависи и съдбата на България. Зидаров показва големите си възможности на драматург най-вече в тези сцени, където Мария и Шишман преминават през всички етапи на душевна борба, за да осъзнаят и осмислят решението си, което отначало ги плаши като смърт, а накрая придобива значение на истински голям патриотичен подвиг. За да може Шишман да каже на сестра си думите: „Нима не знаеш ти или забрави, че няма, няма щастие без родина. . .", той трябва да премине през ада на мъчителните колебания, да пребори у себе си жалостта, да преглътне унижението. . . Монолозите и диалозите в първо, второ, трето и накрая на четвърто действие проследяват именно всички кри-

волици на вътрешните противоречия у Иван Шишман и Мария Десислава. Това са и върхове на нашата историческа драматургия.

Който е гледал представлението на „Иван Шишман" в софийския Народен театър „Иван Вазов" със Стефан Гецов, не би могъл да не потръпне от грозно предчувствие още в края на първо действие, когато Шишман — Гецов произнася, коленичейки, първия си монолог: „Кажи ми боже, как да спра враждата между небето и земята!" И в погледа, и в гласа на този ненадминат изпълнител на ролята на Шишман има някаква голяма сила и изразителност — чувствува се отчаянието, което иде от безсилието на царя да надвие опасността. Още тогава се разбира, че този цар е обречен, но е готов на всичко, за да води честна борба с нашественика. Мостът към драматичната борба на следващите действия е прехвърлен. Той извира от душевните глъбини на героя, из пламенната и непоколебимо честна душа на една значителна личност, каквато е последният български цар в пиесата на Зидаров. И след тази богата вътрешна подготовка на конфликта всички последвали събития, а те не са много и повечето от тях са исторически, идват естествено, закономерно.

Мурад изпраща страшно унизителни условия, които се посрещат като „гръм сред бяла пладня". Гласът на Гецов гръмва пред болярския съвет с несдържана болка и ярост: „На смърт ще пратя, който ме придумва да подадем ръка на този убиец! — но след малко, чувствувайки ужас от безсилието си, промълвя: „Не, няма нищо. . . Така крещят страхливците нещастни, когато до стената ги притиснат или пък враг . . . за гушата ги хване."

Драматургът дава голям простор за подробно художествено разкриване на вътрешния живот у героя. Колебанията, които разпъват на кръст душата на Шишман, не са признак на слабост или на неуравновесеност на неговия характер. Те произтичат от трагичните обстоятелства, в които е поставена една силна личност. Защото няма по-страшна мъка от тази да прежалиш най-скъпото, непрежалимото, да направиш това, което си се клел, че не ще извършиш. . . И сякаш колкото е по-силна болката пред скъпата жертва, толкова по-безпощадно ясно става, че няма, няма друг изход и все по-здраво се затяга възелът на нещастието. Но Шишман не се предава със скръстени ръце на безизходицата и отчаянието. Той не се самоизмамва, напълно ясно вижда бедата и търси изход. Като лъв, затворен в клетка, се мята, бори се с всички средства. Ето, веднага след разкъсващите сърцето реплики, произнесени пред болярския съвет, царят води напрегнат делови разговор, упорито търси съюзници, но много скоро се уверява, че всички са готови да станат васали на турците, вместо да воюват честно. Царят остава сам в бедата. Сам с народа си. Историческата закономерност на събитията тук се пречупва през личните особености в характера на Шишман.

Събитията по повърхността на конфликта все повече се стопяват. Образите на Шишман и Мария поемат пътя на самостоятелно вътрешно развитие, диктувано от логиката на характерите им. От момента на узнаването до момента на решението нито във времето, нито в мястото на действието, нито пък в областта на събитията се извършват някакви особени промени. Пулсът на напрежението на конфликта се чувствува изцяло в областта на душевните преживявания. Изходът на противоречието зависи от това, как ще се реши борбата между противоположните чувства, бушуващи в сърцата на двамата герои.

Драматичната атмосфера се сгъстява в пиесата не по линия на струпване на нови епизоди и случки около главното събитие на конфликта, а чрез из-

следване всички степени на мъчителните колебания у Шишман до момента на решението. А то може да бъде само едно единствено. Шишман трябва да изтърпи всичко докрая и това за него е най-страшна душевна инквизиция. Той предчувствува, знае, че сестра му ще реши сама да се пренесе в жертва, защото е благородна българка, защото няма друг изход и защото сам той й сочи този път. И това го терзае до смърт.

И затова по-късно, след тези съдбоносни мигове, никога не ще чуем вече напиращата дързост в гласа на Шишман, няма да припламне и несдържаната му гордост, не ще бушува яростта му пред грешките на баща му Иван Александър, защото кой може да каже не греши ли и той самият. . . Защото отдавна, още в оня час, той е разбрал не само че няма щастие без родина, но и че трябва да подтиска всички свои желания и страсти, за да може по-добре да служи на онези, които са обърнали към него очи, пълни със страдание и надежда.

Драматургът е отделил много място за душевните страдания и на Мария. Тя постепенно и мъчително осъзнава, че трябва да жертвува любовта и младостта си за спасението на отечеството. В нейния характер са заложени всички предпоставки, за да може в кулминационния момент на пиесата гордо да заяви: „ Реших, отивам при Мурада. . . Но не за вас, боляри и войводи, о, не за вас, съдии безсърдечни, и за търговците, навлезли в храма, а за онуй, което ще пребъде и ще кълне и зрей през вековете, за родната земя и за народа. . .“ Мария Десислава е вторият внушителен образ в пиесата след Шишман.

На фона на трагичните обстоятелства, сполетели България, Зидаров проследява сложните душевни криволици на своите централни образи. Историческите събития тук се пречупват през личните драми на Шишман и Мария и са естествено необходими за разкриване на техните характери.

Шишман е осъзнал напълно обречеността си да бъде последен цар, „гробар на своя клет народ“. Но тази своя участ той се стреми непрекъснато да промени, бори се с всички сили и докрая на живота си остава цар-воин. Макар и малко на брой, почти всички събития, последвали след завръзката на драмата, са предизвикани от основните особености в характера на Шишман, от страстния му стремеж да продължи дните на България. Вътрешната определеност на неговия образ е в борба с обстоятелствата и оттук раждането и непрекъснатото нарастване на конфликта в пиесата. Героят се стреми да промени събитията и наистина успява да им даде едно или друго направление. Но техният ход също оказва своето въздействие върху него. В борбата с обстоятелствата образът на Шишман търпи развитие. След всеки контакт на героя с известно събитие той излиза в една или друга степен различен, променен. Но същевременно от основната същност на неговата индивидуалност и от характера на претърпяната промяна зависи какво ще бъде следващото сблъскване, направлява се по-нататъшното движение на конфликта. В „Иван Шишман“ много ясно проличава диалектическата връзка, която съществува между конфликт и образ. От една страна, отделните сблъсквания са нужни, за да се разкрият известни важни страни от характера на героя, необходими са, за да предизвикат някои промени в неговата душа. А, от друга — особеностите на драматичния характер изискват появата на нови събития и обстоятелства. В „Иван Шишман“ събитията придобиват по-малка относителна самостоятелност. Те са и по-малко, защото е необходимо драматичният конфликт да се изрази главно във форма на душевни сблъсъци и противоречия, за да се прояви по-специално върху психологически екран. Основната насоченост

на главните характери изисква всестранното и задълбочено разкриване на неизбежната душевна борба у тях. Подробният душевен анализ тук се налага, защото това са сложни противоречиви натури, носещи голяма отговорност за всяка своя постъпка, свикнали на голяма самокритичност в мислите и постъпките си. Но за да има оправдание това драматично психологическо изследване, необходимо е винаги да се осъществява задължителен и естествен контакт между събитията и вътрешната определеност на героите. В „Иван Шишман" драматургът, без да омаловажава значението на отделната съдбовна случка, поставя драматургичното ударение почти навсякъде върху характера.

В световната драматургия взаимоотношението между конфликт и образ е много сложно и разнообразно, специфично както за всяка отделна пиеса, така и за различните автори. И все пак някакви основни различия по линията на взаимовръзката между конфликт и характер има и те могат да се открият в пиесите на такива драматурзи-новатори, макар и от различни стилове и величини, каквито са Шекспир и Брехт.

В драмите на Шекспир събитията съвсем не са малко на брой, но това като че ли задължава великия драматург с още по-голяма страст да разкрива цялата сложност и многостранност в характерите на действуващите лица. Незабелязано драматургичният център се пренася от отделните случки и сблъсквания между героите върху техните душевни преживявания, които се осветляват от най-различни ъгли, придобиват повече нюанси. А в пиесите на Брехт, въпреки че не липсват нито монолози, нито всестранно разкриване на характерите, върху отделните случки и епизоди се акцентува по-специално. И те придобиват по-голяма самостоятелност. Брехт много често се стреми да подчертае с езика на драмата, колко много е зависима отделната човешка личност от обективните обществени условия.

В „Животът на Галилей", „Майка Кураж" или „Господин Пунтила и неговият слуга Мати" образите се проявяват в пълната им сложност, своеобразие и неповторимост, но неумолимостта на обществената действителност винаги се разкрива много подчертано, пряко и твърде често. Тук съвсем не се противопоставят драмите на Шекспир на драмите на Брехт, между които съществуват и някои прилики. Става дума за различните пътища и драматургични похвати, с помощта на които се осъществява зависимостта между драматичните обстоятелства и основния облик на героите.

Концентрацията на събитията в „Иван Шишман" поражда буйно разпалване на драматичната борба у героите, а оттам ритъмът и темпът в развитието на конфликта се проявява в по-различни форми в сравнение с пиеси като „Царска милост" или „Хъшове" например. В последните на преден план излизат отделните сблъсквания, събитията и случките, от които започва да зависи най-вече темпът на драматичното напрежение и отделните завои в конфликта на пиесата. Съдбата на героите най-много вълнува, когато те са въвлечени в бързо сменящите се драматични обстоятелства. От непосредственото участие на героите в събитията извира непрекъснат драматизъм и затова тези пиеси имат свое голямо очарование и особена прелест.

Да се противопоставя външната действеност и динамичност на конфликта на изискванията за дълбоко вникване в психологията на героите е безсмислено, по принцип неправилно. Практиката на световната и българската класическа драматургия, както и пиесите на някои съвременни драматурзи, са доказателство, че драматични образи, с най-тънки нюанси на душевните въл-

нения и дълбочина на преживяванията, могат да съществуват и в драми, където се редуват непрекъснато сменящи се обстоятелства. Различните начини, чрез които се проявява връзката между конфликт и образ, не се отразяват върху качеството на драматичния характер, а върху своеобразието на неговата изява. Така например, за да се почувствува по-добре сложността на противоречията, които раздират душата на Иван Шишман, необходимо е драматургът често да насочва своя прожектор към сърдечните глъбини на героя, наред с остро напрегнатите диалози да има и монолози, където Шишман разкрива по-просторно мъчителните си мисли, които не му дават покой. Постоянният стремеж към дълбоко вникване в тайните на душата на Шишман не е просто драматично хрумване, нито самоцел, то е много необходимо за движението на основния конфликт. И затова най-величествено-трагичен е образът на Шишман в монолозите, които, без да са особено чести, са най-хубавите места в пиесата.

Има един твърде интересен момент в историческата драма на Зидаров, където особено ясно проличава как главният герой се намира в непрекъснат двубой със събитията и как сам той като че ли диктува обстоятелствата. Това е силно напрегнатата драматична среща между двамата братя в тъмна клисура по време на страшна буря. Само характер като този на Шишман може да предприеме подобна крачка и да подаде ръка на своя смъртен враг, изгонения от търновския престол Иван Срацимир. Срещата може нищо да не донесе, може дори да разпали по-силно враждата, но Шишман е длъжен да предприеме тази отчаяна крачка, да търси изход и тогава, когато само черната пропаст зее пред него. Ясната цел, макар и непостижима, му вдъхва сили, кара го да бъде твърд и уверен, страстно търсещ подкрепата на отритнатия брат, готов да понесе цялата злъч на обиденото му сърце, да моли на колене, ако потрябва, но да сключи съюз. . .

Шишман удря на камък, но никой неуспех не е вече в състояние да го спре. Мощната енергия, неспирно търсещият му дух, много пъти раняван , но несломим, съзнанието за отговорността, че държи съдбините на страната, не ще го напуснат докрая. И именно тези новопридобити в изпитанията качества в характера на Шишман оправдават съществуването на събитията от последните две картини в драмата.

Големият обхват на времето в „Иван Шишман“ (амплитудата от време е 25 години) е усложнила комозицията. Наложило се е между пролога и първо действие да има разстояние от двадесет години, а между трето и последно действие — около 15 години. Необходимостта от сгъстеност на драматизма извиква картината на срещата между Иван Шишман и Иван Срацимир, която е важно звено между кулминацията и развръзката в пиесата. Става ясно, че царят винаги и с цената на всичко ще продължава да търси съюзници в борбата с турците и докрая ще си остане цар-воин.

Най-здраво свързани с основния проблем за жертвата пред родината в „Иван Шишман“ са безспорно главните герои — Иван Шишман и Мария Десислава. Техните фигури са нарисувани уедрено, в увеличен исторически мащаб, сякаш авторът е искал да ги доближи по този начин съвсем плътно до съвременниците си, да покаже през увеличително стъкло красотата на постъпките им и тяхната трагична обреченост. Някои от второстепенните герои биха могли да бъдат по-силно ангажирани около изясняването на централния проблем, да участвуват със свои собствени драми в разгръщането на конфликта. Такива са, от една страна, Василиса и Мирослава, а, от друга — царица Ма-

рия (съпругата на Шишман) и Сара. От болярите също някои образи би трябвало да бъдат по-релефно очертани — например Раксин, Филип, Светослав. Но като общ фон тяхното присъствие е задоволително.

Обикновено силата на Зидаровите пиеси идва преди всичко от сполучливо избрания и докрай издържан драматичен конфликт. Така е и в „Царска милост", и в „Иван Шишман". Пиесата „Иван Шишман" доразвива най-хубавите традиции на Вазовата историческа драматургия. Нейният сюжет е дори пряко продължение на „Към пропаст", въпреки че се различава доста много по вътрешната си архитектоника, по специфичната трагедийна трактовка на конфликта. „Иван Шишман" е своеобразен творчески връх в развитието на Зидаров като драматург. Тук той достига до дълбоки философски открития, които осветляват миналото и носят прозрения за настоящето и бъдещето.

След „Иван Шишман" интересите и сполуките на писателя се движат предимно в сферата на историческата тематика. В отминалите епохи К. Зидаров съзира отражения на съвременни проблеми и върху фона на историческия декор той разрешава важни съвременни нравствени въпроси. Постижение в това отношение са пиесите „Калоян" (1969) и „Боян магьосникът" (1972). И в двете се поставят отново проблемите за народното щастие, за мира и войната, за силната личност, любовта, доверието. Отделната личност в „Калоян" например не се противопоставя на епохата, а се издига и става изразител на народните въжделения. Конфликтът между личност и общество се разрешава от гледището на социалистическия реализъм и личността се издига до героичния патос на епохата. Изгражда се по драматичен път и един обобщен образ на народа, който именно определя изхода на събитията. Главните герои обикновено преследват високи обществени цели, те не се борят за свое лично дребно щастие, а отстояват една благородна и възвишена обществена мисия, която облагодетелствува мнозинството. Характерите в тези драми на Зидаров носят свой индивидуален облик и същевременно изразяват основните стремежи и главни направления в своята епоха. В трагизма на тяхната съдба и същевременно в борческата им натура можем да видим нещо от запазената през вековете и предавана от поколение на поколение българщина. Миналото е винаги едно своеобразно огледало, чрез което могат да се направят полезни изводи за съвременността, да се открият корените на българския дух, да се погледне не само романтично-носталгично към позабравените времена, но и да се направи философски разрез и се изведат художествени поуки от различните превратности на отминалите дни.

В „Боян магьосникът" драматургичният талант на Зидаров отново доказва своите високи възможности. Действието се развива в двора на Преслав по време на царуването на цар Петър. На фона на дворцовите игри се очертават образите на двамата братя — Боян и Петър — синове на Симеон. Двамата са контрастни характери —слаб и силен дух, произлезли от една кръв. Докато Петър желае да се оттегли в отшелничество, защото не може да надмогне противоречивите сили в своята държава, Боян е действена и силна личност, той е готов да жертвува дори живота си, за да защити интересите на родината. В тази пиеса на Зидаров наред с монолитно изградените главни герои се открояват и галерия от второстепенни образи, като царица Ирина, жената на Петър, Георги Сурсувул, съветник на царя, Смилец — стар войвода, Симеон, Антипа летописецът и особено поп Богомил. Картината на народните и дворцовите нрави от времето на цар Петър е очертана със завидно драматургическо

майсторство и философска дълбочина. Много интересен е диалогът между Богомил и Петър, където авторът прониква не само във външната страна на конфликта, а се стреми да изясни и неговата вътрешна дълбочина, да разнищи моралната страна на противоположните сили, да приближи мислите и схващанията им до съвременността.

