



МИНКО НИКОЛОВ

ПЪТИЩА И БЕЗПЪТИЩА НА МОДЕРНИЯ РОМАН¹

II

5. ОТРОВИ НА ДЕКАДЕНТСТВОТО И ПРОТИВООТРОВИ

Авторите, които са смъртни врагове на традиционния роман, имат, то се знае, самочувство на литературни революционери и новатори, за които не съществува нищо по-ненавистно от рутината, консерватизма, традицията. Но самосъзнанието, че си авангардист, е едно нещо, а реалното, обективно съдържание, резултатите от литературната ти работа — съвсем друго. Затова се стига до парадокса, че най-отчаяни „авангардисти“ на практика кретат някъде в обоза на съвременния литературен процес и тяхното творчество наподобява боклукчийска яма, от която се разнасят зловония на гнилотата.

Такъв особено моден писател е Самуел Бекет (ирландец по произход), чиито пиеси се поставят с рекламен шум и пред полупразни : върху сцените на Запада и чиито романи се пропагандират от модернистичната критика като „гениален опит да се изобрази Пустото, Непонятното, Забуленото“, като „рентгенови картини на психическата отхвърленост на модерния човек“.²

От какъв характер са наистина „дълбоките проникновения“ на Бекет в „субстанциалните същности на нещата“, за които той е толкова разхвалван сред определени кръгове на Запад? Както при Кафка, така и при Бекет ние сме свидетели на низ от странни, непонятни постъпки и разсъждения, стигащи до абсурд. Докато при Кафка обаче всичко това се възприема най-сериозно от читателя, защото е израз на една изтерзана от кошмари и трагични предчувствия душа, при Бекет имаме работа със словесно жонгльорство, с модна игра и желание да „блесне“ на литературния пазар с остроумието и необичайността си. Един от най-типичните му романи „Молои“ (Molloy) е нагледен пример за пристрастието към абсурдното, което изпълва творческите търсения на този „новатор“ и което е проявено с твърде голяма артистична лекота, за да можем да погледнем на него сериозно. „Молои“ е „модерен роман“ в модернистичния смисъл на думата. Пред нас не протичат действия, обединени от обща връзка и разкриващи определени човешки взаимоотношения, а един разказвач „без индивидуалност“ ни води по абсурдните пътеки на своята мисъл, хвърляйки ни непрекъснато прах в очите, за да ни заслепява, удивлява

¹ Статията е продължение от кн. II, т. г.

² Christofor Middleton: „Randnotizen zu den Romanen von S. Beckett“, „Akzente“, кн. 5, 1957.

и провоцира със своите противоречещи на „нормалния вкус“ остроумия, игрословия и сентенции.

В замисъла на Бекет безусловно е залегнала една философия, която той „превежда“ на образния език на романа. Към разнищване на тази философия ни открива път самата структура на романа, който е разделен на две основни половини. Първата половина — това е монологът на Молои, говорителя на автора, човекът без особености, който не знае нищо определено за себе си („аз не притежавам никакви документи; нямам занятие, нито жилище; в момента не мога да си спомня моето фамилно име“), който едва ли е в състояние да проумее речта на околните, тъй като възприемателната му способност, а също и мирисът и обонянието му не са съвсем в ред — според нашите понятия на простосмъртни, елементарно мислещи хора. („Думите, които слушах, аз ги чувах в резултат на моя остър слух твърде добре, но ги възприемах първия и даже втория и третия път като чисти звуци, които нямат никакъв смисъл, и вероятно тук лежи една от причините защо всеки разговор бе за мен неизказано уморителен. Същото важи и за моите опити в областта на вкуса и обонянието, аз миришех и вкусвах, без да зная точно какво“). — За сведение, Молои смучи с особено удоволствие малки кръгли камъчета от речния бряг: те „успокояват, освежават, изгонват глада и усмиряват жаждата“).

Както разказвачът, така и хората, с които той влиза в контакт, са сенки, някакви безформени и неосезаеми същества. Те са обозначени с букви (например А и Б) или пък авторът променя имената им, без с това да накърни ни най-малко несъществуващата им „индивидуалност“.

Любимият трик на Бекет е да осветлява „нелогичността на нашия свят“ чрез една модерна вариация на сократовския метод, който подлага всичко на съмнение. Чрез скокливата игра на мислите у неговия „герой“ той иска да продемонстрира парадоксалността на нашето битие, да покаже как всичко е съмнително, как всяко утвърждение може да бъде незабавно „снето“ чрез отрицание или чрез въпрос на недоверие. Молои разказва за едно свое отиване до дома на майка си и за разнообразните перипетии преди да достигне този дом. В началото на романа той ни уведомява, че се намира там, че спи в леглото на майката, която е мъртва, за да се окаже после, че той не знае дали тя е била мъртва, когато той е дошъл у тях или е умряла по-късно, а накрая да запита била ли е тя изобщо мъртва, тоест „мъртва като някого, когото погребват“? Или „може би още не са я погребали?“ Отношенията между Молои и майка му стоят съвсем не случайно в центъра на неговите асоциации, те са избрани от автора като повод да демонстрира нагледно своите предпочитания към абсурдното и парадоксалното, стигащи до цинизъм, до най-предизвикателна „откровеност“ при разкриване на интимните отношения. Именно при асоциациите, засягащи по най-вулгарен начин областта на пола, той непрекъснато намесва образа на майка си, с което достига възможния връх на провокация спрямо „нормалния“ вкус (така са смъкнати в калта и оплюти свещени за „тълпата“ понятия като майчинското и синовното чувство). Той ни осведомява как опознал „любовта“ за пръв път, за да видим след това как обектът на неговия спомен (разказан с най-безсрамна автентичност) приема различни образи на жени, а после всички тези жени се сливат в едно и към тях се присъединява и ликът на неговата майка. Смисълът на това сливане на женските профили в един е, разбира се, по-дълбок, философски: да се покаже физиологическата същност на лю-

бовните отношения, която нивелира и прави еднакви индивидите, особено що се касае за другия пол. Но асоциацията не свършва дотук. В нейната следваща „степен“ се оказва, че Молои съвсем не знае дали обектът на неговата любов е бил жена или пък мъж (във втория случай естествено имаме работа пак с един вариант на „модерната любов“, с хомосексуализма). С това вече е изчерпано „субстанциалното“ съдържание на „любовта“.

Всичките абсурдни разсъждения и остроумия на Молои, който е говорител на автора, са форма на една „модерна“ житейска философия — философията на прерасналото в цинизъм неверие и съмнение във всички ценности и нравствени добродетели, философия на един свят, изправен пред пропастта, „чието небе — както оригинално формулира сам Бекет — е без спомен за утринта и без надежда за вечерта“, свят, който се състои само от „купища смет“ и животът в който не представлява нищо друго, освен „смяна на едно купище смет с друго“. В този план на войнстващи песимистически откровения и отблъскващи остроумия (например, че единственото поносимо време в неговия живот, който му се струва безкраен, са прекараните няколко месеца в утробата на майка му или пък че не е изключено смъртта като състояние да е нещо още по-лошо от живота) е издържан целият монолог на Молои, т. е. цялата книга.

Че Молои е типът на „модерната психика“, че той е образът на „изолираното, осамотено Аз, което не вярва в нищо, дори в собственото си съществуване“, което е „предоставено на Нищото“ (както твърдят почитателите на Бекет), се подчертава по специален начин във втората част на романа. Тя представлява монолог на някой си Моран, полицейски агент, който получава поръчение от шефа да замине на разузнаване и открие изчезналия Молои. Мъчително-педантичен и посредствен субект, Моран е един верен изпълнител на служебния си дълг, човек на пресметливостта и дисциплината, на строго установения житейски порядък, т. е. антиподът на Молои. Чрез иронията към агента, Бекет застава в позата на непримирим враг на еснафското, дребнавото, посредственото в живота. След безуспешните опити да открие местопребиваването на Молои, Моран се завръща в къщи преобразен. „Търсенето“ на Молои е придобило символистическо значение. Оказва се, че Моран е открил един друг, дремещ човек в себе си, един двойник, който е „бучене, гняв, задушаване, непрекъснато, бясно и напразно усилие“, т. е. противоположност на него самия. Мисълта на Бекет е, че всеки носи в себе си частица от Молои, от бунта и неспокойството, от отрицанието на делничното, обикновеното, еснафското. И ето че преобразеният Моран пише в заключение (и с тези думи завършва романът): „Тогава аз се върнах в къщи и написах: Навън е нощ. Дъждът шибя по стъклата. Навън не беше нощ. Не валеше дъжд“. Така нормалната житейска логика търпи поражение, за да възтържествува Молои, т. е. любовта към абсурдното, към пустото и непонятното, ирационалното презрение към доводите на логиката, към разума, към добродетелите на хуманизма.

Романите на Бекет обозначават един от най-последните стадии на разрушението на съвременния роман, на ликвидирането на литературните герои (образът на човека в изкуството се „отменя“), на разпадането на епическата форма пред претенциите на субективизма, който просмуква романа с цинични и песимистични излияния, превръща го в поле за рафинирана естетска игра на интелектуалния снобизъм.