В срещата си с цар Петър поп Богомил заявява: „Аз вярвам в здравия човешки разум, в силите могъщи на доброто и в тяхната настъпваща победа." От дълбочините на Средновековието драматургът изтегля нишки, които се втъкават в основата на прогресивните сили на българския дух през вековете. От бурните страсти на една отдалечена действителност авторът успява да освети и изведе напред онова, което има значение не само за онзи ограничен период, а което представлява интерес и днес, което вълнува съвременника. Цар Петър не е само един безволев цар, а и една трагична личност, чийто характер не е подходящ за сложната роля на владетел. Героите на Зидаров са най-интересни с това, че осъзнават своята драма, те не се заблуждават, нито надценяват, те прозират истината, но не са в състояние да променят нещата. Цар Петър е осъзнал безсилието си, той разбира, че брат му Боян и богомилите са носители на нещо ново, което той не е в състояние да възприеме, нито да отхвърли, и в това се състои трагедията му.

Боян е решил да служи само на народа и неговото бъдеще. Цялата му дейност е насочена към намиране на изход, към търсене на сили, които са отправени към по-справедливи утрешни дни. Той е пожертвувал личното си щастие в името на една по-висока цел. Връзките му с най-прогресивните сили и умове на оная епоха го правят „странен", дават повод да го наричат „магьосник", а в същност той е много жертвоготовен. Неговото мистично изчезване оставя светлина след себе си, защото делото му е отправено към високите идеали на бъдещето. Затова за него остават легенди и името му става безсмъртно. Драматургът се стреми да възкресява онези мигове от историята ни, в които има личности и дела с дълготрайно значение, когато се извършват драматични промени в съдбата на народа, чието тълкуване намира отзвук и в наши дни.

Трагичната фигура на царица Ана, жената на Симеон, майка на Петър и Боян и сестра на коварния Георги Сурсувул, също е интересен образ. Правдиво са описани сцените, в които личат страданията ѝ и омразата ѝ към Ирина — гъркинята, която застава между нея и синовете ѝ и заплашва с поведението си бъдещето на България. Свое място в пиесата има и Георги Сурсувул — героят в сянка, който завижда, иска да бъде пръв и неговата ревност и завист го изгарят, тласкат го към нечисти дела: („. . . Затуй човек понякога не може ‖ да бъде господар на своя разум, ‖ съветникът изменя сам на царя ‖ и го пробожда с оня меч, с който ‖ по-рано храбро го е защищавал."

„Боян магьосникът" е най-съвременната по дух пиеса на К. Зидаров независимо от отдалечеността на сюжета по време. Тук съдбите и постъпките на героите ни карат да се замисляме не само върху историческия ход на времето, но и върху някои нравствени и философски проблеми на нашата съвременност. В поведението на героите на Зидаров има някаква особена човешка сложност, която много привлича.Те не са опростени графични фигури, представители на доброто и злото, а хора, в чиято многостранна същност можем винаги да открием нещо от тайната на човешката природа , която, колкото и да е изменчива през времето, със своята противоречивост си остава една загадка и до днес. К. Зидаров има неоценима заслуга като биограф на българ-

ския характер през вековете, той успява да проникне в неговата неразгадаема сложност, да потърси корените на неговите нравствени устои.

К. Зидаров е автор и на няколко комедии в стихове: „Диана и героят“ (1965), „Плесницата“ (1970), „Любовта на Адриана Орлова“ (1971) и на съвременната драма „Среща в Рим“ (1974). В комедиите си Зидаров защищава комунистическия морал, разобличавайки фалшивите отношения в някои съвременни семейства. Драматургът воюва за нова комунистическа нравственост, като разголва твърде директно носителите на порочния морал. Както винаги, пиесите на Зидаров със съвременна тема са интересни преди всичко с проблематиката си и с острата си критическа насоченост, с непримиримостта към фалша и с високия си граждански патос.

Драматургичното дело на К. Зидаров е етап в развитието на българската социалистическа драма. Най-големи са заслугите му в областта на историческата драма, където той доразвива традициите на Д. Войников и Вазов, като прониква в отдалеченото минало с погледа на художник-комунист. Зидаров се очертава като неповторим майстор на значителни конфликтни сблъсквания, на ярки трагедийни съдби, на мащабност и всеобхватност на драматичното действие. Ирина Радионова, Иван Шишман, Калоян, Петър и Боян са значителни образи, наситени с хуманистичен патос, вълнуващи със силното си съвременно звучение.

* * *

Развитието на историческия жанр в българската драматургия, започнало с „Подвигът“ на А. Разцветников и „Царица Теодора“ на М. Петканова, през 60-те и началото на 70-те години придобива нови особености. Наред с големия влог на К. Зидаров известен принос за развитието на историческата тема в драмата имат и автори като Надежда Драгова и Първан Стефанов, Милко Милков, Вера Мутафчиева и др. В техните творби личи стремежът да се пресъздаде отдалеченото минало на народа ни от съвременно гледище, да се преосмисли философски историята. Не всякога този стремеж е увенчан с истински художествени постижения, някъде прозира тезисност или мелодраматизъм, но важното е, че интересът към историческата тема не е пресекнал, което дообогатява общата съвременна картина на драмата и понякога води до интересни открития и прозрения.

Напоследък с определено свой поглед, с оригинална поетика и интелектуална нагласа в областта на историческата тема в драмата се проявява и младият поет Радко Радков.[1] Разкрил се като силен поет, с богата оркестрация на стиха и интересни образи от Средновековието и същевременно с някакво изненадващо ярка непосредственост и усет за трагедийното, в историческите си пиеси и стихове Р. Радков показва възможностите си на драматург с много интересно съвременно виждане. За кратко време той създава седем исторически пиеси, някои от които са поставени вече с голям успех в провинцията: „Балдуин Фландърски“ (1969), играна във Велико Търново, „Хан Аспарух“ (1970), играна в Габрово и Стара Загора, „Битката за Преслав“ (1971), поставена по телевизията в София, „Теофано“, трагедия (1973), „Петър Делян“, народна трагедия, (1974), „Патриарх Евтимий“, народна трагедия (1975), играна

[1] Вж. З д р. П е т р о в. Високо патриотичен спектакъл. — Търновска правда, 1969, и П. В е л ч е в. Пиеси за пролетта на българската държава.— Студентска трибуна, 27 окт. 1970.

във Велико Търново, и „Константин и Фружин“ (1975). Със своето свежо поетично дарование Р. Радков внася нови черти в съвременната историческа драматургия, където достига до свои оригинални съвременни виждания и открития.

В постройката на трагедиите на Р. Радков забелязваме голяма композиционна свобода и артистичност и същевременно една класическа строгост и простота. Стихът е звънтящ, красив, издава богата култура. Петостъпният ямб напомня донякъде за трагедиите на Шекспир. Стихът на Радков е римуван, в него се чувствува изострената съвременна асоциативност, бликащата жизненост, съчетана с богата духовност, с подходящ леко старинен език, в който напира чувство за съвременност. Отдалечените исторически сюжети някак особено допадат на автора, той умее да се превъплъщава в образите от миналото, повечето от които са носители на истински разтърсващ драматизъм. Драматичните поетични видения на младия автор не са безплътни сенки, независимо от това, че извират от средновековния мистичен свят. Те са предадени обикновено в едно вътрешно движение, в което личи силен поетичен и психологичен заряд. От образите на българите най-добре се откроява и запомня този на Петър Делян от едноименната трагедия, в чиято лична съдба прозира нещо от народната трагедия на българина от миналото. Особено силни са монолозите на героя и финалните сцени с ослепяването, където личи неговата беззаветна жертвоготовност пред олтара на родината. Перипетиите, през които минава Петър Делян в своята героично-трагична съдба, говорят за богатата фантазия на автора, умеещ да вижда реалното и поетичното в динамичната драматична сплав, където винаги си дават среща непосредственото и философското начало на живота.

Проблемът за поколенията, за отношението между бащи и деца е обикновено един от движещите лостове в трагедиите на Р. Радков. Синовете отричат философията и поведението на своите предци и плащат за техните грешки. Тази човешка закономерност е особено поучителна, когато се погледне през ретроспективното око на историята. Тогава именно можем да бъдем смаяни от някои изненадващи обрати, от това, как син може да даде урок на баща си по справедливост, нравственост и патриотизъм. В драматичната хроника „Константин и Фружин“ Константин и баща му Срацимир имат контрастни убеждения по основните въпроси на политическото поведение на царя и народа в навечерието на голямата българска петвековна трагедия. Синът не носи робската психика на баща си и с това се доближава до Фружин, своя братовчед, син на Иван Шишман. Конфликтът между сина и бащата е предаден доста убедително, без излишни подробности. Константин извършва патриотичен подвиг зад гърба на своя баща, който в последния момент се разкайва и иска прошка. Чрез непрекъснатата раздвиженост на образите в „Константин и Фружин“ се предава доста добре атмосферата на онзи изпълнен с битки и пожарища, с героизъм и предателства исторически момент, когато България за пет века загубва свободата си. От женските образи по-добре се откроява този на Гертруда, който е много графичен и изпъква релефно със съвременна яркост и пластичност. Голямата любов към Фружин помага на тази чужденка да се вживее в съдбата на българския народ, на чиято борба тя не само съчувствува, но и активно помага. Образът на българката Джена е по-статичен, но трагизмът в съдбата ѝ е някак предопределен от подвига на Константин. „Константин и Фружин“ е едно интересно поетично допълнение към драмата „Иван Шишман“ на К. Зидаров. Идеята за „братството“ намира у Р. Радков

ново превъплъщение в образите на двамата братовчеди, които са надживели конфликта и крамолите за престола на своите бащи и са последна царска издънка на патриотичното и героичното, чийто пламък не ще загасне през най-тъмната робска нощ.

С рядък поетичен талант и съвременно драматично виждане той успява да пресъздаде трагични фигури, които ни пренасят в отдалеченото време на борбите за опазване на българския дух. От сложните исторически зигзаги на миналото драматургът с магията на поетичния си език и проникновения си поглед на художник извлича вълнуващи образи и идеи, които привличат с драматизма си и внушават размисъл,поставят на преоценка минало и настояще.

От досегашното творчество на Р. Радков и от трагедиите с български сюжети най-голямо поетично и философско богатство крие народната трагедия „Петър Делян". Но може би Р. Радков нямаше да привлича толкова погледите ни, ако не беше създал своята великолепна трагедия „Теофано", където той достига до един особен творчески връх. Сякаш го е осенило някакво неудържимо буйно вдъхновение и той е изваял на един дъх класически пленителния образ на вечната женственост. Теофано е поставена в силно драматичните обстоятелства на византийска владетелка. Много са духовните пластове в тази трагедия, която тепърва ще представлява интерес за критици и изследователи. Композиционната стройност и богатството на образите и езика завладяват още в динамичната завръзка. В самото начало се съдържат в зародиш драматизмът на всички съдби, както и малки подводни тласъци за по-късните падения и извисявания на главните характери. Тук е и тайнственият монах-гадател, който предсказва на Йоан Цимисхий, че ще стане император. Изобщо големите изненади на човешкия характер и бъдещите трусове в развитието на образите са съвсем леко загатнати в тази особено силно раздвижена завръзка. Цялата трагедия е построена на ефектни обрати, в които прозира реалистичност и дълбоко познаване на историческите и интимни човешки превратности.

Около образа на магнетичната Теофано се завъртяват конфликтите в тази необикновено жизнена и същевременно дълбоко философска трагедия. Стремежът у Теофано към власт, блясък и достойнство покоряват и обединяват всички нейни страсти, включително и любовта, и в това се заключава нейната женска трагедия. Теофано е уязвима и същевременно много силна духом. Тя обича безпределно Роман, своя съпруг, но съдбата ѝ го отнема и започват безкрайните борби за опазване на властта. Тогава най-красивата жена става съпруга на най-грозния мъж, Никифор Фока, за да спаси престола за децата си. С тънко проникновение Р. Радков е съумял да се докосне до най-нежните и интимни струни на женското сърце, да съзре неговата голяма вътрешна уязвимост и духовна извисеност, близостта и сливането с изкуството, интуитивното разбиране на някои важни неща от живота, чужди за мъжката чувствителност. В „Теофано" си дават среща в драматичен план мотивите за властта, изкуството красотата, женствеността и любовта, живота и смъртта, които в някои монолози на героинята блестят със съвременна сила и откровение, привличат с дълбочината на поетичното си и трагично дихание. Стихът на трагедията е блестящ, звучен, кънти от музика, завладява с богатите си рими, с изобилието на ритми, мелодии и изненадващи обрати. В „Теофано" на Р. Радков долавяме нещо от съвременните исторически трагедии на Жан Ануи, от неговия мъдър философски поглед към миналото и настоящето на човечеството.

Свое място в документалната историческа драма има и пиесата на Надежда Драгова и Първан Стефанов „Дипломати“ (1978). Доброто познаване на документалния материал от времето на Априлското въстание и съвременното гледище при разработката му създават богатството на драматичния пълнеж в тази навременна и сполучлива пиеса.

Публицистичният характер не е попречил на художествената пълноценност на драматичния конфликт. В „Дипломати“ патриотичното звучене не е еднолинейно, то е вплетено в цялата тъкан на действието. Пред зрителя отново са превъртяни събитията, чието съвременно осветяване подпомага по-оригиналното им интерпретиране. Въпросът за съдбата на отделната личност се преплита с въпросите на историческата действителност, раждат се конфликти.

Проблемът за националното самочувствие на българина не е изолиран от общоевропейския контекст и тъкмо тук е сполуката на Драгова и Стефанов в тяхната документална пиеса. В националноосвободителните си борби българите разкриват пред света своите възможности за самостоятелна национална изява, свободомислието и свободолюбието си. В сложната плетеница от исторически факти, които в повечето случаи в пиесата надвишават илюстративността, започва да се очертава картината на бъдещето на България, която има и ще има своя дума и свой принос на Балканите.

За съчетанието между художественост и документалност няма рецепти. В „Дипломати“ е налучкан правилен път към вярна обработка на документите в полза на тяхната художествено-драматургична стойност. Н. Драгова и П. Стефанов още веднаж демонстрират възможностите си за интересна съвременна драматургична разработка на историческото минало на българите.

* * *

Не само историческата тема, но и отделни автори и проблеми в последните години изживяват свой нов етап на развитие, в който прозират нови качествени изменения. Стиловото и жанрово многообразие в драмата е белег на своеобразен разцвет. Все повече белетристи нахлуват в жанра на драмата и внасят нови особености. Антикултовската тема търси интересни модификации. Драматургичният език става по-лаконичен, образите — по-действени и живи.

Подобно на Вазов Георги Караславов започва да пише драми не в началото на своя творчески път, а по-късно, когато е вече в апогея на белетристичното си развитие. Българските писатели-класици сякаш се подчиняват на някакъв неписан национален закон — да попадат в плен на Мелпомена в по-късна, почти зряла възраст. Те осъзнават, че само с помощта на театралното изкуство могат да въздействуват непосредствено върху народните маси, разбират, че чрез живата реч от сцената могат да бъдат в най-тесен контакт с народа и неговите въжделения, най-точно да улавят пулса на съвременността и да се чувствуват истински народни трибуни. С родолюбива патриотична цел и двамата отначало се насочват към драматизация на най-сполучливите си произведения, които вече са придобили широка популярност сред читателите.

„Най-много ми се пише белетристика, но съзнавам, че трябва да пиша и пиеси, защото националният ни театър не може да се изгражда без национална драматургия. Убеден съм, че едно правдиво, художествено драматично

произведение оказва днес неотразимо въздействие. . . Всички ние имаме дълг пред нашата съвременна национална драматургия. . .“[1]

Георги Караславов е един от редките български майстори на фабулирането — с вродена естественост, замах и отлично познаване на народния бит, психология и социални конфликти, той изгражда образи и ситуации, които дълбоко се врязват в паметта: релефно се открояват характерните черти на героите, носители на сгъстен драматизъм. От големия повествовател и романист някак съвсем естествено се ражда драматургът — с умението му да улавя богатството на национални образи и конфликти, с някакъв естествен, приятен, чисто български хумор, който блика непринудено, и с тънко откривателско чувство за народностния характер. Някои от образите, като тези на Юрталана, Севда, Мариола, Хаваджиева, Йоргов и др., са станали вече нарицателни, до такава степен са носители на основни национални черти и завладяващ драматизъм. След Априлския пленум Караславов продължава да доразвива най-добрите традиции в областта на българската драма и комедия на нов съвременен социалистически етап.

През 1957 г. той прави своя сполучлив дебют в областта на комедията с „Камък в блатото“. Това е една смела, съвременна комедия, където се жигосват деребейството и редица сериозни недостатъци от времето на култа. Актуалността на конфликта я прави много занимателна. Вроденият усет на автора към смешното му помага да изведе на показ ред комични ситуации, които са взети сякаш направо от натура и същевременно съдържат верен обобщителен момент. Хуморът просто блика от репликите на Паци и майка й Ангелина, на Илия Савин и Толю Тодоров. Към останките от миналото в нашето общество Г. Караславов е безпощаден, той разобличава пороците,надсмива се над алчността, користолюбието, мързела и лъжата, които все още можем да срещнем дори у някои управници в „едно голямо полско село в наши дни“. Пороците трудно се изкореняват и може би най-сигурното средство за тяхното премахване е жигосването им в една комедия, в която всеки получава заслуженото. Сам Караславов в разговор с Елка Константинова признава: „Комедията — много тежък, страшно труден жанр. Според мен нищо по-трудно няма за един писател от това да напише хубава комедия. И неслучайно има толкова много известни драматурзи и толкова малко известни световни комедиографи. Шекспир, Молиер, Гогол с „Ревизор“ и „Женитба“, Нушич с „Д-р“, Бернард Шоу. . .“ Не можем да не се съгласим с мнението на писателя относно трудността на комедийния жанр. Бихме само прибавили, че в нашата национална литература не липсват комедии, макар и да не са световно известни — комедиите на Вазов, на Антон Страшимиров, на Стефан Костов.

Когато четем или гледаме „Камък в блатото“, струва ни се, че Г. Караславов е роден да пише комедии, дотолкова езикът и образите са вярно намерени. Понякога дори самите ремарки говорят наред с репликите твърде много за взаимоотношенията между героите и за отличителните черти в характера на всеки един от действуващите лица. Особено това важи за Парашкева (Паци), мързеливата дъщеря на Савин, и за Ангелина, съпругата му.

Освен сполучливите женски образи, които независимо от промените са докрай издържани в комично осветление, в пиесата има един много сполучлив дует — на Илия Савин и Толю Тодоров, техните образи са също много

[1] Г. Константинов и Е. Константинова. Книга за Георги Караславов. С., 1970, с. 245.

смешни. Като председател на изоставащото кооперативно стопанство в село Яново Илия Савин е извършил куп нередности, а негов пръв помощник и вдъхновител е бил Толю Тодоров, дясната му ръка. Особено комични са реакциите и на двамата, след като се виждат „изтипосани" във вестника. Илия Савин трябва да намери сили да се поправи. Това е оставено за бъдеще време. Сега засега е смъкнат и разобличен, а това съвсем не е малко.

Оеснафяването е голяма беда за морала на социалистическия човек. Особено лошо е, ако оеснафеят ръководителите и започнат да ползуват за лично благо властта. Тогава, ако няма кой навреме да ги спре, те могат да отидат твърде далеко. Към този съществен недъг се е насочило талантливото перо на Караславов в „Камък в блатото". Той вижда навреме недостатъците и ги разобличава безпощадно и със страст, така че не остава здраво място, а във финала хвърчи перушина и всеки герой е поставен на мястото. В основата си образът на Илия Савин е сполучлив и твърде колоритен. В миналото героят има свои заслуги, но повлиян от Толю Тодоров и женската половина от семейството си, той допуска куп грешки и нарушения. Истината за неговите нередности е изнесена на бял свят не от някой друг, а от собствения му син. Това се разбира едва при развръзката, от което се засилва комичният ефект, забелязват се също и морализаторски нотки в добрия смисъл на думата. Една добра комедия освен весел смях може да съдържа в умерени дози и известна „поука". Хрумването на автора да накара сина на Илия Савин да се бори срещу блатото, в което затъва баща му, е интересно и уместно. Освен това то е в стила на автора — да заплита и разрешава конфликта в една семейна среда, където често могат да се срещнат представителите на различните противоположни страни на един съществен конфликт. Незаменим битописател, достатъчно е Караславов да посегне само към едно селско семейство, за да създаде редица характерни образи — в случая главно с комедиен заряд. В „Камък в блатото" има и положителни герои. Това са Бойко Савин — синът, и Атанас Савин — племенникът на Илия Савин. Тяхната намеса е донякъде неубедителна, защото включването им в конфликта е малко външно. Положителните герои нямат тази жизненост, простота и естествено неподправен хумор, каквито се забелязват у Илия Савин, Парашкева, Ангелина и Толю Тодоров. Конфликтът между бащата и сина не е пълноценно художествено обоснован. Безспорно най-трудно е да се създаде положителен герой в една комедия, много по-трудно, отколкото в обикновена драма. Като се имап ред вид трудността на жанра, би трябвало да признаем заслугата на Караславов в „Камък в блатото" като първооткривател на нови комедийни образи.

Комедиографът хвърля своята тежка присъда към оеснафелите наши съвременници, нарушава блатния им уют и спокойствие и ги разголва безпощадно. Най-тежко за главния герой е, че разобличението му идва отвътре, а не се налага и „спуска" отгоре. Камъкът в блатото е хвърлен от собствения му син. Независимо от това, че образът на Бойко е по-малко жизнен, отколкото образите на останалите действуващи лица, той има своя роля и ударът му попада в точна цел. Чрез „Камък в блатото" Г. Караславов с присъщата си комунистическа непримиримост воюва срещу сериозните спънки, които се изпречват по пътя на изграждането на социалистическото общество, подлага на остра критика недъзите от култовския период. Комичните ситуации, в които попадат Толю Тодоров и Илия Савин, са много находчиво подбрани, сякаш взети направо от самата действителност, а жилото на сатирата е безпощадно остро.

Комедията „Език мой — враг мой“ ни пренася в градската действителност, нещо не съвсем често и обичайно в практиката на писателя. Усетът му за комичното не му изневерява, защото и тук той се насочва към много типични недостатъци — слуховете около поскъпването на цените и всички смешни последици около това в едно столично семейство, което не страда от липса на пари, спечелени по нечестен начин.

Без да носи сериозността на комедийния заряд на „Камък в блатото“, „Език мой — враг мой“ съдържа някои много точно уловени комични образи и ситуации. Преди всичко образът на скъперника-баща Герасим с неговата тъпа алчност за пари не би могла да не ни разсмее. В „Камък в блатото“ има по-сериозни и силни обобщения, образите са в по-широк диапазон на комичен прицел. „Език мой — враг мой“ е с по-ограничена сфера на въздействие и въпреки това смехът е силен и оздравителен, защото лъсват познати „градски“ недъзи, увлечение по лесно печелене на пари и още по-лесно харчене, излъгани „годеници“, безразборно запасяване и смехотворен провал на всички планове.Несъмнен успех има авторът при характеристиката на оеснафелите софийски млади безделници, които се чудят как по-ловко да оберат парите на богатите си татковци, как по-леко да се „уредят“.

Безспорни са заслугите на Г. Караславов за създаване на новата социалистическа комедия — един труден и привлекателен жанр, където малцина имат истински успех.

Към изобразяване на действителността от 30-те години се отнасят конфликтите и образите от сходните със „Снаха“ пиеси на Караславов „Татул“ и „Глас народен“. Сходството до голяма степен проличава в персонажа и в конфликтната основа на действието. Същевременно авторът се стреми все повече да изведе образите и конфликтите извън тесните рамки на семейната среда, без да нарушава битово-домашната основа на взаимодействията и противоречията между героите. Образът на свекървата Мариола в „Татул“ е по-нюансиран, с повече трагедийни нотки в изявата. Подтикът към престъплението е от чисто „имотен“ характер. Мариола отравя снаха си, за да няма дял в имота. Г. Караславов доказва още веднъж, че частнособственическият инстинкт е най-жестокото и нечовешко качество, то прави хората по-опасни и от зверовете. Тошка става невинна жертва на този страшен инстинкт. Иван, нейният девер, който е прозрял истината, не успява да предотврати нещастието. В пиесите на Караславов постепенно се мяркат все повече млади хора, които разбират същността на нещата и започват да се борят срещу черното царство на парите. Тези образи, носители на новите комунистически идеи, стават необходими, за да се разкрие по-пълно и вярно картината на селската действителност у нас през онова време. В „Татул“ Иван е по-сериозно вплетен в централния конфликт, той съчувствува на Тошка и иска да ѝ помогне. Би било пресилено, ако изискваме в тези пиеси, където Караславов е сложил центъра на тежестта върху носителите на старото, еднакво място да заемат и някои положителни герои, носители на прогресивни идеи, но в същност изпълняващи епизодична роля в основния конфликт. Равностойни партньори на Юрталана не би трябвало да се търсят точно в тези пиеси. Но да се загатва за революционните сили и настроения от този период, е задължително. И тъкмо това е постигнал Г. Караславов. Севда безспорно ще попадне под влияние на идеите на брат си Димо и в нейния образ ясно се чувствува перспективността. Иван след ужасния случай с Тошка ще скъса напълно със стария свят на Мариола и пътят му в бъдеще ще бъде нов и ясен. Сполука за Г. Караславов е, че той

успява да пресъздаде действителността в своите драми в развитие и движение, да види бъдещия път на героите, а това е особено важно и необходимо за истинския драматург. Юрталана и Мариола на пръв поглед не се променят, но вървят неотклонно към престъпление, покрай тях обаче се променя действителността и всички останали герои. И тъкмо в това движение на конфликта и образите се крие истинската сила на реализма на Караславовите драми. В тях само на пръв поглед всичко е неподвижно, мрачно и замръзнало в закостенелия селски бит. Но в същност се извършват дълбоки процеси на преобразование, които разклащат досегашните устои на управляващите сили на село.

Най-силно се забелязва народният подем в пиесата „Глас народен", която представлява нещо като доразвитие на основните идеи и конфликти от „Снаха" и „Татул", или по-скоро трите пиеси представляват своеобразна драматична трилогия за преобразованията, конфликтите и новите идеи на село през 30-те години. Сам писателят признава в разговорите си с Георги Константинов следното: „Триптих ще бъде, като завърша „Мащеха". Тогава може да се съберат „Татул", „Снаха" и „Мащеха" . . ."[1] Пред Елка Константинова продължава тези мисли: „След това ще се върна към любимата си тема за частната собственост и пораженията, които тя нанася върху човешката психика, ще продължа цикъла на „Татул" и „Снаха" с още два романа „Пепелище" и „Мащеха", — които отдавна съм замислил, а вторият роман ми е почти готов в една първа редакция."[2] Ясно е, че пиесата „Глас народен" е нещо съвсем самостоятелно, отделно и независимо от този „триптих" и все пак като сюжетен отрязък от действителността може да бъде сравнена с „Татул" и „Снаха" — по време и събития, по основно направление на главния конфликт.

Проблемът за осъзнаването на селската маса и за нейното активно включване в революционната борба е занимавал винаги Г. Караславов. Той търси и открива причините за класовата вражда чрез пресъздаване конфликта в едно семейство, където понякога се оглеждат противоречията на цялото общество, Поляризацията на образите у него е особено силна и ясна. Това не означава, че героите му са схематични, независимо от това, че някои от качествата им са дадени още в самото начало и по-късно само се поуплътняват. Но именно тези качества на характерите са причина за избухването на конфликта, който е непримирим. В „Глас народен" срещаме вече по-голямо разнообразие по отношение на персонажа. Полярните сили са някак „уравновесени", центърът на тежестта не пада изцяло върху обрисовката на отрицателните фигури и на техните „жертви", драматургът хвърля нужното осветление и към образите на другия лагер. В това безспорно се чувствува и един по-късен, съвременен поглед към онази позната на писателя действителност, към която той безспорно има особено голяма слабост да се връща и да я пресътворява.

В „Глас народен" семейнобитовата страна на конфликта съществува и по много основни черти напомня на „Снаха" — отново богаташки селски дом, където е влязла една хубава бедна снаха — Латинка, и враждата срещу нея започва. Но още в самото начало на драмата авторът дава по-друго направление на конфликта, в него силите са разпределени по-различно от досега. Създаден е сполучливият образ на ратая Тончо, който е равностоен противник на чорбаджията си Жеко Жанков. Интересното е, че Тончо не привлича

[1] Г. Константинов и Е. Константинова. Книга за Георги Караславов, с. 203.

[2] Пак там с. 245.

веднага вниманието, за да изпъкне истинската му роля в развръзката на пиесата, когато всички разбират, че той е смелият селкор. Авторът е запазил за този образ във финала и един възвишен подвиг — с цената на собствения си живот той спасява брата на Латинка. Обществените и лични страни на конфликта са така тясно преплетени, че едновременно със семейните драми авторът успява да внуши пълната картина на революционното селско движение през 30-те години, когато се образуват обединени общоселски комитети и срещу властта се пристъпва в остро открита схватка. Главен герой е бедният селски революционер Тончо, който от смирен ратай израства в пламенен народен трибун и герой. Изведнъж в тази пиеса с иначе толкова позната сюжетна канава се появява дръзкото слово на партията, и то не по резоньорски път, а чрез един убедителен драматичен герой. В образа на Тончо авторът е вложил истински революционен патос, характерът му е съвсем реалистичен и същевременно опоетизиран. Той не е нито само символ, нито епизодичен светъл лъч в „тъмното царство". Това е драматичен образ от плът и кръв, герой, който бича, страда, бори се и умира. Той не се натрапва с гръмки фрази, а е вплетен в бита и конфликта незабелязано, но плътно. В неговия характер са съчетани нежността и твърдостта, хуморът с целенасочената борбеност. Той само на пръв поглед не е в самия център, а в същност е онази действена пружина, от която се обуславя развитието на целия конфликт в пиесата. И в трогателните, и в героичните сцени — навсякъде Тончо е еднакво убедителен. Интересни са например неговите вдъхновени мисли за любовта, които той изповядва пред Латинка: „Любовта, това е. . ., тя, любимата, другарката, да е постоянно в сърцето ти, да не излиза нито за миг от душата ти, да не можеш нито една минута без нея, да я търсиш, защото без нея ти си като сирак, като половин човек. . . И след като цял ден си се трепал на работа, да намериш сили, много сили, за да ѝ помогнеш." И с думите, и с делата си, и с целия си живот Тончо се превръща в един заразяващ пример.

Образите и конфликтите от „Глас народен" доразвиват и дообогатяват проблемите от „Татул", „Снаха" и „Селкор". Новият поглед на автора личи в разработката на конфликта, където наред с вярното предаване на семейно-битовата обстановка се очертават и достойни партньори на силите, които крепят експлоататорската система на село. Г. Караславов доказва умението си да улавя революционната атмосфера и да я пресъздава в движение и развитие. А това е нещо ново и за него, и за цялата българска драматургия. При всяко свое връщане към сюжетите, образите и конфликтите на богато наситеното с борби, класово разслоение и революционно настроение време на 30-те години Г. Караславов наред с детайлното битоописание, наред с жестоките нравствени конфликти ще внася все по-често в центъра на действието нови образи на класови борци от онова време.

И докато при описание на семейно-битовите конфликти Караславов е свързан здраво в творчеството си с традициите на Вазов и Елин Пелин и е техен естествен и пряк продължител, то при създаване на образите на комунистите и в романа, и в драмата той е новатор и пионер. В областта на драмата героите-борци, наситени с полвжителен заряд, са не само нещо ново, но и особено трудно постижимо. И тъкмо в тази насока заслугата на Г. Караславов е безспорна.

Известно е, че в художествените си произведения Г. Караславов използува много документален материал. Това се отнася и до драмите му където обикновено е залегнала истинска случка. В своята памет и в многобройните си ар-

хиви той е „складирал“ много случки и герои, които могат да бъдат жива история на борбата на партията през различните периоди. Достатъчно е да възникне повод и тези факти се прегрупират творчески в съзнанието на писателя, за да се роди повест, роман, драма. Така се ражда на бял свят и неговата пиеса „Ленин влезе в нашия дом“, играна с успех в Театър „Сълза и смях“.

Революционната ситуация в „Ленин влезе в нашия дом“ е предадена най-вече чрез образа на комуниста-адвокат Тодор Лешев, следвал в Швейцария, където лично се е запознал с Ленин и неговите идеи. От пиесата, макар и да не липсва известен наивитет, се чувствува полъхът на жизнената правда. И тук отново забелязваме някакво веене от драматургията на Максим Горки. И двамата революционни писатели се вълнуват от неповторимите движения на идеите сред безпросветния народ. В онези времена е било възможно само един портрет или една реч, за да се внедрят сериозни промени в съзнанието на експлоатираните. Героите приличат на деца, израснали от недрата на земята, които възприемат идеите на партията като откровение и заживяват по новому. Нарастващите вълни на народното напрежение тласкат конфликта напред. Повечето от действуващите лица в „Ленин влезе в нашия дом“ изживяват прелом. Тодор Лешев е героят, който внася Лениновия дух в сърцата на бедните селяни — тихо и безшумно, с усмивка на уста. В неговата дейност няма параден шум. Образът му излъчва интелигентност, очарование и светлина, дошли от личните му контакти с Ленин. Не във всички моменти този герой е достатъчно действен, но неговото място в пиесата е незаменимо. В традиционните рамки на конфликта е вмъкнат много жизнен конкретен материал, чрез който се възпроизвежда правдиво атмосферата в началото на 20-те години у нас, непосредствено след Октомврийската революция, когато стачната вълна залива страната ни. Минка Делева е нов тип героиня — млада прогресивна селянка, възпитана от идеите на партията и разбунтувала се против остарелите схващания на своите родители. Досега в драмите на Караславов бунтуващите се млади хора бяха деца на бедняци. Тук в тази пиеса има нещо ново, плод на реални наблюдения, почерпани от живота и намерили художествена реализация. Замисълът на Караславов е оригинален, както са оригинални замислите на всичките му романи и драми. Не всички образи в „Ленин влезе в нашия дом“ са еднакво жизнени и драматични. Известна статичност и книжност можем да открием в някои моменти и у Тодор Лешев, но общото впечатление от пиесата е твърде положително. И то иде от новаторския характер на сюжета, от находчиво намерените, изпъстрени с национален колорит и хумор селски образи, от реалистично предадената обстановка в селското семейство по онова време и особено от вярно доловеното революционно напрежение, което наелектризирва масите.