Колко безплодно е експериментирането в тесния кръг на естетството и упадъчните идеи се вижда от картината на днешната западногерманска литература. Там е в ход една съзнателна реставрация на експериментите от времето след Първата световна война, както и епигонството спрямо по-значителните американски, френски и английски белетристи, от които литературната общественост в Германия беше откъсната през годините на хитлеризма. Напъните обаче да се тласне напред литературата по този начин излизат малко резултатни, защото подобни опити са обикновено повторение на вече казаното, тяхното котиране на литературния пазар е краткотрайно, те са като модни еднодневки, които с раждането си вече започват да умират. Литературният климат е до такава степен заразен от бацилите на формализма и декадентството, че затруднява творчеството и на сериозни писатели, които искат да си дадат честна равносметка както за престъпленията и заблудите от недалечното минало, така и за криещото сериозни опасности настояще. Типичен е случаят с Волфганг Кьопен, автор на известните романи „Парник“ и „Смъртта в Рим“, един от значителните представители на по-новото писателско поколение, утвърдило се в литературата след Втората световна война. Кьопен не само не страни от най-парливите и тревожни въпроси на времето, той е открито тенденциозен, демонстративно актуален. Той показва обстановката в Западна Германия като действителен разсадник на националистически идеи и реваншистки настроения, като благоприятстваща една политика, която носи реална заплаха за мира. Неговото темпераментно и възмутено перо не прощава ни на една официална западна институция, като се започне от военния и политико-административен апарат на Аденауеровата държава и се стигне до католическата религия като нейно главно идеологическо оръдие. С това той се различава в положителен смисъл от други талантливи романисти като Хайнрих Бьол, който и в най-честните си усилия да осъди греховете на миналото и заплахите на настоящето, остава върху ограничената почва на един католически мироглед (въпреки че католицизмът на Бьол по политическата си отсенка не е идентичен, а е опозиционен на Аденауеровата християн-демократическа партия).

В стремежа си към радикална разправа с официалните опори на Запада Волфганг Кьопен не е стимулиран от съзнателно революционно верую, а от един разяждащ скептицизъм и нихилизъм, който не оставя и искрица на надежда или просветление в неговите книги. В романа „Смъртта в Рим“ този непроходим песимизъм се чете най-ясно в образите на младите герои — двамата братовчеди от фашистката фамилия Пфафрат. Единият, син на бившия хитлеристки генерал Юдеян, в края на войната се е събудил от националистическото пиянство, в което бе изпаднала голяма част от немската младеж, и е потърсил спасение в религията. Но напразно. Католическото лицемерие не може да даде покойствие на ранената му душа и той ще бъде един от ония разочаровани и скръбни духовници, които не вярват в бога, комуто служат. Другият герой, композиторът Зигфрид, издава още по-нагледно дълбоката противоречивост в естетическата концепция на Кьопен. Той съдържа в много отношения автобиографични черти и не случайно разказът при него изведнъж преминава във вътрешен монолог, в първо лице. Честна и търсеща натура, Зигфрид е отишел по-далеч от другите в осъзнаването на причините за националната катастрофа, в горчивото си отрицание на действителността. Той е скъсал със семейството си, със своя самодоволен баща-бюргермайстер, „почетен гражданин“ в държавата на Аде-

науер. Той се срамува от близките си и дори тяхното случайно присъствие на концерта му в Рим го кара да чувства свободата си застрашена. Той не възприема западната част на разделена Германия като свое истинско отечество, защото си представя една друга, свободна родина, „без крясък и знамена“, без националистическо високомерие и реваншистки претенции. Но той не вярва, че може да я намери и тук е изворът на песимизма му. Той е изпаднал в резигнация, във всеотрицание. Понякога го отвращава самият живот, ужасява го мисълта, че от едно сношение с момиче може да се стигне до продължение на опротивялия му човешки род. Така бунтът му носи черната окраска на нихилизма и неговата душевна криза преминава в отчаяните и дисхармонизиращи тонове на музиката, която той пише. Тя се ражда „в страх, в отчаяние, в лоши видения, в ужасни сънища“. В беззвездната нощ на своето отчаяние той загубва вяра в смисъла на своето изкуство. Той компонира музика на отчаянието и смъртта със съзнание, че смущава ситото спокойствие на буржоата, на собствената си самодоволна фамилия и на десетките като нея. Но това съзнание е фиктивно, илюзорно. В концертните зали той наблюдава консуматорите на своята музика — охолни и безскрупулни хора във фракове. Тях той иска да смущава, да тревожи, но имат ли те души, за да бъдат тревожени? Вместо да се смутят, те ръкопляскат на неговото изкуство и го покровителствуват като меценати.

Тук именно е засегнато ядрото на един основен проблем за положението на много художници в империалистическия Запад, за противоречието, пред което те неизбежно застават, ако гледат сериозно на своята работа. Това противоречие може да се разреши диалектически, да се „снее“ чрез последователното освобождаване от идейните и естетически предразсъдъци на стария свят, чрез преодоляването на неговия тесен хоризонт. В действителност обаче това разрешение е много трудно осъществимо, тъй като цялата обстановка на Запад и особено атмосферата на тамошния духовен живот задържа художниците в рамките на чисто индивидуалистичния естетически бунт. По този начин те остават с единия си крак върху същата почва, която искат да разклащат с творчеството си. Отровните пари на обществото, в което те живеят и което отричат, проникват по различни пътища в тяхната душевност, умонастроение, вкусове. Те не могат да избегнат един парадокс, който показва неустойчивостта на тяхната позиция: изкуството, което създават като вик на протест, на провокация срещу ситите, доволните и безскрупулни господа, срещу „силните на деня“, срещу парвенютата на следвоенната конюнктура, се поощрява, рекламира и награждава от същите тия хора. Подобно на своя герой — композитора Зигфрид, и самият Кьопен попада в положение, че изобличителните му книги срещу западнемската действителност се подхващат и разхвалват от същата преса, която всячески се мъчи да укрепва тази действителност. Поради своя безогледен индивидуализъм и обществен нихилизъм, стигащ до изблици на отрицание на живота, бунтари като Кьопен не могат да се освободят от костеливите пръсти на стария свят.

Гнилата атмосфера на буржоазното общество се проявява и в друга склонност на тези автори — в прекомерния им интерес към паталогичното и перверзното, към половите аномалии. В романа „Смъртта в Рим“ е оголена с мрачна сила една разядена от фанатизъм и жестокост психика — психиката на бившия нацистки генерал Юдеян. Но в изобра-

жението на този герой са разкрити не толкова социално-политическите корени на нечовешкото му поведение, колкото биологически-паталогическата същност на садиста. От друга страна, Кьопен прави от своя симпатичен герой — композитора Зигфрид жертва на хомосексуализма и посвещава доста страници за описания на неговата неестествена страст, както и на неговата среда (бара на хомосексуалистите). Още сега трябва да отбием едно предварително недоразумение. Ние не щем да заемаме поза на невинно оскърбена девица, чиито чувствителни уши са зачервени от разказ за непристойни неща. Щом подобни явления съществуват и са дори доста разпространени сред определени социални кръгове и професии на Запад (например сред интелектуалците, сред т. н. „свободни професии“), писателят, който изобразява упадъка на това общество, не може да ги заобиколи, тъй като те са съставна част на този упадък. Нима старата римска литература би дала пълна картина на всестранното разложение на нравите, ако би заобиколила и подобни форми на разложението? Как може да се покаже и изобличи средата, в която живеят тези хора, ако не се надникне „отвътре“ в нея, включително и в нейните прояви на жестокост, садизъм и извратеност? Критерият в случая не е самото изображение на явлениято, а подходът на автора, отношението към него, чрез което той „кореспондира“ с читателя. И ако ние имаме право да упрекнем талантливия белетрист, то е именно защото той се е поддал на модата на упадъчното изкуство, която тласка към известно естетизиране на извратеното, болното и буди у читателя противно и неблагоприятно за автора чувство.

Творчеството на Кьопен е нагледен пример за сложността на литературната обстановка в западните страни, където честни и смели художници-изобличители също така не могат да се освободят от отрицателните рефлексии на заобикалящата ги среда. Техните произведения изглеждат като противоречив комплекс, в който реалистическите и критически елементи са преплетени с упадъчни и формалистически. И това не е някакво механическо съчетание, а сложно и противоречиво цяло, в което силните страни на автора неусетно се превръщат в негова слабост и обратно, слабостта му крие потенциала на положителния резултат. Такива сложни явления не могат да се разглеждат елементарно-схематически: дотук авторът е такъв, а оттук става такъв. . . В комплицираното взаимопроникване на различните елементи трябва да се търси винаги събирателният образ на писателя, тъй като песимизмът подхранва изобличението, разразява се в негодувание срещу съществуващия ред, а от друга страна, възмущението, критичното изображение са просмукани със скептицизъм, с нихилистично настроение.