Преди да преминем към драмите на Караславов от Съпротивата и съвременния живот, би трябвало да се отбележи мимоходом една негова пиеса, създадена съвместно с Георги Попстамов — „В цяла Странджа роб запява“ (1970). Независимо от това, че е написана в съавторство, в нея личи ръката на майстора, неговото умение да рисува със замах класовия конфликт и революционното движение на народа. Събитията ни отвеждат към обявяването на Странджанската република и революционната борба в Тракия за освобождение от османско робство. Действието се развива отначало в къщата на чорбаджи Дяков и след това в Балкана, където са четниците. В пиесата няма междинни образи. И тази подчертана графичност не е за сметка на художествените

качества на образите, на тяхната вътрешна сложност, детайлираност и индивидуализация. Това е една особеност, която Караславов проявява и доразвива почти във всичките си драматични произведения — той или заклеймява, или величае; или възпява, или осмива. Затова диапазонът в драмите му се движи сякаш между комедиите и трагедиите. Конфликтите са остри и непримирими, те раждат светли и тъмни герои. В една по-отдалечена епоха, каквато третира пиесата „В цяла Странджа роб запява", тази поляризация на образите придава известна стилизация на действието. Когато погледът на автора е обърнат към по-близки исторически времена, тогава от перото му се раждат комедии като „Камък в блатото" и „Език мой — враг мой" или оптимистични трагедии като „Майка на всички" и „Танго".

* * *

Пълна и цялостна картина на драматургията на Г. Караславов, на особеностите на образите и конфликтите в нея можем да добием едва когато сме се запознали с „най-сериозните" му пиеси — „Майка на всички" и „Танго". Те представляват нещо като оптимистични трагедии, в които противоположните сили на класовото общество са в много остра, предсмъртна схватка, когато конфликтът между умиращото старо общество и новите сили е докрай обтегнат, а образите, без да са еднолинейни, са разкрити в ярко контрастистираща светлина. Сюжетът в тези пиеси е взет от близкото антифашистко минало — от Септемврийското въстание и от навечерието на Девети септември. И още една особеност, която се отнася най-вече за „Танго" — това е градската тематика, поставена в основата на сюжета. Образите на представителите на загиващата класа са от групата на управниците от града. Селяните са носители на борческото героично начало. И двата типа герои са представени в реалистична светлина и това е резултат на значимостта на разгърнатия обществен конфликт в драмите.

Трагичните събития са подтикнали автора към детайлно психологическо вглеждане в почти всички характери. Най-убедителен в „Майка на всички" е образът на Филю Усоев — окръжен началник на Обществената безопасност. Той замисля нещо много пъклено и страшно — да използува майчината слабост, за да разложи противника „отвътре". На страшен огън е подложена селянката Вида, която се оказва слаба духом и планът на Усоев успява — тя извършва предателство под угрозата, че ще убият сина ѝ. И като резултат на всичко това Пантелей Папазов (с прототип Замфир Попов) е отровен. Идват страшните терзания на героинята и народното отмъщение. Вида загива от ръката на съпруга си. Зад семейната трагедия прозира жестокият класов конфликт на времето. Особено реалистично са представени взаимоотношенията в лагера на убийците. Враговете на народа са степенувани по хитрост и подлост. В тази черна градация първенство взема Усоев с неговите грозни кроежи. Душевната слабост на Вида подпомага осъществяването на замислите на Усоев. Той е не само хитър, но и страхлив, добре е пресметнал своите ходове, но трепери до последния момент. Познава моралната сила на комунистите и затова се стреми към нови, „по-модерни" методи на преследване. Истинските борци се оказват морално непоклатими независимо от големия провал и физическата смърт на един от ръководителите на антифашисткото въстание. Верните другари ще отмъстят на усоевци въпреки трагичния финал. В мрачните сцени от „Майка на всички" личи героичният патос на народа

от Септемврийското въстание, вярата и устремът на временно повалените революционери, тяхната морална чистота и превъзходство.

Контрастиращи на борците със своето дълбоко морално падение са представителите на управляващата върхушка, убийците и полицаите, които не подбират средства, за да унищожават. Техните отчаяни действия говорят само за предсмъртния им страх и ужас. За такива като Усоев няма нищо свято. Зад безпощадното разобличение на професионалните убийци от града Караславов заклеймява представителите на враговете на народа, които съзнателно и разярено конфликтуват с борците за свобода. В този страшен двубой на живот и смърт има трупове, но има и бъдещи победи. Трагичният епизод, залегнал в „Майка на всички", е интересен и поучителен не само със своята достоверност за съдбата на борци от Септемврийското въстание, а също така и с художествената мащабност и всеобхватност на конфликта и проникновеното психологическо вникване в образите на двете противоположни страни.

Контрастното виждане и драматично разполовяване на действителността е постигнато с най-голяма пълнокръвност и художествена пълноценност от Г. Караславов в драмата „Танго" — най-силно въздействуващото драматично произведение на автора.

Антифашистката тематика показва при този голям наш автор своята неизчерпаемост. Събитията и героите са почти същите, както в повестта „Танго", но Караславов умело ги е подчинил на законите на драматургията и е създал едно от най-силните драматични произведения в българската литература, където личи зрелостта на неговия талант. Свикнали от „Снаха" и „Татул" да виждаме най-силни и убедителни образи от областта на селската действителност, сега сме приятно изненадани от широтата и многостранността на авторовото дарование. В пиесата „Танго" се чувствува укрепналото майсторство на драматурга Караславов. Никаква неувереност, плахост или стъписване на „селския" писател пред бита и конфликтите на големия град. В „Танго" откриваме твърде умело изпипани образи на прогнилата столична върхушка. Някои от героите, като Йоргов и Хаваджиева, са изваяни с тънко майсторство, сякаш от ръката на Димитър Димов, всепризнат познавач на умиращото градско общество в навечерието на Девети септември. Когато един художник е достатъчно голям, тогава делението на градска и селска тематика изглежда формално, защото за истинската стихия на таланта няма предварителни граници и норми. Селските герои на Караславов в „Танго" по силата на класовата борба напускат своите домове и близки. Заради комунистическите си идеи и дела те попадат в затвора и са осъдени на смърт. Тогава именно им предстои да се сблъскат лице с лице със своите класови противници. И ето че големият художник е принуден да обрисува отблизо класовите и идейни антиподи на своите герои. За да представи нравствения подвиг на комунистите в истинската му светлина, за да се почувствува наистина, че „борбата е безмилостно жестока", писателят е длъжен да хвърли светлина и в лагера на противника. И това не става с наивно подценяване на силите или със схематично противопоставяне. Напротив — трябва до дъно да се види и опознае силата на противника, неговата подлост, всичките му машинации, за да се оцени по-добре цената на жертвите, да се осъзнае по-силно значението на близката победа. Тримата селски герои загиват през 1942 г. — времето на жесток фашистки терор. Палачите в края на пиесата остават все още да съществуват, но в същност те са живи мъртвъци. Това са хора, у които не е останало нищо човешко, те принадлежат към миналото на историята, за тях бъ-

деще няма, защото душите им са напълно изпепелени, а тяхното веселие е като пир по време на чума. Осъдени са да загинат в най-скоро време независимо от това, че в момента те убиват и бесят, или тъкмо за това.

Успехът на Караславов в драмата „Танго" е значителен. Тя е едно от върховите произведения и в националната ни драматургия, и в творчеството на автора, доразвитие на повестта, доизбистряне на идейно-естетическия й заряд. Пиесата „Танго" можем да сравним с най-добрите постижения в нашата литература с антифашистка тематика. В дълбокото художествено проникване и разобличение на „националната философия" на убийците Г. Караславов заема едно от първите места. Тук можем да отбележим и още нещо, което се отнася специално за Караславов и е типично негово индивидуално писателско завоевание: изобразяването с успех и тънко познаване на сложния свят на буржоазната класа от града. Най-голямата сила и сполука на Г. Караславов е в разкриването с дълбока убедителност на контраста между двата противоположни свята — блестящия аристократичен салон, от една страна, и печалните селяни, които се стягат да отидат до затвора в София, за да видят осъдените на смърт свои близки. Такава графична изразителност на фигурите тук, в „Танго", е особено подходяща. В дома на новобогаташа Каев сякаш не танцуват истински хора, а кукли със странни маски, които, ако бъдат свалени, ще завони на смърт и тление. В садистичната им изтънченост и блестяща кухота в същност лъсва дълбоката пропаст между тях и истинския живот, напразните им усилия да се задържат на върха на дървото, което е разклатено от корен.

Композицията в „Танго" е една от рядко сполучливите драматични композиции в съвременна пиеса — кратка, лаконична, с пролог и епилог, модерно оформена, особено подходяща за изобразяване на конфликта. Контрастните образи са разкрити както поотделно в подходящата и типична за тях среда, така също и в прекия им сблъсък във финала. Навсякъде моралното превъзходство на борците тегне като присъда над техните палачи. Прокурорът Йоргов — млад преуспяващ кариерист, и разглезената хайлайфна дама Хаваджиева се забавляват, но в същност двамата са сближени най-много от задушаващата омраза и страха от комунистите. Те не могат да се самоуспокоят вече с празни приказки за новото всесилно оръжие на райха и затова в предсмъртния си гърч нечовешката им „фантазия" ги тласка към все по-унищожаващи достойнството мисли и постъпки. Само погнуса и презрение може да изпитва човек след болезнения телефонен разговор на Йоргов с изпълнителите на неговата садистична воля от Централния затвор по време на разгара на увеселението:

Й о р г о в. Наредете необходимото и изпратете кола да ме вземе. Запишете си: улица „Бабадаг", номер седем. . . да, седем, дом Каеви. . . Ка- като Кавала, да — Каеви. Внимавайте! Екзекуцията трябва да бъде извършена точно в четири часа. Сверете часовника си. (Гледа циферблата на ръчния си часовник). Сега е точно един без двадесет и две. Колата да дойде да ме вземе в три без четвърт. . ."

И точно в четири часа в салона на Каеви ще бъде пуснато любимото танго на Йоргов, за да може Хаваджиева да го чуе. . .

Караславов кара героите в дома на Каев да танцуват своя мъртвешки танц в навечерието на изгрева на свободата. В това има наистина нещо страшно и символично. Черните тонове не се пестят, но те са точно дозирани, за да се предаде духовната опустошеност на управляващата върхушка. Образите на

борците и техните близки са обрисувани с дълбоко съчувствие, пестеливо и убедително. Техният героизъм не е плакатен, а силно изстрадан и човешки, те умират с Ботева песен на уста. В думите и делата им няма нито страх, нито разкаяние, а несломима вяра в близката победа. В простотата и величието на подвига им има нещо привличащо и несломимо.

Драматургията на Караславов заема все по-съществено място в неговото творчество. Писателят изпълнява съзнателно своя истински граждански дълг пред националния ни социалистически театър, който се нуждае от високоидейни и патриотични пиеси. Цялата белетристика на Караславов е същевременно благодатен източник за създаване на драми. И въпросът не се свежда до отделни сполучливи драматизации на най-характерни негови произведения. В същност тук се касае за едно цялостно авторово виждане — писателят възприема света в неговата дълбока конфликтна основа, той веднага улавя диалектиката на противоположните борещи се сили — както вътре в човека, така и извън него — в обществото. Във фабулата на произведенията на Караславов са вместени винаги умело дълбоки морални и обществени конфликти, сблъскват се остро противоположни образи. Всичко това е солидна основа за създаване на пълноценни драматични произведения. Когато Караславов пристъпва към написване на пиеси, личи ръката на майстора, на родения драматург. Трябва да се отбележат особено сполучливите композиционни решения на драмите му — по-специално на „Снаха", „Татул" и особено на „Танго". И тъкмо умелата композиция свидетелствува най-добре за истинските заложби на драматурга у Караславов. Образите и конфликтите придобиват своя самостоятелна драматична съдба — по-сгъстена и динамична. В драмите му героите имат свой по-напрегнат и изразителен живот, ръководят се от логиката и законите на драматургичното изкуство, което Караславов доказва, че владее със завидно съвременно майсторство.

Пиесите на Караславов са ценен влог в съкровищницата на социалистическата ни драматургия. Те дообогатяват традициите в областта на най-трудния литературен жанр, като същевременно съдържат нови и оригинални постижения в разработката на конфликта и образите. Застанал на синора между двата непримирими свята, Караславов създава много характерни и запомнящи се герои, в съдбата на които се оглежда драматизмът на епохата.

* * *

Творческото обновление на редица автори след Априлския пленум създаде възможност за едно по-голямо богатство, за жанрова и стилова динамика в областта на съвременната българска драматургия. Наред с появилите се многобройни имена, като Г. Свежин, П. Панчев, К. Георгиев, Ст. Цанев, Н. Йорданов, Бл. Димитрова, Лада Галина, Н. Хайтов, Й. Радичков и др., изтъкнатите вече драматурзи Караславов, Зидаров и Стрелков продължават своето развитие и завоюват нови върхове, вдъхновявани от благодатния климат и качествените изменения, които настъпват. Отприщва се, както видяхме, отново стихията на таланта им и както в първите години след народната победа у тях напира творческа енергия. Като истински родени драматурзи те продължават да създават произведения, които се нареждат между най-хубавото в нашата социалистическа драматургическа класика.

Свой специфичен път на развитие в завоюване на драматургията на голямата истина извървява в тези години и Лозан Стрелков. Неговите герои

постепенно ни стават все по-близки, изпълнени с вълнуващ съвременен заряд. Този автор винаги следва горещите дири на всекидневната битка за комунистическата правда.

Само след като са преминали през най-тежкото горнило на живота,през жаравата на трудностите за построяване на комунизма, героите на Л. Стрелков разкриват своя истински човешки облик. Едни от тях остават хора и комунисти докрай независимо от тежките изпитания и страдания, а други са разобличени от тържествуването на комунистическата правда. Постепенно драматургичните средства за разкриване на душевния свят на героите стават все по-съвременни. Асоциативността и ретроспективността освежават композиционно пиесите и им придават силна, почти кинематографична раздвиженост. Животът с неговото бурно движение напред — ето кое е успял Л. Стрелков да улови и да постави в центъра на своите остро конфликтни пиеси. В тях той непрестанно търси неуловимите понякога граници между хуманното и антихуманното начало. И когато открие тези граници, тогава сякаш проблясва искра и драматургът става строг съдник. Избистрят се морално-етичните принципи на героите, а явленията от действителността придобиват своите истински измерения. Но за да се достигне до този съдбоносен момент,трябва да се измине дълъг и мъчителен път на лутане и победи, на заблуди и прояснение.

Революцията в съзнанието на хората понякога преминава през по-тежки перипетии, отколкото в откритата антифашистка борба. Л. Стрелков има склонност да поставя героите пред жестоки и неочаквани морални изпитания, засягащи болезнено тяхното честолюбие, мечти и гордост. Той изпречва насреща им купища от мъчно преодолими прегради по стръмния път на истината. Но въпреки тази ожесточена напрегнатост в пиесите му винаги се усеща живият полъх на самата действителност, в която често има повече изненади и непредвидени сензационни обстоятелства, отколкото дори в най-добре обмислената пиеса.

Революцията от Девети септември е сложила завинаги отпечатък върху творчеството на драматурга, но той не се връща и не преповтаря тези събития самоцелно. Неговите герои са вече участници в битката за днешния живот. В драмите на Л. Стрелков има много завладяващ публицистичен патос, защото той иска да бъде полезен с пиесите си в момента, да се включи активно в обществено-политическата дискусия по най-актуалните въпроси на деня. По този начин той успява да бъде всякога напълно злободневен и в това се крие силата и прелестта на неговите творби. Спомените имат при него значимост само ако засягат някой парлив настоящ проблем.

Пиесата „Среща“ (1961) е един своеобразен раздел в развитието на писателя, нещо като мост между минало и настояще и в същност е важен етап в творческия път на драматурга. Миналото присъствува тук само като пролог, за да се разкрият с разобличителна сила някои отрицателни страни от политическата действителност през периода на разобличаването на култа. Въпреки известна декларативност Л. Стрелков успява да внуши, че пътят за защищаване на истинските човешки ценности е колкото труден, толкова и благороден и винаги най-важното е да бъде спасен човекът с неговите чисти пориви и идеали. Антикултовската тема постепенно се трансформира в централна тема за нравствения облик на комуниста. Би трябвало да отбележим, че от всички образи обикновено положителните герои в пиесите на Л. Стрелков са най-убедителни, наситени с вътрешен драматизъм. Това е рядко и хубаво качество, защото по-често положителните образи в някои съвременни пиеси са бледи и схема-

тични. А у Л. Стрелков, напротив — отрицателните герои (делението тук е условно) са понякога по-еднолинейно и схематично обрисувани.

Образът на комуниста-съвременник е централна фигура в творчеството на Л. Стрелков. Той доказва, че след победата над фашизма трудностите са не по-малко и битката за изграждането на новите отношения и ново комунистическо съзнание съвсем не е лека. Като основен лайтмотив в пиесите „Няма сто истини" (1965), „Не подлежи на обжалване" (1970) и „Пътуване към истината" (1972) е темата за истината, вълнуваща нашия съвременник. Л. Стрелков доказва, че най-трудното е да бъдеш честен и да се бориш безкомпромисно за доказване на правдата. Един от най-интересните положителни образи в пиесите на Л. Стрелков е този на комуниста Сава Боянов, директор на научноизследователски институт, заемащ централно място в трилогията „Човекът от досието", „Разпаленият въглен" и „Не подлежи на обжалване". Постът на ръководител не улеснява героя, а го поставя в сложно обкръжение, от което той внимателно, с голяма вътрешна деликатност и безкомпромисност трябва да отсее житото от плявата, да докаже с цената на жертви стойността на истината. Сава Боянов търси у човека съвестта, непреклонна и чиста, и преследва клеветата. „Голямата истина е като разпален въглен, посегнеш ли към нея, ще се опариш" — с тези думи на Сава Боянов завършва втората пиеса от трилогията, някои от драматичните епизоди на която са сякаш загребани направо от живота.

От сгъстената драматична атмосфера на пиесата „Не подлежи на обжалване" се разбира колко трудно е понякога днес да докажеш, че си честен; това е може би най-трудното, защото тези, които вършат злоупотреби, за които цел в живота е еснафското благополучие и кариерата, са твърде хитри, маневрират умело, имат свои ловки защитници. Драматургът воюва страстно срещу равнодушието и спокойствието, които често са причина неправдата и фалшът да вземат по-големи размери. Бездушието понякога не е по-малко вредно от клеветата и доносничеството, защото им създава среда и ги подхранва, засилва опасното им разпространение. Оказва се, че хора като Сава Боянов не са сами в своята битка. С него са една фаланга от млади хора, носители на новото и истината. Те са особено непримирими, с изострена чувствителност, говорят, каквото мислят, право в очите. Такива са Яна Задгорска, Светла, Мария Павлова — дръзки, разпалени, те могат и да грешат, но с истината не се разминават.

Конфликтът между подлостта и правдата е вечен. В социалистическото общество се намесват комунистическите принципи, които дават нова окраска на този конфликт. Заслугата на Л. Стрелков е, че съумява да покаже убедително положителните сили на новото общество. Защитниците на истината са обрисувани в движение, в драматично развитие, повечето от тях не са статични образи, тяхната душевност е многолинейна. Те имат свои вътрешни драми и често не всичко в живота им е гладко. Но тъкмо това означава, че истински живеят.

С пиесата „Пътуване към истината" Л. Стрелков завършва засега своята героично-драматична летопис на нашето време. Това е една трилогия, която обхваща значителен период от време — от 1945 г. до наши дни. Авторът използува редица съвременни изразни средства. Тук те се увеличават и засилват, това го изисква самият драматичен сюжет. В пиесата виждаме вътрешния монолог, баладичността, чести и смели ретроспекции, контрастни сцени. Всичко това създава впечатление за една голяма раздвиженост. Тази поразителна на пръв поглед достоверност съвсем не означава сливане или копиране

на действителността. Драматургът притежава чувство за необходимата дистанция и художествено обобщение.

Пътят на Антон Дабев е особено трънлив, изпълнен с опасни завои и трудности. Но само след като е изживял докрай „ходенето по мъките", героят намира най-сетне сили да се пребори със своята гордост. Той е дълбоко изстрадан и е истинска находка за автора, затова интересът към неговите битки и страдания не намалява до финала на трилогията. В „Пътуване към истината" привличат вниманието още образите на Габера, Петрана Горанова и Андрей Радински — спътници, съдници и другари на Антон Дабев. Драматичната съдба на комуниста се разглежда с разнищваща откровеност. Поставени са за разрешение важни морално-етични проблеми от действителността, които не търпят отлагане.

Стрелков има своя ясно определена физиономия и не би могъл да бъде причислен към някое отделно направление. Неговият стил е само негов, различен например от този на Г. Джагаров, макар публицистичността им да ги доста сближава, различен и от този на Др. Асенов, макар че и двамата се интересуват от моралните драми на всекидневието и от нравствения облик на комуниста. Много от героите на Стрелков са не само връстници на революцията, но и активни участници в нея. В този смисъл в пиесите му винаги можем да открием нещо от вдъхновяващата романтика на незабравимите героични дни и същевременно да усетим горещия полъх на бурната съвременна конфликтност, в която се раждат най-смелите мечти. Л. Стрелков е доказал с цялото си творчество, че героичната тема в драмата не се изчерпва само със сюжетите от миналото, тя се съдържа и в съвременните конфликти и винаги е била и ще бъде неизчерпаема.

* * *

За автори като Георги Джагаров и Иван Радоев 70-те години са период на пълно творческо съзряване и разцъфтяване в областта на драмата. Те не могат да се причисляват вече към някоя „вълна" независимо от това, че много характерни белези от поетичната им природа се запазват. Но и двамата разгръщат таланта си на нов етап, осъзнали, че преходът им от лириката към драмата е решителна и отговорна крачка, че чрез езика на драмата могат наистина да участвуват най-активно и живо в победоносния ход към бъдещето, към отвоюването на нравствените комунистически идеали. Без да се отказват напълно от лириката, която продължава да заема важен дял от творчеството им и дообогатява непрекъснато цялостния им портрет, те задълбочават все повече интересите си в драмата и тук създават вълнуващи творби.

Пиесата „Тази малка земя" на Г. Джагаров, появила се през 1974 г., отразява един малко по-късен етап от развитието на драматургията ни — периодът на 70-те години, когато отново се забелязва интересно творческо оживление в областта на драмата. Веднага откриваме укрепналото драматургическо майсторство на Джагаров и неговата неукротима откривателска творческа природа. Проблематиката на „Тази малка земя" привлича със своя изключително съвременен характер. Образите и конфликтите са изцяло изтеглени напред към настоящето и бъдещето. Въпросът за опазване чистотата на околната среда е извънредно актуален и вълнуващ, той съдържа силен конкретен и патриотичен заряд. Драматургът същевременно успява да разработи тази тема по-многопланово и да вложи в нея общочовешка мащабност. Дъл-

бочината на неговата идея надхвърля конкретните рамки на сюжета. Така авторът, воювайки за опазване на определено парче земя, застрашено от отровните пушеци на строящия се наблизо завод, брани в същност чистотата на човешката душа от нечистите помисли, от завистта и кариеризма. Новаторската същност на творбата на Джагаров е характеризирана много точно от П. Зарев: „Тази малка земя“ е една Джагарова намеса в живота ни, една воля за посяване на морал, за възпитание на чувствата ни, и то чрез голямата, не само национална, а и планетарна проблема за днешното, в XX в., отношение на човека към природата. Драматургът, стъпил на съвсем непозната сюжетна почва, е създал оригинални характери, въвлечени в съвсем нова моралнофилософска конфликтност. Той отваря вратите на едно бъдеще на литературата, което идва неминуемо.“[1]

Героите в „Тази малка земя“ са земни хора, с плът и кръв и същевременно това не е „делнична“ пиеса, където конфликтите са олекотени. Напротив — острата полемичност е отново налице, неповторимата страстна джагаровска борбеност звучи с пълна сила във всяка реплика, където наред с човешката, интимна страна можем да усетим поетичната извисеност на проблемите, гражданската ангажираност и публицистичния патос на автора.

Джагаров носи у себе си оная неповторима искра на таланта, която припламва всеки път при докосването на твореца до някой особено наболял проблем на неговото време. Той е чужд на всякакво обществено равнодушие. И ако непосредствено след Априлския пленум чрез художествената проблематика и образите от „Прокурорът“ той отхвърли в праха на историята остарелите антихуманни методи на ръководство, които понякога предпочитаха папката с доноси пред истината за човека, сега в „Тази малка земя“ авторът продължава битката си за съхраняване хармонията у човека, за опазване на неговата морална чистота, като е безпощаден към всяко отстъпление, към всяко затъмнение на вътрешната светлина и оптимизма.

Да изобрази съвременния човек с неговите светли и тъмни страни в най-конфликтни обстоятелства, да проникне в неповторимата същност на неговото индивидуално човешко битие — ето такава задача си е поставил Джагаров в „Тази малка земя“. Двубоят между професор Радев и Драгиев е непримирим, така както са непримирими техните жизнени философии и техните морални принципи. Спорът се води за опазване на околната среда от замърсяване, нещо съвсем реално и конкретно. Съвестта на професор Радев е непрестанно будна и непримирима. За него науката, истината и партийната политика са едно и също нещо. Не кариерата, не научните постове и титли, а отстояването на истината, борбата за опазване на вътрешната и външната чистота — ето това са стимулите, които диктуват неговото поведение и го правят раним. Силата на драгиевци е в тяхната ловкост и мошеническа изобретателност. Те нямат талант за науката, имат организаторски „талант“, т. е. с подлост и двуличие могат да провалят всяко добро дело, ако то се препречва по пътя на тяхното благополучие и кариера. Тази антиподност между Драгиев и Радев определя конфликтната обстановка в цялата пиеса, създава драматични възли и групировка на силите. Контрастността на характерите и главно на техните интереси създава в пиесата оня естествен интензивен динамизъм, при който всеки герой участвува с нещо лично свое, с част от съдбата си.

Най-много е потопен в събитията професор Радев, талантливият учен, честният комунист и невинаги „най-гъвкавият“ ръководител. Той не изменя

[1] П. Зарев, Поет и драматург. — Лит. мисъл, 1975, кн. 6, с. 15.

на принципите и убежденията си независимо от промяната на обстоятелствата и от разиграли се кадрил на постове. Неговото лично благополучие, семейното му щастие, дори живота му са поставени на заден план. Тази позиция на героя е защитена от автора в продължение на всички петнадесет картини — петнадесет епизода от живота на героя в разстояние на една година. Времето на действието е отново сгъстено, както обикновено в пиесите на Джагаров. Такава кондензираност на времетраенето създава в същност по-голяма мащабност и перспективност на драматичните фигури. Те са уедрени, изнесени на преден план, с насочен прожектор към най-важната страна от поведението им. Пиесата няма вид на хроника, където понякога отдалечеността на събитията позволява по-добре да се надникне в нечия драматична съдба, да се проследи с по-голяма продължителност и детайлиране отделна човешка участ.

Най-близък до позициите на Радев е професор Димов, негов учител, безпартиен, но предан на партията и науката учен. Двата образа на Радев и на Димов взаимно се допълват и са едно истинско откритие за автора. Чрез тях е показана онази приемственост в науката и живота, която съществува между единомишленици от две различни поколения. Въпросът за поколенията е поставен в пиесата с джагаровска острота. Хуманистичната философия има приемници във всички поколения. Радетели на истинската наука срещаме във всяко поколение. Не поколението, а възгледите и характерът са важни. Ако приемник на защитените и научно обосновани открития на Димов е Радев, а не Драгиев, то в настоящето и бъдещето негови още по-млади приемници са хора от типа на Снежа Божилова, а не на Балчев.

Джагаров отново е откривател на житейски и художествени истини. Проницателният му, в някои моменти малко ироничен поглед е разделил героите в пиесата не на хора от различни поколения, а на честни хора и кариеристи, не на умни и глупави, а на радетели за истинска наука и на такива, които чрез науката устройват собственото си благополучие. В различните поколения за съжаление се срещат личности и от двата типа, само че от по-стар или от по-нов модел. . . Тези критични струи внасят в пиесата силен съвременен драматичен заряд, подтикват непрекъснато към размишление, ангажират съвестта, разгонват всякакъв вид равнодушие.

В откриването на истинския съвременен драматичен положителен герой Джагаров има своя заслуга със създаването преди на Прокурора, а сега на Радев и Димов. Драматичната съдба на тези герои не е лека, защото, воюващи за справедливата кауза, по пътя им се изпречват най-неочаквани бариери. Но в тази битка за отстояването на правдата се опознават истинските характери, разкрива се честната им природа и мъжество. Те не са хитри и гъвкави, но са принципни и в това е тяхната сила, обаче там е и уязвимото им място, защото могат да бъдат оклеветени. Обикновено справедливата кауза не може да засяга само един човек, да облагодетелствува само определена групичка, тя съдържа винаги повече мащабност и перспективност, отправена е главно към бъдещето. За Радев не е важно „директорството", а онова, което не засяга само него лично — именно опазването на околната среда от замърсяване, опазването на земята и душите от посегателството на бездушните кариеристи.

Този човек, който е преминал през всичките разновидности на антифашистката битка, отново се бори и му е трудно да диша в атмосферата на драгиевци и лазаровци. В душата си Радев носи една особена, почти детска чистота и откровеност, които го правят различен от другите и карат хората да го уважават и обичат. Добротата и чистотата са за него нещо естествено и вродено,

той не е склонен да прави никакви компромиси, да изменя на истината и на себе си. И тъкмо това е най-трудното. Понякога той се изненадва от поведението и подлостта на другите. Радев е романтик, в неговата съдба има и трагични моменти, но когато въпросът се касае до истината в науката, той е и безпощаден, поставя всекиго на мястото, назовава нещата със собствените им имена:

Р а д е в. Убедете ме! Но вие не искате да ме убеждавате, а да ми заповядвате. Но аз не работя в казарма, а в науката.

Д р а г и е в. В нашата наука!

Р а д е в. Аз признавам само една наука — тази, която не унищожава, а създава ценности. Вашият намек запазете за международните симпозиуми. Предайте това на моя бивш приятел.

Словесната престрелка между двамата е твърде интересна, защото се разкриват антиподните възгледи и принципи на два противоположни характера. Не само с думи, но и с цялото си поведение Радев спори с Драгиев и Лазаров, той отрича техните методи в науката и практиката. В тази безпощадна битка той често е раняван душевно, оклеветяван, свалян от постовете, които заема. Авторът дава възможност да се проследят детайлно ходовете на тази сложна „игра".

Проблемът за опазването на околната среда придобива много съвременна постановка, прави ни неравнодушни към всяко посегателство на замърсяване вътре и извън нас. Хитриите и интригите на Драгиев, колкото и ловко да са заплетени, са разобличени. Иронията е често средство, чрез което се сваля маската и лъсват помислите и деянията на хора от типа на Драгиев. Каквато и копринена паяжина да плетат, тя може да бъде разкъсана изведнъж от светлия лъч на истината. В отделни моменти се чувствуват и трагични нотки и те не са изкуствено привнесени за ефектно подсилване на напрежението, а произхождат от особения човешки „мъчен характер" на Радев, от неговата непримиримост и правдотърсаческа мисия.

Радев е силна и интересна индивидуалност, с подчертани български черти в характера. Той е корав, честен и всеотдаен в работата. Обича родината си и хората и е готов да отдаде за тях сърцето и таланта си. Неговата чистота и честност го правят безкомпромисно твърд и същевременно лесно уязвим и раним. Понякога, в моменти на нежност и откровение, говори като поет — за бъдещето на децата и родината. Тогава именно се долавя вторият поетичен план на пиесата. Думите и делата на Радев са способни да окрилят младите — например неговия син Богдан, дъщеря му Звезда или колежката му Снежа Божилова. У жена си Невена също среща разбиране и топлота. Но иначе с изключение на професор Димов Радев невинаги намира необходимото разбиране и подкрепа, спохождат го мигове на самота и отчаяние. Понякога неговите подчинени се люшкат между „силните на деня" и справедливостта. Радев е горд, справедлив и избухлив и същевременно нежен, с преливаща обич към най-близките и към науката, която служи за процъфтяването на нашата малка земя и на света. Така патриотичната тема в пиесата придобива общочовешки смисъл.

Както вече се изтъкна, по линията на драматичния контраст на Радев е противопоставен Драгиев. Тяхната антиподност е някак естествено бликаща, сякаш сме ги срещали някъде в живота в натура, дотолкова действителни са качествата им. Но не от прякото копиране на действителността, а от силата на художественото обобщение извира „достоверността" на героите. Драматургът

е изобразил в тези образи противоположните тенденции на времето. В единия е заложено светлото начало на борещия се за истината учен, в чиито идеи се оглежда бъдещето. А Драгиев е кариерист и конформист, той мени мнението си като ветропоказател, нагажда убежденията си с оглед на постовете. Неговата „философия" е готова да оправдае всичко, което му носи лична изгода. На тези противоположни тенденции в живота Джагаров е дал плът и кръв, сблъскал е интересите им в динамичния ход на действието. Драгиев не може да търпи чистота около себе си и когато се издига, той се опитва не без успех да забърква и замърсява душите на подчинените си. Странното и печалното е, че донякъде успява. Например с младия кариерист, но иначе добър специалист Балчев намират понякога свой език. Балчев купува от Драгиев мисли и „идеи", както е заемал преди това и от Радев, за да ги трансформира по-късно за своя лична полза по пътя на издигането си. Дуетът Балчев — Драгиев е един от най-интересните в пиесата. В тяхно лице са представени от автора различни видове и степени кариеристи. Драгиев е от по-стар „модел", с потежък арсенал. Той се осмелява да проповядва своята философия с цинична откровеност. А Балчев има нови „заложби", той си служи и ще си служи с порафинирани средства за издигане.

Наред с поетичната извисеност в пиесата на Джагаров се сблъскваме с една силна критичност към замърсените земни и душевни извори. Тази двуплановост създава реализма на героите и ситуациите, защото животът не се състои нито само от груба душевност, нито от романтични видения, нито пък от някаква „средна" смесица от двете. Животът е сложен и многопланов, той е една непрекъсната борба. И тъкмо това движение и изменение е успял да види и да фиксира драматургът в своята пиеса. Той раздвижва пред очите ни различни пластове, разголва противоречиви мнения и постъпки и с това дава право на зрител и читател да изграждат свое мнение, да имат свои позиции. Тази остра съвременна полемичност е особено ценна, тя винаги създава възможност за индивидуално осветление. Но истината никога не е някъде по средата, защото е една. Тя е на страната на хора като Радев, а Драгиев и Лазаров са длъжни рано или късно да се съобразят с нея. За съжаление тези последните са само победени, но продължават да съществуват и да действуват по местата на своите нови постове. Те може би само временно са отстъпили. А хора от типа на Балчев продължават, макар и разобличени, да се издигат по йерархическата стълбица, като си служат с „най-модерни" средства, т. е. да получават всичко наготово, без да са вложили частица от себе си и благата, от които се ползуват. Балчев е умен и способен, но неговият кариеризъм е опустошил човешкото у него. Джагаров се бори срещу всяко израждане на хуманното начало у човека, срещу технократството и бездушието — чудовища, които заплашват да затъмнят въздуха и слънцето на земята.