Декадентската атмосфера — идеи, мотиви, настроения, е главният канал, по който се промъква влиянието на буржоазното общество у писателите, които субективно се смятат за бунтовници и безкомпромисни противници на това общество. В студията си за Роберт Музил австрийският марксист Ернст Фишер анализира творческото развитие на един от най-крупните представители на модерния роман, който буржазното литературознание нарежда между своите кумири (т. е. между опорите на упадъчното изкуство), но при който, оказва се, марксистическият анализ може да открие ценности и от позицията на бъдещето, а не само да го предостави на миналото. След обстойно и всестранно проучване Фишер детерминира сложните взаимоотношения между Музил и декадентските течения на империалистическата епоха, които са предмет на изображе-

ние у австрийския писател. Фишер установява, че литературното дело на Музил е наистина едно голямо огледало на декадентството, на неговата същност и характерни черти, но не едно неподвижно-рефлектиращо, директно-отразяващо, още по-малко разхубавяващо, а едно необикновено подвижно огледало, което един писател с огромна култура и неуморим търсач на нови посоки за художествената мисъл е конструирал като инструмент на познание и поука. Заниманието на Музил с най-болестните явления на империалистическата цивилизация, детайлното художествено изследване на типичните белези на декадентството (крайно отчуждаване на индивида от света, презрително скъсване с разума и с хуманизма, отдаване в плен на ирационализма, капитулация пред силата на предметите, на вещите, изтриване на границата между сън и реалност) съвсем не означава идентифициране с тях и коленопреклонно тяхно естетизиране, какъвто е случаят при типичните декаденти. Поставяйки в центъра на творчеството си пронизаната от декадентски черти психика на „модерния човек“, Музил преодолява до голяма степен декадентството чрез вярното проникване в неговата същност и преди всичко чрез оголването на неговото ирационалистично, антихуманно идейно ядро. И тогава, когато се занимава с перверзните прояви в интимния живот на героите си, той не ги опоетизирва, а вниква в обществения смисъл на един процес, който Фишер определя правилно като „деформация на любовта“ в капиталистическия свят. Сумарно взето, Музил в оценката на критика е типичен феномен за цяла категория интелектуалци и художници на Запад. Ъгълът, от който те гледат на своето време, е следният: буржоазното общество в неговата империалистическа фаза им е противно, отречено рационално или емоционално от тях. Работническата класа и перспективата на социализма им е чужда. Те са застанали опозиционно срещу нормите на стария свят, едновременно с това недоверчиви и скептични спрямо новия, принципно съмняващ се във всяка основана върху програмна идеология система. Искайки да обърнат гръб на обществото, разядено от неразрешими в рамките на буржоазния строй противоречия, те се плашат от революционния изход, от мъките на прехода към новото, от усилията и неизбежните (а понякога и избежни) горчивини, грешки и заблуди на осъществяването му¹. А тази духовна почва е благоприятна за проникване семената на нихилизма и песимизма. Вместо да излязат на слънце и въздух, такива художници обикалят в омагьосан кръг, блуждаят в тъмнина и неверие и дишат същия въздух, от който с мъчителни усилия са искали да се изтръгнат. Накрая те завършват с духовен крах, със съмнение в смисъла на своето изкуство, с дълбока депресия (както композиторът от романа на Кьопен).

Истинското и решително преодоляване на декадентството е свързано с перспективата на изхода от онези обществени условия, които го пораждат и поощряват, или най-малкото с предчувствието за нея. Разбира се, ние бихме опростили картината на съвременния литературен процес в западните страни, ако премълчим тенденциите към „оздравяване“, към „освобождаване“ от песимизма и безизходицата, които се набелязват в лагера на самата буржоазна литература и критика. Редица критици и литературоведи (и не случайно повечето от тях американски) апелират в статии и книги към литературата да вдъхва оптимизъм, да оздравява идейния климат, да окуражава обществото, обхванато от неверие и от-

¹ Ernst Fischer: „Das Werk Robert Musils“ in „Sinn und Form“, Heft 5, 1957.

чаяние. Те издигат лозунга за създаване на „героически образи“, които са подчинили живота си „на някакви увлекателни цели“. Тази препоръка обаче е в крещяща дисхармония с логиката на общественото развитие, на историческия прогрес, тъй като не може да се оздрави или представи за силен организъм, който е обречен на загниване и на смърт¹.

Показателно е, че напоследък литературните меценати на Запада проявяват все повече интерес към подобни явления и се стремят всячески да ги насърчават. Нобеловата награда за литература през 1957 година бе присъдена на френския белетрист и есеист Алберт Камю заради романа му „Чумата“. Буржоазната критика не пестеше възторзите си от книгата, виждаше в нея симптом за излизането на романа от кризисно състояние. В мотивировката за награждаване с Нобелова премия Камю беше обявен за „съвест на западния свят“.

Какви са идеите и идеалите, които проповядва тази съвременна литературна знаменитост и които действуват така успокоително и ободрително на стария свят? Камю преди всичко не е циничен декадент, разрушител на всички нравствени ценности — той предпочита да се явява в привлекателното одеяние на хуманист. В своите есета той неведнъж декларира любовта си към човека и човечеството, романите му са изпълнени с примамливи афористични фрази от този род: „Светът без любов е един мъртъв свят“ („Чумата“). Приспособявайки се към опозиционните настроения и недоволство на младежта във Франция срещу съществуващия обществен ред, той дори предприема атаки срещу бога — само и само да отклони реалното възмущение срещу обществените порядки върху плоскостта на абстрактното, в чистата сфера на идеалния бунт (романът му „Чужденецът“). Особено ревностен е Камю като проповедник на „божествената свобода на творчеството“, което не търпи никакви вмешателства и което трябва да се брани срещу посегателствата на всякаква идеология.

Както показва практиката обаче — възвишеният гняв на изтънчения естет е насочен не срещу идеологията изобщо, а срещу марксистическата идеология. Иначе Камю съвсем не е равнодушен към други идеологически системи. С цялата си литературна и публицистическа дейност той проповядва активно своята философия на абстрактната човечност — срещу революционния хуманизъм, на абсолютната и божествена творческа свобода — срещу необходимостта изкуството да служи на прогреса, на отвлечения пацифизъм — срещу конкретната борба за мир. Днес, повече от всякога, писателят е призован от историята да заеме позиция срещу силите, които заплашват човечеството с катастрофа. Позицията на Камю обаче косвено съдействува на тези сили. Неговата философия разоръжава и обезкриля духовете, като представя социалните и обществени злини (и преди всичко войните) за нещо трагично, но неизбежно. Според нея опитът да се въздействува върху хода на историята е опит, белязан с печата на безсмислието. Дори такъв люшкащ се талантлив бунтар във френската литература като Жан Пол-Сартър със собствената

¹ Вж. по този въпрос доклада на Б. Рюриков пред II конгрес на съветските писатели, разработен и като статия „Основни проблеми на съветската литературна критика“ в сборника „Въпроси на литературната теория и естетика“, София, изд. „Народна култура“, 1957 г.

си драстична откровеност хвърли в лицето на Камю репликата: „Вие сте буржоа!“¹

Романите на Камю представляват една неприкрита илюстрация на неговите възгледи. В стремежа на белетриста да блести с афористична и изискана фраза личат известни литературни достойнства. В основата си обаче тези романи са варианти на няколко предварителни идеи, облечени в символна форма. Хората са доста безлични като индивидуалности — те са говорители на автора. В „Чумата“ се разказва за една масова епидемия, избухнала със страшна сила в наши дни в един североафрикански град, която десетилетия наред е смятана за невъзможна върху нашата планета. Разказът за чумата е твърде откровена алегория за обществените и социални злини, за войните, които идват също тъй нечакано и неотвратимо — както чумата. Нещо повече. Символното съдържание на романа е по-широко, то обхваща и тъй ненавистния на Камю колективистичен обществен ред, който според него заплашва с нивелация личностите, с насаждане на една масова психология, с преобръщане на целия нормален и радостен живот на хората нагоре с краката. Много важно е как той показва реакцията на различни индивиди спрямо грозната епидемия, какви типове обществено поведение подлага на художествена оценка. Въпреки че борбата срещу колективното нещастие в последна сметка се оказва безпочвена, Камю не скрива симпатиите си към своя герой — лекаря и неговите сътрудници, които до край водят борба срещу епидемията.

Поставени на везните на сериозния литературен анализ, романите на Камю, без да са лишени от художествени качества, не могат да издържат сравнението с големите произведения на съвременния реализъм. И това е съвсем понятно. Антиисторическият кръгозор на буржоазното мислене не е в състояние да открие перспектива за решително скъсване с философията и естетиката на декадентството. Изходът е само в постепенното намиране на контакт с реалните сили на обществения прогрес или най-малкото в предусещането на тяхната роля. В това отношение немската литература дава един огромен пример, който по своята същност и значение е интернационален.