Драгиев и драгиевци, макар и живи и активни, принадлежат на миналото, с което пиесата на Джагаров ни кара да се прощаваме с несдържана ирония и сарказъм. Драгиев не е лесен противник и затова авторът му е отделил заслужено място, той не е подценен, а само достатъчно разобличен. Ето какво мисли за своята роля народният артист Андрей Чапразов, който изпълнява с великолепно чувство за мярка и ирония образа на Драгиев в „Тази малка земя" на сцената на Народния театър „Иван Вазов": „Драгиев и драгиевци — една страна от настоящето, от което ние нямаме нужда! Плевели, които трябва да чистим, защото утрешният ден няма нужда от тях! Ще се опитам да обвинявам образа през цялото време на действието. Дано успея!"

Жените в пиесата са представени в по-идилична светлина; малко или повече опоетизирани, те носят някакъв свой романтичен ореол. Мъжките страсти се пресичат и оглеждат в тях и завъртяват съдбоносно и техния живот. И трите жени — Невена, Бързашка и Снежа Божилова, са свързани с Радев, те го обичат, всяка по своему, стремят се да му помагат. Но от женския персонаж в пиесата има още какво да се желае — по-действено включване в конфликта и повече индивидуализация. Не всичко при тях е убедително, макар и интересно загатнато, драматизмът в съдбите им невинаги е подплатен с достатъчно жизненост. Най-интересна безспорно в някои моменти е Божилова, защото тя има най-непосредствено и живо участие в главния конфликт.

В семейното си огнище Радев се чувствува понякога като гост и това го кара да изпитва чувство за вина. Децата на Радев — Богдан и Звезда — внасят известно оживление със свежите си реплики. Авторът загатва дори у Богдан някои превъплъщения на борбеността на бащата. Богдан не иска да бъде като другите и да се примирява с лесните пътища, неговото дръзко държание обаче все още не е намерило своята траектория. Богдан, Звезда и малкото им братче, което е само на една година, ще се борят, ще грешат, но ще преоткриват света, за да живеят в онова утре, което е тяхно, защото е осветено от откритията на Радев и Димов.

Кръгът от събития в пиесата се затваря точно след една година — време достатъчно, за да се развихрят и омиротворят страстите. Те утре отново могат да избухнат и се разразят, но от досегашната борба почти всички герои излизат променени и омъдрени, осъзнали нещо важно за себе си и живота.

Идеята за мира и щастието на земята сродява „Тази малка земя“ с най-важните проблеми на нашата съвременност. Това не са само празни фрази, а изстрадани истини, които бащата тържествено завещава на своя син. Човеколюбивата идея от пиесата на Джагаров заразява с искреността и дълбочината си, със силното си съвременно звучене.

Мъжественият оптимизъм от драмите на Джагаров ни доказва, че човешкото щастие на земята е трудно, мъчно достижимо. Но то съществува, то може да се почувствува само в битката за един обществено значим идеал, какъвто е комунистическият. Само когато е полезен на хората и на тяхното бъдеще, човек може да се почувствува истински щастлив. Тогава именно тази малка земя България ще му се струва скъпоценна, защото е изстрадана, спасена и отвоювана от посегателството на технократите и кариеристите и е достойна за бъдещето.

НОВИ ЯВЛЕНИЯ И ПРОЦЕСИ В ДРАМАТА

БЕЛЕТРИСТИЧНА ВЪЛНА

В последно време се появиха много нови имена в драмата, което свидетелствува за непрестанното стилово обновление на този жанр. Много белетристи подобно на Д. Димов на времето насочват все повече своите главни усилия в завоюване на своя територия в областта на съвременната драматургия. Между тях със свой категоричен принос се нарежда Драгомир Асенов, който вече редица години успешно и плодотворно продължава да работи върху трудното поприще на драматичното изкуство.

Драгомир Асенов е автор с неспокойно търсеща природа, с гражданска ангажираност, с вярно откривателско око за проблемите и конфликтите на съвременността. Още в своите разкази „Съвест“ (1956), в повестта „Нашият взвод“ (1959), в романите „Пътищата се разминават“ (1959), „Кафявите хоризонти“ (1961), „Големият каменен дом“ (1963), „Плодът на ветровете“ (1966), в сборника с разкази „Сурово възпитание“ (1969) и особено в романа „Тази кръв няма да се пролее“ (1973) той проявява верен усет към улавяне устрема на съвременните идеи, към търсене и откриване ритъма и конфликтността на времето, към нравствено и философско преосмисляне на суровите проблеми на деня. Той не бяга от реалността, напротив — за него тя има дори някаква магнетична сила. И в прозата, и по-късно в драматургията му ежедневието на съвременника заема централно място. Но в това ежедневие винаги се съдържа буря от някакъв драматизъм, чувствува се повеят на нещо голямо, светло и мъчно достижимо.

Драгомир Асенов някак неусетно, изведнъж, но съвсем естествено и спонтанно от изтъкнат и обикнат наш прозаик, без да престава да пише своите романи, се оформя и като ярък драматург, който след живителния повей на Април разгърна активно своите сили в най-трудния литературен жанр. Неговите осем пиеси завладяха със своята непосредственост съвременния зрител и не ще престанат да бъдат най-актуалният репертоар за нашите сцени. Драмите на Драгомир Асенов подкупват с оригиналната съвременна проблематика, с артистичния интелектуален диалог и искрящ хумор, с искреността и дълбочината на авторовата позиция, в която винаги има нещо предизвикателно-откривателско, с високия градус на комунистическия патос и нравствено-етичната конфликтност. Моралните проблеми, които третират неговите пиеси, са винаги най-тясно свързани със социалната гражданска структура на съвременната социалистическа действителност, на чиито дни той е неуморен биограф.

Изходните позиции на писателя и драматурга Драгомир Асенов са фокусирани най-точно в последния му роман „Тази кръв няма да се пролее“, откъдето лъхат най-много автобиографизъм, покоряваща свежест и вълнуващи философски откровения. Всеки образ тук крие изненади, носи свой аромат, всяка случка излъчва неповторимост. В съзнанието на главния герой Виктор Девети септември е вечен звезден ден, който завинаги ще излъчва сияние, в бъдещето ще стряска съвестта, ще буди размисъл. От този неповторим ден, събрал драматизма на епохата, ще се родят съдбите на утрешните герои от пиесите на Драгомир Асенов. Опиянението от победата на великия първи ден, изгрял в ранните младини на нашия автор, зазвучава завинаги като зашеметяваща симфонична мелодия, криеща дълбоко изживяна радост и същевременно тъга по невъзвратимото — по лъчите на първата любов и светлото начало на раждащото се ново време. Без този дълбоко субективен роман на Драгомир Асенов, където личните преживявания са одухотворени от чистотата на неподкупните комунистически идеали, не бихме си обяснили онази войнствена непримиримост между хуманизма и догматизма, около която се градят конфликтите в неговите пиеси. „Тази кръв няма да се пролее“ е роман-изповед, чиито дълбоко съвременни философски прозрения са насочени срещу всяко еснафско благополучие и бюрократично равнодушие.

Бунтът срещу най-страшната напаст на човешката душа — цинизма — това е моралната ос, около която се завъртат конфликтите и героите в пиесите на Драгомир Асенов. Зад шеговитата усмивка, зад изящната ирония и

неподправения смях се крие комунистическа принципност и непримиримост. Драматургът предоставя на героите си всекидневна, битова обстановка и така някак неусетно изпитва качествата на тяхната душевност, поставя на проверка моралната им чистота. Отминал е онзи неповторим единствен и решителен ден и битката сега продължава в душите на хората. Основна заслуга и качество на драматурга е, че той умее да превърне малкия, „частен" случай в ярка и същевременно завладяваща и важна обществена драма. В това умение се крие откривателският дух на драматургията му — в нея няма парадност, няма пищност и реторичност, няма преднамереност, гръмки фрази и изобилие на събития. Семейно-камерните рамки обаче не изключват поставянето на сериозни обществени и нравствени въпроси. Драгомир Асенов се проявява като майстор на драматургичния словесен диспут и в това отношение в пиесите му се чувствува нещо от артистизма на Оскар Уайлд и Димитър Димов, напомня техния подчертан интелектуализъм в поднасянето на житейските случки.

Още в първата пиеса „Рожден ден" (1964) се откроява свежестта на дарованието на Драгомир Асенов да насочва острието на конфликта в сферата на ежедневните човешки ситуации, които понякога излъчват неподозирана топлина, а понякога смразяват с цинизма и равнодушието си. Драматургът последователно и неотстъпно воюва за нов комунистически морал. „Рожден ден" е пиеса, пропита с непримиримост към всички проявления на съвременното еснафство, воюваща с него в името на високите комунистически идеали.

Сложено е вярно начало, настъпил е истинският рожден ден на драматурга, който ще ни поднесе една след друга останалите свои пиеси: „Рози за д-р Шомов" (1966), „Разходка в събота вечер" (1967), „Изпити" (1968), „Горещи нощи в Аркадия" (1970), „Професия за ангели" (1971), „Златното покритие" (1974) и „Краят на деня" (1975). Във всички тези пиеси Драгомир Асенов обикновено намира някаква златна жилка, от която се зараждат и оформят образите и конфликтите. Може би най-точно е намерена тази жилка в пиесата „Златното покритие", където образите имат най-силно художествено покритие, а конфликтът носи най-голяма убедителност и философска дълбочина. Тук авторът е попаднал най-точно на истинската своя тема.

Още в „Рози за д-р Шомов" бе показано увлекателно, с артистичен замах и лекота, и като че ли на шега сблъскването на честния интелигент д-р Шомов с мрачните лабиринти на бюрокрацията и кариеризма. Сериозното и смешното тук някак естествено се преплитат и заличават жанровата граница между комедия и драма. Всичко свършва благополучно като в лека и безобидна комедия, но поставените проблеми съвсем не са леки и безобидни. Не можем да искаме от Драгомир Асенов да си спести остроумието и иронията само заради чистотата на жанра, но би могло да му се пожелае повече острота и смелост в постановката и особено в разрешаването на конфликтите, повече убедителност при развръзката. . . А това се постига постепенно с времето. След една „Разходка в събота вечер" и след „Горещи нощи в Аркадия", през „Професия за ангели" и особено през външно непретенциозната младежка пиеса „Изпити" се родиха „Златното покритие" и като тематично нейно допълнение в по-друг план — „Краят на деня".

Така пред нас се оформи един от най-интересните и сериозни съвременни драматурзи, все повече започва да интригува неговата своеобразна авторска снизходителна насмешка по отношение на всичко онова, което трябва да бъде осмяно и отхвърлено. Драгомир Асенов ни прави сякаш не само зрители

и съзерцатели на събитията, които разисква, а със своята изящна и тънка ирония буди у нас критично чувство, кара ни да вземаме страна, да не бъдем равнодушни.

Пиесата „Изпити" на времето мина някак незабелязано покрай многото сериозни и проблемни пиеси на съвременна тема. Но още тогава покрай непретенциозността на сюжета веднага проличава нещо извънредно важно за проблематиката на драматурга — неговата непримиримост към консуматорите и кариеристите, които се срещат за съжаление дори сред най-младите. Консуматорската стихия е винаги разрушителна за човешкия дух независимо от това, в каква възраст се проявява, тя е пагубна и за носителя, и за околните. И тъкмо превъплъщенията на образа на съвременния кариерист е една от главните златни находки на драматурга Драгомир Асенов.

„Изпити" е със сюжет от живота на студентите. Действието се развива по време на една изпитна сесия. Със сгъстен драматизъм и с вродено чувство за хумор са предадени различни образи на младежи. Действието се развива бързо живо, напрегнато, атмосферата е неподправено младежка. Особено сполучлив и колоритен е образът на Графа — способен младеж, но уловен от драматурга в момент на морална деградация. Той скъсва грубо с някои основни морални норми, за да може по-бързо да се издигне по стълбата на житейския успех. Образът на Графа е истинско откритие на автора на едно обществено вредно явление, което той иска да разобличи още в момента на неговия зародиш. Пътищата на групата млади студенти неминуемо се разминават главно поради възникналите дълбоки вътрешни противоречия. Графът е външно обаятелен, но отвътре го гризе червеят на завистта и консуматорската ненавист, които го лишават от истинско човешко щастие. На неговите груби кариеристични принципи са противопоставени принципите на останалите младежи, които не са загубили и няма да загубят своите морални устои. Образът на художника Тициан е предаден в по-силно комедийно осветление, което внася разведряване в атмосферата на пиесата. Др. Асенов воюва страстно за опазване на моралната чистота у съвременните младежи.

„Златното покритие" е една от най-характерните пиеси не само в неговото творчество, но и в цялата наша съвременна драматургия, защото в основата на образите и ситуациите са залегнали откривателски и същностни страни. Постиженията на автора са в две направления — по посока на разкриване на неподкупните положителни сили в съвременното общество и в обратна посока— в разобличаване на онези сили, които в името на властта и благополучието пречат да се разгръща истинското творческо начало у човека. В основата на конфликта е залегнало сблъскването между кариеризма и антихуманните начини на ръководство с високата комунистическа нравственост. Блестящ майстор на диалога и остроумните реплики, Др. Асенов достига тук до най-вярна индивидуална характеристика на образите, не само главни, а и второстепенни. Тази негова особеност да характеризира съвсем накратко, но колоритно някои епизодични лица можем да наблюдаваме и в предишните негови пиеси.

Основен герой и двигател на конфликта е инженер Нунева. Тя е не само една находка за автора, но и истинско постижение на българската драматургия на сполучлив образ на положителен герой, така мъчно достижим в съвременните пиеси. Нунева е жена с остър, находчив ум и висока интелигентност, тя е блестящ специалист и същевременно герой със силно драматична съдба. И това нейно лично, интимно включване в конфликта я прави жива и действена,

предизвиква симпатиите ни. Пред тази интересна жена са изправени за разрешение трудните въпроси за дълг, чест, достойнство и принципност. От образа на инженер Нунева лъха непримирима борбеност, насочена против останките на деребейските методи на управление. Нунева е непреклонна, неподкупна и високо принципна. От нейната морална чистота могат да се поучат много от младите, включително и нейният син Хинко, с когото тя също понякога спори. Тази полемичност, залегнала в природата на Нунева, създава живия драматичен нерв на пиесата, държи буден интереса. В личната съдба на Нунева няма много успехи, но има гордост и непримирима гражданска доблест — качества, особено привлекателни, но твърде дефицитни понякога.

Особено интересни и актуални в драмата „Златното покритие" са образите на двамата ръководители — инженер Спасов, бивш директор на завода, и инженер Петрунов — новоизлюпеният директор. Те са представени от драматурга в остра конфликтна схватка — точно по време на смяната на ръководството. Двамата са мнителни и озлобени и влагат много лична стръв в спора и борбата един срещу друг. Изникват сцени, наситени с парливи реплики. Много по-опасен, безскрупулен и „перспективен" се оказва инженер Петрунов. В улавяне образа на новия кариерист се заключава главната драматургична сполука на автора. Петрунов е продължение на предишните образи на консуматори и кариеристи от драмите на Др. Асенов, но представен вече като нов, „модерен" тип на действуващ кариерист с нюансирано поведение, съобразяващ се с всички „препятствия" по пътя на голямата кариера. Той може да бъде много по-опасен и вреден от предишния директор, чиито закостенели методи са по-лесни за преодоляване. Петрунов е по-шлифован, способен да заблуди околните понякога с възпитанието и познанията си на специалист, зад които обаче прозира технократството. И тъкмо Нунева е тази, която единствено се осмелява да му се противопостави, защото от нея се излъчва онази увереност и вътрешна сила, която кара околните да се замислят над своите постъпки, пред която дори Петрунов с цялото си модерно съоръжение на консуматор-кариерист е безсилен.

Един характерен и доста типичен отрицателен герой в „Златното покритие" е инженер Леков. Този човек-лакей за една нощ се „преобразява" само за да опази поста си. Интересен е похватът на драматурга да разобличава негативните страни на героите на етапи, в продължение на цялото действие на пиесата, и то главно с помощта на неуморната инженер Нунева. По този начин не се получава прекомерно сгъстяване на боите, непринудено-шеговитият план и сериозният се преплитат умело и се постига необходимият художествен ефект. Често почти всички герои, в това число и Нунева, са предадени в лек комичен аспект, с което авторът постига по-точен прицел на критика и утвърждение. И това е характерна черта в стила на драматурга.

„Златното покритие" е една от най-интересните пиеси в нашата съвременна драматургия, третираща проблемите за новите конфликти в социалистическото общество, в което винаги има борба между нови и стари схващания, между две противоположни морални гледни точки, които се намират в непримиримост и борба.

Всяка една от пиесите на Асенов носи своя атмосфера, своя проблематика и герои. Последната пиеса „Краят на деня" крие също нещо свое, различно от досегашната поредица драми, но същевременно е някакво тяхно допълнение и продължение, а не край на дискусията на автора за проблемите на деня.

Старши лейтенант Беров е доразвитие и ново допълнение към образа на Петрунов, но в една по-различна, „войнска“ обстановка. Проблемът за малките и големи човешки компромиси отново сериозно вълнува автора. Времетраенето в тази пиеса е особено сгъстено, за бунта на съвестта има много кратко време. „Краят на деня“, без да надхвърля достиженията на пиесата „Златното покритие“, доразвива някои основни нейни направления. Подполковник Савов е защитник на високите комунистически нравствени принципи, но в хода на действието това не се оказва съвсем лесно. Др. Асенов доказва още веднъж колко много вътрешна енергия и сила се изисква, за да може наистина човек да не престъпи границите на нравствените норми. Свежият хумор, бликащ от отделните епизоди, издава отново умния интелектуален събеседник в лицето на автора, чието присъствие, без да се натрапва, че чувствува като внезапно появяваща се весела маска почти във всички пиеси на Асенов.

„Краят на деня“ допълва богатата и пъстроцветна картина, която внасят неговите пиеси в общата панорама на съвременната ни драматургия. А „Златното покритие“ събира основните нишки на неговата проблематика, насочена изцяло към най-парливите актуални въпроси на деня.

У Драгомир Асенов не секва интересът към нравствения разрез на нашето ежедневие, към динамичното изменение на съвременните идеи, към човешката красота, която трудно се опазва от посегателствата на равнодушието и цинизма. От обикновената, външно незначителна и неблестяща с нещо особено ежедневна случка Асенов съумява винаги да откъсне нещо много интригуващо, нещо топло и интимно, което вълнува и ни кара да си припомним изворите на най-светлите човешки добродетели.

* * *

Белетристи като Хайтов и Радичков също прескачат успешно синора между белетристиката и драмата и създават много оригинални съвременни драматични творби, които носят своя атмосфера, изпълнена с общочовешки мотиви и национален колорит. Проблематиката от „Диви разкази“ на Хайтов навлиза в неговите драматични миниатюри, където се доразвива мотивът за стремежа на човека към красотата, за творческото отношение към труда, подчертават се хуманистичното начало и нравствената красота и чистота на хората от народа. Трите драматични миниатюри „Пътеки“, „Лодка в гората“, и „Кучета“ говорят за своеобразното пристрастие на Хайтов към красотата и човешката мечтателност, за умението му да види зад външната грубоватост и примитивност душевна чувствителност и отзивчивост, желанието да бъдеш полезен на хората. Героите от миниатюрите на Хайтов са някак неотделими от природата, понякога са сякаш част от нея, дотолкова е силна тяхната душевна чистота. И ето по отъпканата горска пътека, ухаеща на кори от дървета и дялани трески, се срещат двама добри, но много самотни и патили от живота хора. В образите на Гина и Марин от „Лодка в гората“ долавяме наистина някаква особено чиста, българска, „горска“ музика, в която има много виталност и порив към красотата. Но всичко това не се разкрива отведнъж, защото и двамата герои прикриват сърдечната си доброта с външни бодли, защото и двамата са безпомощни пред клюките и еснафските предразсъдъци. И тъкмо това ги сближава — сходството в съдбата и възгледите им. Зад външния примитивизъм тук се крие дълбоко хуманната философия на автора, който воюва безпощадно срещу умъртвяването на човешкото у човека.

Специално внимание заслужават безспорно и пиесите на Й. Радичков „Суматоха“ (1965) и „Януари“ (1974). В особения, на пръв поглед „разбъркан“ и малко абсурден ред, в който са предадени случките в двете пиеси на Радичков, можем да забележим нещо сходно с картините на Златьо Бояджиев. В хумора на Радичков, който носи национално-фолклорна окраска, се долавят своеобразни превъплъщения на хумора на Л. Каравелов, Иван Вазов и особено на Елин Пелин, само че пречупени през погледа на най-съвременно художествено виждане. Радичков умее да си играе с думите и тази негова езикова пластика особено добре се проявява в диалога на пиесите му, които представляват интересен влог в развитието на нашата съвременна комедия. Театралната условност на „Суматоха“ и „Януари“ напомня българското народно творчество — това преповтаряне в различни варианти на една и съща история, малко загадъчна и смешна. Но както в своята проза, така и в комедиите си Радичков не остава на повърхността на приказния хумор, а с помощта на фолклорните мотиви съумява да предаде нещо от своеобразието на съвременния жив живот, от неговата актуална житейска философия, кара зрителя да се смее и размишлява.

В съвременната драма продължава непрекъснато свеж приток от белетристи и поети, които все повече допринасят за нейното стилово богатство и разнообразие. Лада Галина, Коста Странджев и Дончо Цончев все по-често и по-трайно свързват имената си с българската сцена. Сюжетите на техните пиеси са изключително съвременни. „Топлите камъни“ и „Кристали“ на Лада Галина говорят за несъмнен усет към драматичното, за възможностите на авторката да улавя живи и актуални съвременни конфликти. Рангел Игнатов и Иван Аржентински продължават да търсят героични мотиви в нашата съвременна действителност. Георги Мишев, Орлин Орлинов и Станислав Стратиев доказват своите интересни възможности в областта на най-трудния жанр в драмата — комедията. „Римска баня“ на Стратиев е една приятна изненада в тази област, доказваща, че истинското чувство за хумор и хубавата комедия са винаги желан гост на сцената и трябва навреме да бъдат поощрявани. Важно е също в комедията да не се изпадне в дребнотемие и тъкмо тази опасност са отбягнали посочените млади автори.

Към търсене на най-новите съвременни морални конфликти са насочени усилията на Георги Свежин и Блага Димитрова. В „Съдби човешки“, „Романтици“ и особено в „Радиация“ личи стремежът на Свежин да види зад обикновената житейска случка опасността от морално деградиране у някои хора, издигнали се на високи постове. Радиация може да бъде предизвикана и от зловредното облъчване на човешката душа, която е много уязвима и никога не е защитена от подлостта и пошлостта — вредни останки, с които трябва да се води непримирима битка.

В „Д-р Фаустина“ и „Нечакана среща“ откриваме характерния за Блага Димитрова интелектуален подтекст и усет за съвременнен диалог. Авторката се докосва до най-сложните морално-етични проблеми на нашето време. Тук се разисква не само трудният път на съвременната жена, но и с голяма гражданска смелост се бие тревога против останките от кариеризма, еснафството и клеветничеството, които пречат на истинския полет на гордия човешки дух.

Интересни са усилията и на П. Панчев в областта на драмата, който разработва съвременни сюжети във фолклорно-стилизиран стил, а също и на Вера Мутафчиева, която е неуморна в преоткриване на историята във фило-

софски план. Н. Драгова и Първан Стефанов, макар и невинаги с еднакво равен резултат, продължават търсенията си в областта на драмата — в исторически, документален и съвременен аспект. В „Женски години“ (1974) те третират проблема за драматичния път на трансформациите в селото и града. Процесите са сложни и водят до конфликтни ситуации. Авторите откровено и смело разкриват интимната сфера на героите, зад които прозира раздвижената обществена и социална действителност. За пръв път на сцената се появява жена-съвременник, която е главен носител и двигател на конфликта. Зад нелеката женска съдба на героинята се открояват много истини за нашето време. Проблемите не са олекотени, предадени са на пръв поглед във външно битово-реалистичен план, зад който долавяме често сгъстен и кондензиран драматичен заряд. Връзката и противоречията между поколенията също е пресъздадена без украса, с познаване на детайлите, с опит за вникване в психологията на героите.

Замисълът на „Женски години“ сам по себе си е оригинален — опит за разкриване по драматургичен път на образа на съвременната жена и нейното активно участие в битката на живота. Диалогът е жив,чувствуваме присъствието на съвременен интелектуален хумор. Забелязват се и елементи на втори план, на желание за иронично отношение към някои отрицателни страни от съвременната нравственост. Не всякога разрешението на повдигнатите конфликти е напълно убедително и задълбочено, но опитът да се подхванат наболели въпроси от нашата действителност е налице.

Бихме пожелали на Н. Драгова и П. Стефанов в бъдеще да не изоставят съвременната тема в драматургията си. „Женски години“ е доказателство, че те могат да имат свои открития в тази трудна и примамлива област — съвременността, която е пробен камък за възможностите на твореца. Напоследък направи впечатление и пиесата на Г. Данаилов „Краят остава за вас“, която ни изненада с горещата си съвременна конфликтност. Пиесата „Клопка“ на Д. Начев буди интерес със своя камерен характер и с интересните нравствени проблеми, които поставя и решава. В този ред биха могли да се изброят още имена, да се отдели място и на някои пропуснати явления. Но да се обгърне всичко за период от тридесет години е невъзможно. Важното е да се набележат основните процеси, а новото, което сега кълни, ще бъде обект на бъдещи изследвания.

В продължение на тридесет години българската драматургия извървя небивал досега възходящ път на развитие. Драматурзите доказваха възможностите си да проникват с дълбочина и майсторство в новите явления и конфликти на съвременността, а също така да пресъздават реалистично и вълнуващо героичното минало. Оформящото се все по-значително стилово и жанрово многообразие на социалистическия реализъм в областта на драмата е белег за националното богатство на литературата ни.

Съвременната българска социалистическа драматургия навлиза в периода на своята зрелост, който се изразява не толкова в количеството на пиесите, появили се на сцената, колкото в широкия диапазон на художествените търсения и в полемично-откривателския дух на драматургичните завоевания.

ИМЕНЕН ПОКАЗАЛЕЦ

Авджиев, Ж. — 124
Алексиев, Г. — 102
Алипиев, П. — 88
Ангелов, Б. — 124
Ангелов, Д. — 10, 38, 96, 196, 198
Ангелов, Цв. — 41
Ангов, К. — 115
Андреев, В. — 10, 17, 20, 25
Андрич, И. — 267, 268
Антонов, Н. — 115
Ануй, Ж. — 347
Арбузов, Ал. — 324
Аржентински, Ив. — 131, 290, 324, 372
Аристотел — 272
Арнаудов, М. — 124, 201
Асенов, Др. — 105, 106, 238, 240, 324, 366, 367, 368, 369, 370, 371

Багряна, Ел. — 16, 21, 28, 75, 76, 77, 78, 116, 117, 130
Бадев, Й. — 130
Бакалов, Г. — 58, 109, 153
Балзак, О. — 58, 63, 134, 163
Банов, Б. — 48, 79
Барабаш, Ю. — 108, 131
Барух, А. — 144, 160, 196, 290
Бахнов, Л. — 232
Бахтин, М. — 135
Башев, Вл. — 74, 80, 83, 86, 127
Бедни Д., — 234
Белев, Г. — 24, 37, 52, 161, 196, 258
Белев, Кр. — 10, 41, 143, 204, 258
Белински, В. — 73, 273, 303
Беровски, Ал. — 264
Благоев, Д. — 8, 9, 32, 57, 59, 64, 108, 113, 153
Богданов, Ив. — 124, 147, 152
Божилов, Б. — 32, 33, 43, 55, 79, 83, 305, 318
Болгар, Б. — 21, 154, 155
Босев, Ас. — 10, 33, 41
Ботев, Хр. — 8, 9, 32, 57, 60, 89, 108, 114, 261
Бояджиев, Зл. — 372
Бояджиев, О. — 157
Бранков, Г. — 357
Брежнев, Л. — 73
Брехт, Б. — 109, 117, 148, 341
Бромфийлд, Л. — 150
Броневски, В. — 109
Булгаков, М. — 258
Бурин, Ив. — 33, 35
Бъчваров, М. — 357
Бъчварова, Н. — 357
Бъчварова, Св. — 260

Вагенщайн, А. — 41
Вазов, Ив. — 8, 11, 47, 57, 58, 60, 89, 90, 104, 106, 114, 137, 138, 139, 171, 273, 287, 345, 348, 349, 353, 372
Вапцаров, Н. — 9, 18, 27, 28, 31, 34, 58, 89, 109, 116, 148, 238, 274
Василев, Вл. 130, 131
Василев, Й. — 130
Василев, М. — 124
Василев, О. — 18, 25, 28, 40, 257, 276, 280, 281, 282, 283, 285, 288, 290, 299, 300, 301, 302, 304
Вега, Л. — 149, 151
Вежинов, П. — 10, 16, 17, 19, 40, 42, 43, 44, 52, 95, 97, 100, 121, 156, 157, 196, 202, 203, 205, 206, 207, 225
Велев, П. — 345
Величков, М. — 324, 325
Велков, Кр. — 10, 28, 39, 137, 143, 160, 257, 258
Велев, В. — 125
Веселинов, Г. — 124
Вишневски, Вс. — 117
Влашин, Щ. — 115
Волен, Ил. — 40, 77, 103, 104, 290, 292, 295, 305
Войников, Д. — 345
Волкер, И. — 109
Вранчев, П. — 95
Врба, Фр. — 111
Вучков, Ю. — 314
Вълев, Д. — 100, 106, 202
Вълев, М. — 16
Вълчев, Н. — 33, 75, 79

Г. К. — 161
Габе, Д. — 20, 21, 28, 41, 75, 76, 77, 78
Галина, Л. — 324, 358, 372
Ганев, Хр. — 14
Ганчев, М. — 83, 87
Гароди, Р. — 67, 119
Георгиев, Г. — 357
Георгиев, Е. — 124, 357
Георгиев, К. — 106, 202, 324, 358

Георгиев, Л. — 115
Германов, А. — 87, 125
Генов, Т. — 106, 290, 298
Геновска, В. — 49
Геров, Ал. — 35
Гецов, Ст. — 197, 339
Гешев, Ив. — 324
Гилевич, Н. — 115
Гогол, Н. — 349
Голев, Вл. — 33, 305
Горанов, Кр. — 125
Горки, М. — 37, 39, 49, 58, 91, 109, 117, 125, 258, 274, 275, 297, 302, 354
Готие, Т. — 151
Гочев, Г. — 125
Гошкин, Г. Д. — 111, 124, 197, 198
Грашева, Л. — 124
Григоров, Кр. — 10, 38, 40, 42, 45
Грубешлиева, М. — 158
Гръбчева, М. — 95
Гуляшки, А. — 10, 19, 38, 40, 42, 52, 98, 100, 102, 103, 120, 121, 122, 142, 144, 160, 202, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 234, 235, 260, 266, 269, 283, 290
Гьорова, С. — 125
Гьоте, В. — 134

Давидков, Ив. — 79
Давидков, Н. — 146, 261
Далчев, Ат. — 24, 56, 78, 81
Дамянов, Д. — 75, 83, 86, 88, 110
Данаилов, Г. — 324, 373
Дановски, Б. — 274
Дановски, С. — 142
Данте — 136
Данчев, П. — 19, 23, 28, 49, 52, 53, 55, 56, 57, 111, 155, 117, 124, 125, 155, 156, 157, 204
Даскалов, Ст. — 14, 24, 25, 33, 38, 40, 41, 45, 159, 160, 196, 199, 200, 202, 203, 233, 234, 235, 290
Даскалова, Л. — 73
Дебелянов, Д. — 8, 89
Декарт, Р. — 166
Делчев, Б. — 29, 124, 126, 145, 149
Джагаров, Г. — 35, 36, 52, 69, 74, 79, 84, 100, 102, 106, 305, 311, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 361, 362, 363, 365, 366
Дидро, Д. — 300
Димитров, Г. — 8, 11, 12, 14, 30, 32, 33, 46, 48, 53, 54, 57, 64, 85, 92, 124, 143, 277, 293, 294
Димитров, П. — Рудар — 124
Димитрова, Бл. — 72, 79, 105, 130, 238, 324, 358, 372
Димитрова, П. — 293
Димов, Д. — 23, 24, 38, 39, 40, 51, 57, 65, 77, 96, 121, 122, 123, 146, 147, 148, 149, 151, 152, 159, 161, 162, 166, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 258, 330, 331, 332, 333, 356, 366, 368
Димов, Ив. — 171
Димов, Я. — 83
Димова, Л. — 170
Динеков, П. — 10, 13, 23, 60, 124, 152, 279, 357
Динков, Ив. — 83
Дичев, Ст. — 196, 259, 260, 261, 264
Добрев, Д. — 10
Добрев, Ч. — 115, 125, 306, 309, 314, 317, 323
Донков, К. — 87
Дончав, А. — 102, 105, 120, 196, 259, 260, 262, 264, 265
Достал, Вл. — 111
Достоевски, Ф. — 162, 163
Драгова, Н. — 124, 260, 324, 345, 348, 373
Драгойчева, Ц. — 95
Друмев, В. — 8
Дудевски, Хр. — 125

Евтимов, Е. — 75, 86
Елин Пелин — 10, 11, 24, 25, 33, 41, 90, 106, 138, 294, 353, 372
Елюар, П. — 110
Енгелс, Фр. — 208
Еренбург, И. — 116, 148

Жендов, Ал. — 50
Жечев, Т. — 102, 124, 127, 134
Живков, Т. — 41, 50, 61, 63, 64, 65, 78, 126, 128, 130, 208
Жотев, Д. — 33, 89, 305, 318, 324