Томас Ман — една от най-крупните фигури на немската и световната литература от първата половина на XX век, голям представител на критическия реализъм и на хуманизма в класическия смисъл на думата — мина през фазите на едно много сложно интелектуално развитие, което завърши с генерална равностметка, с безмилостна критика на упадъчните идеи във философията и изкуството. Дългогодишната борба на Ман в защита на хуманизма е водена предимно чрез осветляване на интелектуалните, етическо-естетически проблеми, чрез разработка на темата за пътя на съвременното изкуство, за смисъла и формите на художествената дейност.

Още преди Първата световна война Томас Ман се изявява като критик на кайзерова Германия (романът му „Буденброкови“), но неговата критика е отправена от гледната точка на буржоазния хуманизъм, той сякаш иска да върне на своята класова среда изгубените добродетели на миналото, нравствените ценности от времето на буржоазния възход. Войната и особено последвалите я събития тласкат големия търсач на

¹ Вж. статията на Л. Андреев — „Естетика абсурдного мира“, сп. „Вопросы литературы“, кн. 2, 1959 г.

истината, зоркия реалист към постепенно, макар и бележещо зигзаги и отклонения, разбиране на все повече задълбочаващата се пропаст между идеалите на хуманизма и буржоазната душевност.

Хранител на най-благородните традиции на класическата немска литература, Томас Ман не живее във времето на Шилер и Гьоте, в епохата на тържествувания над Средновековието предприемчив буржоазен дух, когато идеите на разума, доверието в преобразователната мощ на човека бяха оръжие на една възхождаща класа, когато поетът на разкрепостената човешка личност, Гьоте, можеше да възкликне триумфално: „Edel sei der Mensch, hilfreich und gut!“ („Човек е благороден, за помощ отзивчив е и добър!“). След 1848 г. мечтаното и възпято от философи и поети „царство на разума“ се оказва нова форма на подтисничество, господстващите „делови“, парично-стокови отношения дават комерчески отпечатък върху всяка човешка дейност, настъпва времето на „загубените илюзии“ (предизвикало в литературата могъщата вълна на критическия реализъм). Конкретно в Германия общественото развитие приема уродлив вид, неосъществената революция се изражда в реакционно съжителство на феодално-юнкерската система с новите буржоазни отношения, което в областта на политиката намира своя израз в прусащината, в диктатурата на Бисмарк и сетне в кайзеровия режим. В сферата на духовната дейност, на философията и изкуството, настъплението на реакционните обществени сили дава също своето отражение, макар и по твърде своеобразен начин, и не случайно именно Германия става родина на Ницше и Шопенхауер, на една враждебна на разума и хуманизма идеология. Томас Ман, започнал литературната си дейност в първото десетилетие на XX век, е свидетел как потоците на мистичното, ирационалното и болното заливат класическата вяра в разума и в човека, как песимизмът и ирационализмът представляват новите доспехи в идейното „превъоръжаване“ на едно застрашено общество. Той не разбира, че това са симптоми на разложение и на гибел и полага напразни усилия да възстанови старите идеали, да вдигне стъпканото в калта знаме на буржоазния хуманизъм. Но войната и настъпилата ера на революции, изменила физиономията на нашата планета, го учат да схваща все повече несъвместимостта на благородните завети на хуманизма с практиката и духовния облик на буржоазното общество в новата му фаза. Особено пък когато старият свят надяна открито бронираната ризница на фашизма, когато неговите „идейници“ издигаха и реализираха варварски лозунги от рода на този: „Като чуя думата култура, аз се хващам за пистолета си“, хуманизмът на големия писател не можеше повече да се съхрани и съществува като чисто буржоазен хуманизъм. Процесът на разложение бе отишел толкова далеч, че защитата на хуманитарните принципи не бе осъществима в духовните рамки на господстващата класа, на нейната идеология и морал. Така започна все по-решителното разграничение на последния крупен буржоазен хуманист от неговата класа, което го доведе през 30-те години в редовете на най-последователните и непримирими антифашисти и на най-искрените приятели на Съветския съюз, накара го да изкаже тъй неприятната за Запада мисъл, че „антиболшеvizмът е най-голямата глупост на нашия век“. Без да скъса докрай с кръгозора и с нормите на буржоазното мислене, Томас Ман бе вече застанал на границата между двата свята и най-важното, с лице обърнато към новия свят, със съзнание за неговата всемирна победа като нещо неизбежно и закономерно, като повеля на историята. До този из-

вод стигат най-известните изследователи на неговото идейно и художествено развитие.¹

Творчеството на писателя-реалист е едно непрекъснато занимание с въпросите на духовния живот, на изкуството в XX век, което пък е неизбежно свързано с основното разнищване на целия комплекс от тенденции и черти на декадентството. И толкова по-голямо е значението на това разнищване, тъй като то се върши от един изключителен майстор на художественото слово, от един благороден, изтънчен и високо културен интелектуалец, който стои в истинския смисъл на думата на нивото на европейската и световната култура, който сам е минал през увлечението от най-модерните идейни течения на новото време (известна е дългогодишната му страст към Ницше), за да ги преодолее критически, след като сам е вникнал, преживял и разбрал тяхната същност.

Още с първата си новела, която му донася широка известност — „Тонио Крьогер“ (1903 г.) до своето последно епохално дело, романът „Доктор Фаустус“ (1947 г.) Томас Ман се домогва упорито към решението на един въпрос, който е съдбоносен за изкуството в настъпилата епоха — въпроса за художника и неговото място в съвременната му действителност. В „Тонио Крьогер“ е вече констатирано рязкото отчуждаване на изкуството от обществото и в това писателят вижда иманентна, вътрешно-присъща черта на художествената дейност. На практика обаче „вечният“ конфликт на художника с действителността е конфликт с конкретния свят на гешефта, с прозаичния делник, с ограничената буржоазна душевност. Това чувство за трагичната участ на художника — обречен да не живее живота на другите хора, да се държи като чужденец сред тях — не води героя на Ман до прочутата кула на индивидуалистическо осамотение и презрение към „тълпата“. Още в най-ранни години той се отделя недвусмислено от писателите, които са надянали черната мантия на пессимизма и които са отдадени на хипнозата на тъмното, болезненото. Същият Тонио Крьогер, който се изповядва пред своята приятелка Елизавета Ивановна, че вижда в литературата едно проклятие, а в нейния създател — един белязан човек, откъснат с цяла пропаст от другите хора, същият той копнее по простата, всекидневна човешка радост и се дърпа инстинктивно от упадъчното и мистичното. „Аз обичам живота. . . Не смятайте, че е литература това, което ще кажа. Не мислете за Цезар Боржия или за някаква пияна философия, която прави от него свой кумир. За мене той не е нищо, този Цезар Боржия, аз не държа ни най-малко за него, и аз никога няма да мога да го разбера, никога, как може Изключителното и Демоничното да се издига като идеал. Не, животът, който противостои като вечна противоположност на духа и на изкуството, не като нещо необикновено ми се представя той, а като най-обикновено. Нормалното, почтеното, достойното за обич е царството на нашия копнеж, животът в неговата съблазнителна баналност. Не е художник този, моя скъпа, чието последно и най-дълбоко увлечение е Рафинираното, Ексцентричното и Сатаничното, който не познава копнежа по Безобидното, Простото и Живото, копнежа към мъничко дружба, преданост, доверие и човешко щастие“. В този копнеж е както силата на художника, органическата му реакция срещу опасните и разяждащи здравия организъм на изкуството бацили на разложението, така и неговата ограниченост, тъй

¹ Както тук, така и на други места в характеристиката на Т. Ман са използвани утвърдени становища на немската литературна история.

като това е неудовлетвореният копнеж по мирното и спокойно течение на дребнобуржоазния живот, по простите радости на едно безгрижно съществуване. Копнежът обаче е осъден предварително на неуспех, в което личи колко вярно писателят чувства, че ограниченият свят на буржоазната душевност е недостъпен за художника и не може да го задоволи истински. Тази невъзможност да се слее с уютния мир на дребнобуржоазното съществуване го държи на дистанция, не му позволява да се смъкне до апологетика, до преклонение пред нормите на официалното мислене.

По-нататъшната творческа биография на Томас Ман бележи все по-нови усилия да се определи мястото на изкуството в съвременния живот, докато писателят достигне до главното сражение, което той дава на декадентството в „Доктор Фаустус“. Този роман е епилогът на един велик живот, отдаден в служба на хуманизма, краен резултат от дългогодишното занимание на Томас Ман с проблемите на модерното изкуство.