Загорчинов, Ст. — 120, 137, 257, 260, 262, 263, 264
Зангов, Цв. — 86
Зарев, Вл. — 100, 105
Зарев, П. — 10, 24, 25, 28, 29, 42, 44, 56, 57, 116, 117, 124, 125, 129, 141, 161, 168, 169, 197, 277, 289, 290, 362
Захариев, Ив. — 357
Зидаров, К. — 25, 40, 106, 276, 280, 284, 285, 286, 287, 290, 291, 324, 334, 336, 337, 339, 343, 344, 345, 358
Зидаров, Н. — 41, 83
Злиднев, В. — 10
Знахар, Ив. — 31, 154

Ивайло — 263
Игнатов, Р. — 324, 372
Илиев, Л. — 357
Ильо Войвода — 261
Инджов, Н. — 83
Исаев, Мл. — 14, 15, 16, 27, 28, 58, 75, 84, 114, 115

Йоан Златоуст — 271
Йовков, Й. — 57, 106, 137, 138, 273, 294
Йорданов, Н. — 106, 358
Йосифов, В. — 52, 147
Йосифова, Е. — 87
Йоцов, Б. — 130

Калина Малина — 41
Калчев, К. — 10, 29, 38, 41, 97, 98, 100, 102, 103, 159, 196, 225, 226, 227
Каменова, А. — 21
Камю, А. — 80
Каравелов, Л. — 8, 47, 106, 261, 372
Караджа, Ст. — 261
Каракашев, Вл. — 125, 275, 336
Каракостов, Ст. — 125, 143
Каралийчев, А. — 40, 41, 48
Каранфилов, Ефр. — 102, 124, 125, 127
Караславов, Г. — 9, 24, 27, 28, 31, 33, 36, 37, 40, 42, 44, 45, 90, 91, 92, 96, 106, 110, 125, 133, 138, 193, 194, 195, 196, 233, 258, 289, 290, 291, 292, 295, 296, 297, 298, 305, 324, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358
Караславов, Сл. Г. — 75, 87
Карафейзи — 266
Каролев, Ст. — 23, 25, 38, 49, 54, 55, 56, 57, 59, 119, 120, 124, 125, 144, 152, 196
Касабов, — 261
Катаев, В. — 274
Канушев, Д. — 125
Качаунов, Ст. — 357
Кехлибарова, Н. — 83
Керим, У. — 83
Кирил — 8, 124
Кирков, Г. — 113
Климент Охридски — 8
Клисуров, Т. — 87
Коларов, В. — 8, 64, 143
Колцов, М. — 148
Колевски, В. — 85, 111, 115, 118, 122, 125, 236
Константинов, А. — 8, 30, 140, 141
Константинов, Г. — 87
Константинов, Г. — 125, 145, 349, 352
Константинов, Евг. — 259, 264
Константинов, К. — 13, 140
Константинов, П. — 260
Константинова, Е. — 125, 349, 352
Коралов, Ем. — 38, 40, 54, 98, 143, 196, 258
Корнейчук, А. — 274
Коруджиев, Д. — 105
Косев, Д. — 357
Костов, Ст. — 273, 349
Красински, Сл. — 290
Куев, К. — 124
Кулман, Д. — 70, 71
Куюмджиев, Кр. — 124, 127, 128, 149, 167, 170
Кьопеци, Б. — 115
Кюлявков, Кр. — 10, 13, 14, 25, 116, 276, 277, 278, 283, 284, 288, 290, 292, 293, 294

Лазовски, А. — 115
Ламар — 10, 16, 49, 52, 75
Ламбрев, К. — 25
Ланков, Н. — 10
Левски, В. — 32, 200, 261
Левчев, Л. — 72, 80, 83, 110, 127
Ленин, Вл. — 8, 22, 32, 39, 47, 51, 61, 66, 72, 73, 131, 132, 208, 234, 354
Леонов, Л. — 102, 258
Лермонтов, М. — 158, 231
Лилиев, Н. — 43, 59
Ломидзе, Г. — 108
Луначарски, А. — 109, 131

Макаров, А. — 108
Ман, Т. — 134, 164, 175, 265, 281
Манов, Е. — 38, 100, 170, 196, 225, 238, 239, 240, 290, 299
Манов, Т. — 238
Мантов, Д. — 196, 259, 260, 262, 269
Марангозов, Н. — 49
Маринов, Н. — 25, 49, 145, 160, 202, 204
Марков, Г. — 124
Марков, Д. Ф. — 81, 108, 172
Марковски, В. — 14, 27, 78
Марковски, Г. — 105
Маркс, К. — 34, 208, 291
Мартинов, Ив. — 10, 16, 49, 115, 147, 196, 202, 204
Марчевски, М. — 10, 41
Масалитинов, Н. — 277, 284
Матев, П. — 33, 36, 70, 79
Матеев, П. — 15
Маяковски, Вл. — 17, 26, 27, 32, 34, 36 46, 81, 89, 109, 117, 125
Мелвил, Х. — 163
Методи — 8, 124
Методиев, Д. — 36, 49,67, 67, 68, 73, 79, 83
Метченко, А. — 108, 115
Мешеков, Ив. — 145
Милев, Г. — 9, 10, 26, 81, 110, 116
Милева, Л. — 41
Милков, М. — 345
Милкова, Ф. — 357
Минков, Св. — 40, 48, 125
Минков, Цв. — 13, 152
Минков, Ю. — 357
Митов, Д. — 145
Михайлов, П. — 154
Михайлова, Л. — 100
Михайловски, Ст. — 57
Мишев, Г. — 105, 202, 233, 236, 272
Мокрев, Ст. — 154
Молиер, Ж. — 349
Молхов, Я. — 25, 124, 144
Монов, Т. — 98
Мутафов, Е. — 115
Мутафова, Ф. 257
Мутафчиева, В. — 100, 105, 260, 266, 267, 345, 372
Мюсе, А. — 156

Наимович, М. — 125, 147, 155
Наковски, Ат. — 100, 101, 105, 238
Наполеон — 166, 175
Натев, Ат. — 125, 131
Начев, Д. — 105, 373
Незнакомов, П. — 48

Немиров, Д. — 140
Нейков, Т. — 168
Неруда, П. — 110, 111
Неупокоева, И. — 108
Нешков, В. — 146, 147, 290, 324
Николов, Ив. — 73
Николов, Малчо — 152
Николов, Минко — 45, 124, 125, 146, 200, 206
Ничев, Б. — 124
Нушич, Б. — 349

Обретенов, Ал. — 111, 119
Обретенова, баба Тонка — 261
Овадия, Д. — 17, 71, 82
Овчаренко, А. — 108
Огнянов, Люб. -Ризор — 283, 284, 290
Озеров, В. — 108
Олдридж, Дж. — 110
Орлинов, О. — 73, 372
Осинин, Д. — 10
Осман Пазватоглу — 260
Островски, Ал. — 58
Остоич, Д. — 60

Павлов, Т. — 9, 10, 12, 13, 14, 25, 26, 27, 29, 46, 47, 57, 58, 59, 60, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 125, 128, 153
Павлова, В. — 357
Паисий Хилендарски — 8
Павлов, К. — 87
Панева, Л. — 319
Панова, И. — 124
Пантелеев, Д. — 78
Панчев, П. — 106, 358, 372
Пеева, В. — 20
Пейчев, Ив. — 16, 106, 299, 305, 307, 308, 310, 311, 324
Пенев, Кр. — 10, 16, 283
Пенев, П. — 34, 68, 80, 83, 86, 147
Пенчева, Ст. — 33, 79, 88
Петканов, К. — 137, 140, 153, 155, 156, 160, 257
Петканова, Д. — 124
Петканова, М. — 280, 283, 284, 290, 292, 293, 345
Петков, Л. — 100, 105
Петкова, В. — 87
Петров, В. — 10, 43, 56, 74, 79, 305, 315, 317, 318, 320
Петров, Е. — 19, 90, 125, 145, 146, 157, 168
Петров, Здр. — 124, 125, 127, 345
Петров, Ив. — 40, 100, 102, 129, 202, 233, 235, 236, 237
Платон — 272
Поликаров, А. — 357
Полянов, Вл. — 140
Полянов, Дим. — 9, 10, 18, 33, 57, 113
Пондев, П. — 19, 124, 145, 154, 157
Попиванов, Ив. — 115, 124
Попиванова, Л. — 330
Попов, А. — 86
Попов, В. — 100, 202, 233, 236, 324
Попов, З. — 355
Поптомов, Вл. — 354
Поптонев, Ст. — 100
Правчанов, С. — 124
Пришвин, Мих. — 116
Пруст, М. — 134, 163
Пушкин, А. С. — 166, 286

Радевски, Хр. — 9, 14, 18, 27, 28, 46, 47, 52, 53, 58, 74, 78, 84, 115
Радичков, Йорд. — 97, 100, 102, 103, 105, 106, 110, 121, 129, 202, 203, 233, 324, 358, 371, 372
Радков, Р. — 345, 346, 347
Радоев, Ив. — 33, 79, 106, 305, 311, 312, 313, 314, 315, 320, 324, 361
Райнов, Бог. — 10, 100, 105
Райнов, Н. — 58, 125, 161, 257
Райчев, Г. — 140
Разцветников, А. — 280, 283, 284, 345
Раковски, Г. С. — 261
Ралин, Р. — 16, 33, 48, 79, 82
Ран Босилек — 33, 41
Розов, В. — 324
Русакиев, С. — 125
Руж, Ив. — 23, 24, 29, 115, 152
Русев, Н. —106, 324, 325
Русев, Хар. — 25, 98, 145, 146

Савова, Е. — 357
Сартр, Ж. П. — 80
Свежин, Г. — 305, 324, 358, 372
Северняк, С. — 40, 84
Селим III, султан — 266
Сервантес — 134, 149, 151
Сестримски, Ив. — 261
Симеонова, К. — 357
Симов, М. — 290
Симов, М. — 290
Синклер, Ъ. — 148
Славейков, П. П. — 8, 47, 53, 57, 58, 60, 89
Славейков, П. Р. — 60
Славински, П. — 16, 196, 198, 199, 235
Смирненски, Хр. — 8, 9, 10, 27, 28, 57, 46, 89, 109, 110, 111, 113, 116, 117, 118, 238
Софроний Врачански — 8, 266
Спасов, Ив. — 115, 124, 125, 127
Спасов, П. — 21, 196
Стайков, Н. — 35
Стаматов, Г. — 10
Стамболийски, Ал. — 137
Станев, Е. — 23, 38, 55, 77, 93, 94, 102, 110, 154, 162, 258, 259, 260, 269, 270, 271, 272, 289
Станчев, Л. — 41
Стефанов, Д. — 83
Стефанов, Е. — 56
Стефанов, Н. — 357
Стефанов, П. —79, 87, 106, 324, 345, 348, 373
Стефанова, Л. — 79, 83
Стефанова, Н. — 43

Стоев, Г. — 102,103,104, 110, 121
Стойков, А. — 125
Стоянов, Ан. — 83
Стоянов, Зах. — 8, 104
Стоянов, К. — 143
Стоянов, Л. — 13, 14, 15, 30, 31, 53,58, 60, 71, 123, 162
Стоянов, Р. — 273, 318
Странджев, К. — 100, 372
Стратиев, Ст. — 105, 372
Страшимиров, А. — 8, 10, 137, 140, 257, 273, 294, 349
Стрелков, Л. — 10, 41, 106, 144, 276, 278, 279, 280, 288, 290, 291, 324, 358, 359, 360, 361
Струмски, Г. — 83, 87
Стърн, Л. — 163
Султанов, Сим. — 48, 124, 125
Суньига, Хуан Ед. — 149
Суровцев, Ю. — 122
Сучков, Б. — 108, 115, 122
Сърчаджиев, Ст. — 278, 284

Талев, Д. — 21, 37, 38, 45, 77, 93, 106, 164, 165, 196, 258, 259, 262, 289,
Твардовски, Ал. — 109
Тенев, Л. — 125, 275
Тимофеев, Л. — 25, 117
Толстой, Ал. — 20, 109, 258
Толстой, Л. — 58, 99, 162, 163, 173, 174, 304, 337
Траянов, Т. — 59
Трендафилов, Вл. 330
Тренев, Ив. — 83
Третяков, С. — 163
Трънски, Сл. — 95, 336

Уайлд, О. — 368

Фадеев, Ал. — 258
Федин, К. — 163, 258
Фердинанд, цар — 285
Филип Тотю — 261
Фишер, Е. — 65, 119
Флобер, Г. — 163
Фурнаджиев, Н. — 15, 35, 43, 56, 76, 77, 78, 82, 169
Фучеджиев, Д. — 98, 100, 102, 105, 233, 236

Хаджи Димитър — 261
Хаджийски, Ив. — 15
Хаджикосев, С. — 115, 124
Хаджилиев, Д. — 10
Хаджиолов, А. — 357
Хаек, И. — 111
Хайне, Х. — 71
Хайтов, Н. — 102, 106, 110, 132, 324, 358, 371
Ханчев, В. — 16, 17, 61, 79, 80, 81
Харманджиев, Т. — 49
Хегел, Г. — 135
Хемингуей, Ъ. — 148, 330
Хикмет, Н. — 110, 117, 261
Хрелков, Н. — 10, 33, 116, 117
Христов, К. — 80
Христозов, Н. — 83, 86
Христофоров, А. — 259, 262

Цанев, Г. — 29, 54, 118, 124, 137
Цанева, Ст. — 87, 358
Цанева, М. — 124
Цачев, Кл. — 33, 100, 106, 305, 318, 324
Цветков, Ив. — 124, 125
Ценков, Б. — 115
Церковски, Ц. — 57
Циганек, Ян. — 111
Цончев, З. — 100, 372

Чапразов, А. — 365
Челкаш — 10, 48
Челкаш — 10, 48
Черноризец Храбър — 8
Чилингиров, Ст. — 139

Шекспир — 278, 284, 337, 341, 346, 349
Шилер, Фр. — 278
Шишман, цар — 269
Шкловски, В. — 163
Шолохов, М — 58, 116, 117, 125
Шопкин, М. — 75, 86, 87
Шоу, Б. — 349

Яворов, П. К. — 8, 29, 57, 58, 59, 60, 77, 89, 273
Якименко, Д. — 38, 115
Янев, С. — 124
Янков, Н. — 42, 115, 124
Янчев, Т. — 124
Яръмов, Д. — 105
Ясенов, Хр. 9
Яхиел, Н. — 357

СЪДЪРЖАНИЕ

Васил Колевски — Проблеми на социалистическия реализъм в българската литература след 9 септември 1944 г. 7

Тончо Жечев — Девети септември и развитието на българския роман . . . 134
Романът в периода 1944—1949 141
Опити за пресъздаване на антифашистката борба в романа 142
Димитър Димов и романът на осъдените души 147
Противоречиви процеси. „Синият залез“ 153
В търсене на героя. „Път“ на Стоян Ц. Даскалов 157
Към романа-епопея 160
Разцвет на българския роман при социализма. Голямата епическа вълна 163
„Тютюн“ или завещанието на Димитър Димов 166
Нова народна епопея. Димитър Талев 178
Георги Караславов и неговият роман-епопея „Обикновени хора“ . . . 187
Други опити. „На живот и смърт“ от Димитър Ангелов, „Път“ на Ст. Ц. Даскалов, „Краят на господарите“ на Петър Славински и др. . 196
Съвременната тема. Андрей Гуляшки, Павел Вежинов, Ст. Ц. Даскалов, „Производственият роман“— Иван Мартинов, Никола Маринов, Веселина Геновска 202
Съвременният български роман след Априлския пленум — проблеми, постижения, тенденции 208
Емилиян Станев и неговият роман „Иван Кондарев“ 211
Новата съвременност в новия роман. „Двама в новия град“ на Камен Калчев 223
Романистът Андрей Гуляшки и неговите герои-правдотърсачи . . . 227
Нови страни на темата за великия прелом на село. „Мъртво вълнение“ на Ивайло Петров, „Село край завод“ на Ст. Ц. Даскалов и др. . . . 233
В търсене на новия герой и проблематиката на зрялото социалистическо общество.Романите на Емил Манов, Драгомир Асенов, Атанас Наковски, Тодор Монов. Блага Димитрова като романистка 238
Тематично, жанрово и стилово развитие и обогатяване на романа — Павел Вежинов, Богомил Райнов, Андрей Гуляшки, Дико Фучеджиев . . 248
Новият исторически роман — постижения и проблеми 255

Ваня Бояджиева — Развитие на българската драматургия през тридесетилетието 273
Революционната вълна в драмата 275
Периодът на 50-те години в развитието на драматургията 288
Развитието на драматургията след Априлския пленум 305
Нови явления и процеси в драмата 366
Белетристична вълна 366
Именен показалец 374

ОЧЕРЦИ ПО ИСТОРИЯ НА БЪЛГАРСКАТА ЛИТЕРАТУРА
СЛЕД ДЕВЕТИ СЕПТЕМВРИ 1944 Г.

Първа книга

Редактор *Цв. Попова*
Художник *Д. Донков*
Техн. редактор *Ив. Атанасова*
Коректор. *Л. Борисова*

* * *

Изд. индекс 7185
Дадена за набор на 3. VII. 1979 г.
Подписана за печат на 20. XI. 1979 г.
Формат 700×1000/16 Тираж 20 000
Печ. коли 23,75 Изд. коли 30,78
Цена 3,83 лв.
Код 19 9535372611 / 5058-10-79

* * *

Отпечатана в Печатницата на Издателството
на БАН, 1113 София, ул. „Акад. Г. Бончев"
Поръчка № 356