Написан във формата на биография на Адриан Леверкюн, модерен компонист, чийто образ е свободно създание на автора (независимо че в теоретическото изложение на неговите музикални възгледи Томас Ман се уповава на определени имена) и в същото време събирателен тип за най-отличителните белези на декадентското изкуство, романът проследява самия процес на зараждането и оформянето на модернистичните музикални идеи и композиции. Писателят показва чрез съдбата на своя герой до каква задънена улица, до каква катастрофа довежда философията и психологията на едно умиращо общество, неговото изображение и анализ притежават особена „доказателствена сила“, тъй като Леверкюн съвсем не е една комическа и повърхностна, а дълбоко трагическа фигура. Той води аскетически живот, посветен безвъзмездно на изкуството, в трагическо отчуждение от света и от хората, и именно тясната лаборатория, където се раждат дисхармонизиращите тонове на една провоцираща и вледеняваща в студената си ирония музика, става гробница на изкуството изобщо и на неговия създател. Това е желязната логика, неотменимият крах на всички претенции да се изпразни художествената дейност от хуманен смисъл, да се превърне в рафинирана естетска игра, да ѝ се отнемат ония същности, които, по думите на Ман, „са направили не само европейца—европеец, но изобщо човека — човек“.

Величието на Томас Ман се проявява в безпощадната проникателност, с която той прониква в диалектиката на сложните взаимоотношения на изкуството с обществения живот. Неговият герой е образец на оня слой художествена интелигенция, която е изцяло затворена в своя тесен мир на лабораторни търсения и естетически експерименти, изпълнена със страх от живота, с ледено отчуждение от хората, органически враждебна към „улицата“, към политиката и обществените движения. Леверкюн никога не може да бъде привърженик на някаква идейна програма, нито пък намира удовлетворение в общественото признание и шум около личността му. Означава ли обаче кардиналният отказ на художника да поддържа каквато и да е връзка с обществения живот действително освобождаване на неговото изкуство от всякакви обществени функции? Тъкмо обратното. Раздуването на индивидуализма и субективизма като абсолютни принципи на художественото творчество води логически до следствия, които художникът непрекъснато се е стремил да предотврати и които сам той никога не е очаквал. Сякаш това са зли духове, които, прогонени през вратата, отново се връщат при него през прозо-

реца. Бягството от живота, херметическото затваряне в малкия свят на художествената лабораторно-експериментаторска работа се оказва в последна сметка функция и резултат на същото онова общество, на същите обществени тенденции, от които художникът е искал да се изтръгне. Музиката, създавана от Леверкюн, е израз на най-крайните тенденции към обезчовечаване, към естетско „оварваряване“ на модерното изкуство, което означава в края на краищата смърт на изкуството като средство на познание и художествено „усвояване“ на света.

В плана на своето произведение Томас Ман включва един косвен паралел с Гьотевия „Фауст“ и тъкмо чрез него открива необгледната пропаст, която отделя модерния художник от класическия. Подобно на Фауст, Адриан Леверкюн има също своя Мефистофел. Авторът го кара също така да сключи пожизнен договор с Дявола, да му обрече своя живот и своята муза. Но каква огромна разлика в съдържанието на две паралелни ситуации в две велики произведения! Докато Гьотевият Мефистофел е в известно отношение носител на идеите на една възходяща епоха, на нейния критически дух, на нейния творчески и откривателски скептицизъм, Дяволът на Томас Ман е събирателен образ на едно душевно разложение, на разрушението на изкуството, попаднало в плен на демоничните и варварски стихии на декадентството.

Сцената на диалога между Леверкюн и Дявола е многозначителна и тя дава да се разбере как въпреки първоначалното инстинктивно отдръпване и боязън пред тайнствения гост, композиторът вижда в негово лице свой двойник, който изрича без заобикалки, по драстичен начин, принципите, възприети от Леверкюн като ръководни в композиторската му работа. Той сякаш потръпва и едновременно поглъща жадно, като своя истина и откровение, апологията на тъмното, болното и ирационалното, на „дяволското“, която излиза от устата на госта. Покровителствено-непринуденият, циничен тон, с който говори Дяволът, подчертава пълната зависимост на компониста от тази декадентска програма. „Кое е болно и кое е здраво, мойто момче, за това не бива да оставяме последната дума на еснафите. Животът се е залавял неведнъж с радост за онова, което е създадено по пътищата на смъртта и болестта и така се е развивал по-високо и по-нататък. И нима слънцето има по-добър огън отколкото кухнята? Вярвал ли си ти в нещо, в едно дарование което няма нищо общо с ада? Художникът е брат на престъпника и на лудия. Мислиш ли, че е създадено някое интересно дело, без неговият майстор да се е научил да разбира битието на престъпника и на безумния? Без болното животът не може да просъществува един ден. Истински ощастливяващата инспирация, при която всичко се приема като блажено поведение, като откровение на вярващия, не е възможна с бога, който оставя твърде много място за разума, тя е възможна само с Дявола, истинският господар на ентусиазма“¹.

Анализът на Томас Ман достига най-дълбокото си проникновение при установяването на органическата връзка между декадентския, формалистически авангардизъм и реакционните идейни течения на времето. Биографът на Леверкюн разказва подробно за мюнхенския кръг интелектуалци през годините на Ваймарската република, в навечерието на завземането на властта от хитлеристите, като едно предзнаменование за ка-

¹ В диалога на Адриан с Дявола (негов двойник) са развити редица от типичните идеи на ницшеанството, които на места са дори буквално цитирани от първоисточника.

итулацията на значителни части от немската интелигенция пред пристъпа на варварството. Тук, в този кръг, се развиват теориите за „износеност“ на демокрацията и хуманизма, провъзгласява се настъпващата ера на силата, на авторитета, на сляпото подчинение. И макар че Леверкюн живее съвсем осамотено в едно селско имение на няколко часа път от Мюнхен, без да поддържа тесен контакт с кръжока на модните философи и поети, неговият биограф и най-близък приятел не може да се раздели от чувството, че музикалните композиции на компониста се намират в особено „кореспондиращо“ съответствие с идеите на мюнхенския кръг. Биографът на Леверкюн стига до мисълта (и тя е мисъл на самия автор), че същата духовна среда, която отглежда тази антихуманна и варварска философия, подхранва и музиката на Леверкюн, той просто „преживява“ съседството на естетизма в изкуството и варваризма в обществения живот (по неговия собствен израз). Защото музиката на Леверкюн е изтъкана от елементите на оварваряване и обезчовечаване на изкуството, които са продукт на същата обществена почва, чийто продукт е и самият фашизъм.¹

Целият физически и духовен облик на Адриан Леверкюн е трагическо въплъщение на чертите на една умираща епоха. Неговата подчертана дистанция към хората, антипатията му към всякакви човешки контакти, вледеняващата му сдържаност и неспособност да изпита радостите на дружбата и любовта, безкръвният му интелектуализъм са съчетани с едно изострено до крайност иронично чувство, което го кара да възприема досегашните средства и условности на изкуството като пригодни само за пародия на самите себе си. Дори и физическото му страдание, пристъпите на неговата неизлечима мигрена, сбърченото му в конвулсия лице не извикват у нас топлота и състрадание, не скъсяват разстоянието, на което той стои от хората. Всичките му опити да влезе в контакт с живота завършват с провал, а засегнатите обекти на неговите „експерименти“ за човешко общуване, за приятелство, привързаност и любов, сякаш докоснати от ледена ръка, залиняват и умират. Последният удар върху Леверкюн е смъртта на неговия нежен племенник — едно божествено създание, което компонистът е приел за известно време в своето имение поради заболяването на сестра му (майката на детето). Чудното момче става много бързо жертва на коварна болест и неговата смърт се възприема от Леверкюн като повеление свише да създаде своето последно и най-значително произведение „D-r Fausti Weheklag“ („Вопълът на доктор Фауст“), което по своя замисъл, по своята композиция и музикален език е антипод на Бетовеновата Девета симфония, демоническо отрицание на нейния хуманитарен и благороден дух, особено на нейния финал, който звучи като тържествен апотеоз на вярата в доброто и светлото, като ликуваща победа на новото. „То не трябва да бъде — говори Адриан с помрачено от болка съзнание — това Добро и Благородно, което се нарича Човешко. За което са се борили хората, за което са щурмували замъци и което победителите, ликувайки, са възвестявали, то не трябва да бъде.

¹ Паралелът между личната съдба на Леверкюн и историческите заблуждения на немската нация особено дразни и възмущава мнимите „почитатели“ и изследователи на Т. Ман с великогерманска идейна закваска. В една от най-новите студии за Т. Ман романът „Доктор Фаустус“ е наречен „едностранчива и субективна картина на немската история и на немската същина в най-висока степен“ (сп. „Orbis literarum“ Bengt Algot Sorensen — Thomas Manns „Doktor Faustus“, кн. 1—2, Копенхаген, 1958 г.).

То трябва да се вземе обратно. Аз искам да го взема обратно“. На въпроса на неговия биограф, кое е то, той отговаря недвусмислено: „Деветата симфония“.

Демоническата кантата затваря последната глава от творческата биография на компониста. След нея той изпада в състояние на човек с помътен ум, става сянка на самия себе си и съществува физически още едно десетилетие, без съзнателен живот и без способност за творчество¹. Но преди да потъне в бездната на душевното помрачение, преди да се просне върху пода на своето жилище в безсъзнание, Леверкюн събира в своя осамотен селски дом познати и почитатели, предимно интелектуалци, за да им изсвири своя „Доктор Фауст“. Вместо обаче да бъдат слушатели на това жестоко произведение, гостите стават свидетели на една страшна изповед, която повечето от тях не разбират и напускат с възмущение стаята. В прощалните си думи Леверкюн застава на разстояние от своята музика, разглежда в мъчително отчуждение себе си като едно „оръдие“ на епохата с нейните упадъчни тенденции, разбира своята трагична вина като „вина на времето“. Осъждайки музиката, която е създавал, той не остава чужд и на прозрението за една друга действителност, която ще върне на изкуството неговото високо призвание. Тук е и неговият завет към творците на бъдещето: „... че вместо умно да се грижи за онова, което е нужно да се направи на земята, за да стане там по-добре и разумно да се установи между хората такъв ред, който ще даде на художественото произведение отново жизнеоснова и почтено призвание, вместо това човекът тича заблуден и пламва в адско опиянение: така той продава душата си и отива към пропаст“.²

В тези думи е заключена присъдата над декадентската безпътица. Чрез своя роман Томас Ман се извишава високо сред писателите на буржоазния Запад като автор, който не само критически преодоля декадентството, но и намери опорна точка в съзнанието, че един друг ред трябва да възтържествува върху нашата планета, за да бъде върнато на човека и на изкуството тяхното благородно предназначение. Хуманист и пазител на великите завети на класиците, на Гьоте и Толстой, Томас Ман показва как съвременният художник може да остане верен на идеалите на хуманизма и демократизма чрез постепенно надрастване на тяхното буржоазно съдържание, чрез решителна борба срещу изопачаването и израждането, на което те са подложени от копиеносците на литературния упадък.

6. МЕЖДУ ФОРМАЛИСТИЧЕСКИТЕ ФОКУСИ И ИСТИНСКИЯ ЕКСПЕРИМЕНТ

В листата на модерните писатели теоретиците и критиците-авангардисти нареждат нерядко и Томас Ман. В какъв смисъл обаче Ман е действително модерен? В смисъл съвсем различен от този, който дават на понятието „модерен автор“ модернистите. Проблемите в творчеството на Томас Ман са почерпени изцяло от съвременността, в тях се оглежда цял идейно-психологически комплекс, който тревожи, смущава и вълнува големи групи на западната интелигенция. Колко модерен е например у

¹ Биографията на Леверкюн съвпада в много съществени моменти с тази на Ницше. Това съвпадение важи изцяло за трагичния епизод на живота му.

² На друго място в пристъп на истинско просветление Леверкюн предрича за бъдещето: „Цялото жизненонастроение на изкуството, вярвайте ми, ще се измени към повече бодрост и скромност, то е неизбежно, то е едно щастие... Ние си го представяме с усилие, но това ще бъде и то съвсем естествено: едно изкуство без страдание, душевно здраво и просто, бодро и доверчиво, изкуство, което е на ти с човечеството...“

Ман един от главните белези на индивидуалния му стил — фината ирония заставането на разстояние от обекта на неговия разказ, критически-изпитателният и скептически поглед към утвърдените норми на мислене, към правилата на „добро поведение“ в официалните среди на обществото. Как занимателно, еластично е движението на неговата гъвкава мисъл, която изплита чувствителна тънка мрежа от остроумни коментари и иронически разсъждения около дадено събитие и действие. В самия начин, по който писателят разказва (разказът се води нерядко в първо лице) е въвлътен във висша степен един модерен интелектуалец, с недоверието му към всяка гола, бездоказателствена фраза, с острия му критически ум, който го предпазва от прибързани увлечения и от наивен ентузиазъм. Томас Ман е разказвач, изцяло стъпил върху почвата на нашия двадесети век, с неговите епохални научно-технически открития, с творческия му скептицизъм, с крайната изостреност и изтънченост на интелектуалните „сетива“. Но иронията на Ман, неговото недоверие към вечните истини и авторитети не се разразява във фонтан от самоцелни афоризми и цинично-иронически сентенции, които не отвеждат другаде, освен в опустошената от nihilизъм душа на един автор-жонгльор със словото, фокусник на абсурдите, какъвто е случаят със Самуел Бекет. Иронията на Ман е средство да се разграничи от фалшивите мисли и представи на своите герои, да покаже или да намекне илюзорността на тяхното съзнание, да утвърди действителността като източник и критерий на всяка субективна, духовна проява. Дистанцията, спечелена чрез иронията, артистическата подвижност на неговия интелект са едно фино острие, насочено срещу ирационализма и демонизма, докато ироническият и артистически маниер на разказване у модернистите е едно от пипалата на същото това декадентство, срещу което се бори Ман.

Като нарежда Томас Ман в една поредица с формалистите, с авангардистите на самоцелния експеримент, идеалистическото литературознание само разкрива своята негодност да приложи един съдържателен критерий при категоризирането на литературните явления. То изхожда обикновено от формални критерии, от принципа на новаторството в литературната техника, без да анализира всеки елемент на формата (на техниката в по-тесен смисъл) с оглед на неговата функция, смисъл, цел. Преклонението пред голото техническо експериментаторство като пред нещо ново, непознато, интересно, без оглед на главната и частичните концепции на произведението, папагалското подражание пред модното, правят художника беззащитен спрямо изкушенията на естетизма и формализма.

Като кокетират с понятията „авангардно“, „революционно“, „новаторско“, модернистите обявяват с лека ръка своите противници за хора с изостанал, първобитен вкус, за безнадеждни консерватори и провинциалисти в литературните си разбирания. Приблизително преди година в някои западногермански литературни издания започна рекламна кампания в полза на един от най-модните тамошни белетристи, Арно Шмидт, заради романа му „Каменното сърце“. Отново излязоха на сцената известни оракули на модерната критическа мисъл, за да прокобяват раждането на „феномена на немския модерен роман“, който разделя „пътища и духове“ и създава „тайното средище на немската литература“. Въпреки че и автор и критик говорят за роман, в случая имаме работа с белетристичен хибрид, в който преобладават усилията на автора да блести и позира с оригиналните и драстични откровения на своя „авангарден“ дух. Застанал в стойката на месия, който хвърля огнени стрели (във формата на сентен-

ции) на изток и на запад, той не прощава на никоя политическа система, както и на никоя естетическа програма, с изключение разбира се на... неговата собствена. Между многото мъдрости, които този феномен изрича, са и съветите му към творците на социалистическото изкуство. Тях той наставлява по следния начин: „В една нова държава всичко трябва да бъде ново! Също и в изкуствата! Вместо това вие провисвате буржоазни салами във вашите художествени галерии; вашите писатели очевидно не знаят (или не бива да знаят), че от Густав Фрайтаг насам нещо в поезията се е изменило“. „С вашия глупашки лозунг срещу формализма вие охувате всяко пионерско дело!“ „Вие трябва да покажете нови изразни методи, опасно-раздвижени, смело-ъгловати: та големите, дремещи сред народа единици, да се разпалят чрез тях“.¹ Благодарни на автора за благородната му разгневеност срещу нашата изостаналост и за желанието му да ни помогне да я преодолеем, ние нетърпеливо разгръщаме страниците на неговия роман, за да се научим на подобни „раздвижени“, „ъгловати“ и „безумно-смели“ средства и методи. За съжаление новаторството на Арно Шмидт не отива по-далеч от менторското издаване на повърхностни присъди и хвърлянето на анархистически лозунги, от „смелостта“ да разголи скритите тайни на сексуалния живот. Всичко това е поднесено в съответната гарнитура на препинателните знаци: точките, запетаите, тиретата, скобите са в такова изобилие и безпорядък, че те наистина слисват читателя, но не с друго, а с неспособността на писателя да предприеме нещо по-смислено извън скучното танцуване по граматическите конвенционалности.

Противопоставяйки се решително на „революционери“ от типа на Самуел Бекет или на Арно Шмидт, ние не бива да проявяваме някакво предварително недоверие към опитите за обновяване и модернизиране на средствата и техниката на съвременния роман. Самото развитие на реалистичната литература — социалистическа и несоциалистическа, свидетелствува за законните усилия на много значителни съвременни романисти да въведат методи и похвати на художествено изображение, които съответствуват на изискванията на една нова действителност. Революционни и социалистически автори възприеха всичко онова ценно и интересно, което отличаваха отделни модернисти и което не излизаше у тях обикновено извън рамките на формалния експеримент.

Романите на Ана Зегерс например, една от значителните представителки на социалистическия реализъм в немската литература, са изградени в композиционно отношение многопланово, новаторски. Романът „Седмият кръст“, който донесе и литературната слава на писателката, се отличава с оригиналния си строеж. Неговият план е основан върху един динамичен принцип, който позволява бързата, „кинематографска“ смяна на сцени и картини, превключване на действието от една сюжетна линия към друга, без да се използват традиционните композиционни връзки, имащи за цел да подготвят приемствеността между отделните части, да ни въведат в следващата фаза на сюжета. Резките преходи в романа, кинематографското преминаване от един план на действието в друг допринасят много за напрежението, за динамиката на повествованието. Но като се вгледаме точно, ние ще видим, че нашето удовлетворение на читатели е предизвикано не от самото приложение на подобна „филмова“ техника в композирането, а че тази техника е именно най-целесъобразната с оглед на жизнения материал, който писателката разработва. Разказът за съдбата на седмината беглеци от нацисткия концлагер и проследяването на трагичния

¹ Вж. статията „Dichtung oder hormonales Irrsein?“ in „Weltbühne“, 11. 12. 1957.

край на шестимата от тях, конципиран върху общото разположение на героите в два плана (преследвани и преследвачи) обуславя подобна композиция, в която сюжетните преходи се осъществяват „скоково“, „светкавично“, без предварителна подготовка. Заангажираното внимание на читателя се тласка постоянно от една посока в друга. В използването на тази композиционна техника Ана Зегерс очевидно се е съобразявала с някои явления на експериментаторския роман и по-специално с работата на американския белетрист Джон Дос Пасос.

В една от най-представителните си книги, „Манхатан Трансфер, романът на един град“, Дос Пасос конструира картината на живота в модерния Ню Йорк чрез главоломен монтаж от откъслечни сцени, които регистрират всекидневието на различни социални слоеве от населението и които, „налепени“ върху платното на романа, като внушително модерно фреско, дават представа за бесния ритъм и смазващия човека темп на живота в този модерен Вавилон. Романистът се отказва демонстративно от традиционните композиционни връзки, той не разгъва свързана фабула, не разказва „една история“ в нейната последователност. Той е взел хора, чиито пътища не се кръстосват или са се пресекли случайно, за да се разделят отново и завинаги, хора, чиито индивидуални съдби „протичат“ с кинематографска скорост пред нашия поглед, без да се разгръщат постепенно и плавно, а само във възловите моменти на тяхното развитие. Няколко години или дори десетилетия отделят следващата степен на тяхната биография от предишната, авторът се интересува преди всичко да ни покаже какво е станал даден човек, а не как е станал такъв. Всеки характер е скициран чрез разнищване на неговото социално и индивидуално „ядро“, очистен от допълнителни белези и второстепенни, „оживяващи“ черти. Многобройните самостоятелни епизоди и фигури на романа са обединени структурно от идеята за смазващата студенина и бездушно величие на грамадите на големия град, в чиито лабиринти животът на хората много бързо се изсушава и обезличава. Сякаш една невидима гигантска машина направлява, движи и изстиска човека и това е машината на капиталистическата столица, с нейните едри гешефти и сделки, с нейните крупни административни и политически механизми, с потока на сензациите и криминалните произшествия, с главозамайващия вид на небостъргачите, на рекламите, на нощните заведения, с бясното улично движение и катастрофите, с призрака на кризата и безработицата. Затова и Дос Пасос е нарекъл книгата си „роман на един град“. Романът се следи с напрежение и с чувство на доверие към автора, който проявява точен усет за хора и вещи, за техния релеф и който с безкомпромисен лаконизъм гради своята монтажна белетристическа конструкция. И ако все пак при четенето на такъв безспорно оригинален и талантлив роман ние получаваме двойко впечатление, то иде от известно фетишизиране на монтажната композиционна техника, което ориентира понякога писателя в посока на незначителни епизоди и случайни сцени, отправя погледа му към несъществени обекти. Белетристичната картина е до такава степен накъсана, разпарцалена, че читателят се уморява и започва да губи направляващата критическа нишка в лабиринта от епически ходове¹.

¹ По-нататъшното развитие на Дос Пасос не само задълбочи модернистичните му увлечения, но го отдалечи много от първоначалната му идейна позиция, с която той през 20-те години си спечели голяма популярност и предизвика сериозни надежди (романите му „Тримата войника“ и „42 паралел“). Последната му книга „Велики дни“ (Ню Йорк, 1958 г.) го нарежда между стандартния тип американски писатели-апологети на официалната идеология и на американския начин на живот.

Ръководени от естетско-формалистическата си мярка, меценатите на модерното са готови винаги да изпеят апология на произведение, в което откриват признаци на нова литературна техника. Обвинявайки марксистическото литературознание в нормативен схематизъм и догматизъм, те същевременно робуват на една предвзета естетска схема: новаторство (формалистически разбрано) на всяка цена! Експеримент с цената на всичко (т. с. с цената на хуманните и реалистични принципи)! Типичен е случаят с романа на Кьопен „Смъртта в Рим“. Признанието на романа, дитирамбите по негов адрес в западногерманската преса като по правило заобикаляха неговия критически, изобличителен патос и се улавяха от формално-експериментаторските му качества, които по същество не са нито особено оригинални, нито нови и които неведнъж навреждат на критичния му смисъл. На буржоазните издания особено допадна лозунгът, който Кьопен издига на едно място в книгата като своя програма: „Експериментирайте! Експериментирайте с всичко, с целия блясък и с цялата мръсотия на нашия свят, с низостта и с величието и може би ще намерите новите звуци!“ На практика обаче този примамлив лозунг се изрази в мъчително ровене в психиката на садиста и хомосексуалиста, както и в маниерни опити да се разрушава синтаксиса, да се прекъсват изреченията в средата, за да продължат на нов ред или да се повтаря предишното изречение, само че. . . в обратен строй на думите. Това модно фокусничество беше достатъчно, за да се издаде индулгенция на романа като „модерен“ и да се рекламира той сред буржоазната публика, въпреки че острието му е насочено и срещу нея.

Сумирането на тенденциите за съживяване на съвременния роман под знаменателя на самоцелното експериментиране води до своего рода нивелировка на авторите, тъй като те започват да си приличат по своята негодност да кажат нещо съществено и смислено по жизненоважните въпроси на времето, а индивидуалността им се свежда до второстепенни формални белези. Но живият процес на литературното развитие не търпи сковаващите канони на формализма и изтъква напред писателите, които по различен начин и с различни средства се домогват до една обща цел — да бъдат верни на правдата на нашата епоха.

От следвоенното поколение романисти в западногерманската литература се налагат имената на Кьопен и Бьол. Тях ги сближава сериозният стремеж да осъдят честно заблудите на миналото и оттук да извършат проверка на настоящето. Но поради разногласие в мироглед, темперамент, художествени вкусове и склонности, двамата автори вървят по различни пътища към решението на общата в главните си контури задача. Кьопен е неспокоен и индивидуалистически дух, който се мята между протеста срещу западната действителност и бунта срещу „традиционното“ в тесния периметър на формалните експерименти. Хайнрих Бьол е по-умерен и трезвен, той не е склонен да се увлича от формалистически фокуси. Обективен наблюдател и честен изобразител, той не се колебае да изрече горчиви истини за живота в Западна Германия (романа му „Къща без пазач“ и др.), макар и не по такъв рязък, „взривен“ начин, както Кьопен. Без да е „революционер“ спрямо традиционните средства на романа, той безспорно принадлежи към групата на съвременните белетристи, които гледат сериозно на литературната си работа и допринасят с нея за просветлението на своите сънародници в обстановката на нов идеологически поход за замъгляване на немските мозъци.

Колко многообразни могат да бъдат формите и методите на изображение в съвременния реализъм личи от примера с друг млад белетрист в Западна Германия, Герт Ледиг. Той сътрудничи активно и в източноевропейската преса и дори през последните години се числи към съвсем малкото западноевропейски писатели, които гравитират все по-наляво като симпатизанти на обявената извън законите комунистическа партия. Ледиг обаче е между запалените привърженици на експеримента в романа. В последната си книга, романа „Възмездие“, той съсредоточава своя разказ в пределно къс отрязък от време: цялото действие се извършва в разстояние на 70 минути. Обединяващият мотив на произведението е бомбардировката над едно немско селище, предприета от американската авиация през един ден от последните месеци на войната. Отделните 13 глави са като моментни снимки върху различни обекти от бомбардирания град: авторът прехвърля вниманието ни от обект на обект, от противосамолетното скривалище към един градски дом, от дома към артилерийското гнездо, оттам в американския самолет. Като с прожектор той осветлява различни ъгли, заменяйки моментално една сцена с друга. Като въведение всяка глава е снабдена с биографична „справка“ — портретна характеристика на едно от лицата, които играят известна роля в разказа. В центъра на изображението се намират картини на паника и ужас (разстрелване на военнопленници, изнасилване на момиче, смърт под бомбите). Както в композицията, така и в стила на романа са силно, дори предизвикателно изявени експериментаторските намерения на писателя. Неговият език се състои от къси изречения, които съобщават за фактите точно, сбито, с телеграфски лаконизъм и обективност. В привидно безстрастния обективизъм на този стил е стегнато, но не и задушено съчувствието към жертвите на войната, както и обвинението спрямо виновника за тези страдания, врага, който стои в собствената страна. То напират и в някои прокраднали се тук и там оценъчни изречения, които изневеряват на лаконически-докладния стил. Романът е в състояние да въздействува в хуманен и изобличителен дух, въпреки че Ледиг е допуснал известно самоцелно увлечение от формално-техническата страна. Стремещът към експеримент „на всяка цена“ не е задушил в коварната си естетска прегръдка диханието на жизнената правда, а само го е поизстудил.

Означава ли обаче примерът на автори като Ледиг, че това е единствено надеждният начин да се търси художествен еквивалент на нашето време и че всяко следване на традицията е обречено на неуспех като нещо отживяло и консервативно? Според критиците-авангардисти само експериментаторските методи и начини на разказване могат да бъдат адекватен израз на „нашето Днес“, а всичко останало, което почива на приемственост и уважение към класическата традиция, е негодно, означава литературно самоубийство за един сериозен писател. Литературната практика обаче доказва цялата несъстоятелност на тази формалистическа теза.

Вземаме наслуки последния роман на Бернхард Келерман, автора на „Ингеборг“ и „Тунелът“, един от видните немски романисти на нашия век. Преживял годините на нацисткото безчовечие в собствената си страна като вътрешен емигрант, в мълчалива опозиционност срещу режима, Келерман след освобождението от фашизма написа романа „Мъртвешки танц“. В него той изобразява събитията в Германия от началото на нацисткото господство до трагичните месеци на катастрофата във Втората световна война. Той също е отделил много страници за въздушните нападения и техните жертви, за ужасните последици от политиката на

национал-социалистите. Но Келерман е романист от старата школа, той си служи с вътрешния монолог по начин, който го сродява повече с класиците, отколкото с модернистите от школата на Джойс. Без да се въодушевява от теориите за смъртта на литературния герой или за взривното разрушаване на епическата форма, Келерман запазва класическата сюжетна рамка, в центъра на която се намира една човешка съдба. Психологическата „тема“ е развита постепенно и вгълбено, а чрез нея е дадена и дълбоко хуманна характеристика на едно безчовечно време. От гледна точка на авангардизма, на формалистичния експеримент капацитетите на модерното не намират абсолютно нищо интересно и заслужаващо внимание в романа, но за сметка на това пък хилядите обикновени, неизкушени от литературната мода читатели, се вълнуват от психологическата проникновеност и епическата пластичност на това изображение. С действителните си художествени качества „Мъртвешки танц“ стои много по-високо от многобройните претенциозни романи за Втората световна война, в които авторите са запалени преди всичко от амбицията да блестят ефектно, с техническо акробатство и модни демонстрации.

В маймунското си възхищение от всеки моден жест и претенциозен експеримент модернистичната критика отминава с мълчание истинските творци, колосите на съвременния роман. Тя не благоволява да нареди между най-значителните съвременни романисти Шолохов, който с „Тихият Дон“ създаде грандиозна епопея на времето на Първата световна война и на социалистическата революция, без, разбира се, да се поддаде и на най-дребния формалистически трик. В противовес на ограничените естети милиони читатели по целия свят живеят с образите на романа и той продължава да бъде за тях едно от най-скъпите, незабравими преживявания на изкуството. Интересът към новото филмиране на романа, проявен и на Запад, засвидетелствува още веднъж нагледно, че „модерният човек“ знае по-добре къде е изворът на голямото изкуство от онези, които са се упълномощили да говорят от негово име. Може ли тогава да се изключи Шолохов от понятието за „световно ниво“ на съвременния роман и не изпадат ли в положение на действително изостанали хора критиците и теоретиците на авангардизма, за които все едно че не съществува такава книга? Освен с Шолохов, съветският роман днес се представлява още с имена като К. Федин, Л. Леонов, Ал. Фадеев, И. Еренбург, В. Некрасов, В. Панова и други, някои от които (например Еренбург и Панова) са твърде чувствителни и към нововъведенията в литературната техника, но които никога не слизат до папагалско подражание на модата.

Днес, когато се чуват все по-често гласове за намиране брод от безпътницата, за откриване изход от кризата, в която е изпаднал романът като жанр, посоката е вече дадена в практиката на романисти като Шолохов и Федин, братята Хайнрих и Томас Ман, Лион Фойхтвангер и Ана Зегерс Халдор Лакснес и Луи Арагон.¹ Различни по национален образ, по социални и индивидуални черти, по култура и художествени вкусове, тези писатели са единни в усилията си да служат на голямата правда на нашата епоха, да вървят в крак с авангарда на общественото развитие, което ги прави в най-хубавия смисъл на думата съвременни. Защото има ли нещо

¹ Новият роман на Арагон „Страстната седмица“ (1958), оценен дори и от дясната критика като голямо събитие във френската литература, още веднъж демонстрира предимствата на марксистическото историческо мислене, на социалистическата перспектива за писателя.

по-съвременно от борбата за предотвратяване на тоталното изстребление при една атомна война, от разкриването на социалистическа перспектива пред човечеството?

Наред с писателите, възприели социализма или близки до него, широк обществен отзвук намират днес и книгите на ония романисти, които поради ред обективни и субективни задръжки не приемат и не разбират социалистическото светоотношение, но които талантиливо следват линията на един модерен критически реализъм, макар и с много зигзаги и лутания, колебания и противоречия. Тези писатели (Хемингуей, Колдуел, Стайнбек, Алб. Малц в Америка, Ремарк в Швейцария, Леонард Франк в Западна Германия, Веркор, Мерл, Гаскар, Мориак във Франция, Дж. Олдридж, Грехем Грийн, Съмърсет-Моам в Англия, А. Моравиа, К. Касона в Италия — да назовем само няколко имена) поддържат, в една или друга степен, „свещения огън“ на съвременния роман като форум на протестиращата и хуманната мисъл, дават сложния образ на една още по-сложна, устремена към своя утрешен ден действителност.

7. някои изводи

От далеч непълния анализ на някои тенденции и явления в съвременния западен роман се налагат неизбежно известни заключения за практиката на социалистическата литература и естетическата мисъл. Дори проучването на един отделен жанр като романа ни кара да почувствуваме с необоримия език на конкретното и фактичното двете главни опасности, които придружават развитието на изкуството на социалистическия реализъм и които на различни етапи се проявяват с различна сила и трайност.

Едната стана особено агресивна във връзка с неправилното разбиране на принципите за мирно съвместно съществуване между двете обществени системи, за увеличаване на всестранните контакти между държавите, което някои изтълкуваха като линия на идеологическите компромиси и отстъпления, като безкритично възприемане на модното от литературата на буржоазния Запад, като знак за прибързано отрицание на „остарялата традиция“. В това направление се направиха концесии на формализма, на упадъчните художествени вкусове, един противонароден естетски снобизъм претендираше да дава критериите за новаторство, за революционни завоевания в изкуството. В името на търсенето, на експеримента, на новите методи, средства и форми за художествено усвояване на новата действителност се открехваше вратичката на капитулантството пред западната мода, която е неприемлива не защото е западна, а защото е в същността си продукт на империалистическото гниене.

Отрицателните последствия от идеологическите компромиси днес могат да се проследят в работата на значителни части от художествената интелигенция в страни като Полша и Югославия. В държави като ГДР, поради географското местоположение, поради художествения „климат“, въздействието на модернистичните течения беше също благоприятствувано, но то среща сериозната и аргументирана съпротива на едно изпитано ядро революционни писатели. Лайпцигският професор Ханс Майер, безспорно ерудиран литературен историк с тънък вкус, разви възгледа, че главната причина за изоставането на съвременната литература в ГДР е недостатъчното ѝ сътрудничество с другите западни литератури, слабият интерес към формалния експеримент, към работата на модерни романисти

като Джойс и Кафка. В дискусиата по този повод опонентите на Майер изтъкнаха, че каквито и заслуги да имат отделни експериментатори и обновители на литературната техника, тяхното творчество е все пак лебедова песен (понякога чудно хубава) на един отживял вече свят. Докато Джойс, както сполучливо се изрази критикът Антковиак, е нещо като самотен екзотичен остров в литературата, Шолохов или Халдор Лекснес са, на против, съвременните литературни континенти.

В страни като България, където литературното развитие се е осъществявало в най-тясна приобщеност към проблемите на обществения живот, модните течения са намирали много по-ограничен терен за проявление. Това не означава, разбира се, че са избегнати възможностите за формалистически рецидиви, още повече, че самата природа на художествената дейност крие потенциала за едностранно раздуване и абсолютизиране на едни или други нейни страни в ущърб на значителното художествено съдържание. Коренчетата на формалистичните увлечения са твърде дълбоки и жилави и те имат способността за мимикрия, за приемане на образ и форма, под която са трудно различими. Формалистическите отклонения обаче не бива да ни правят слепи за устойчивостта на другата опасност, която скована и задържа художественото развитие: предварителното недоверие към новаторските опити, дребнавото подозрение „да не се сбърка“ в стремежа за обновяване на художествените средства и форми. Нима трябва да ни се струва еретическа мисълта, че богатото съдържание на нашата действителност не може да се ограничи или изчерпи в традиционната епическа форма на класиците, на Вазов и Елин Пелин, че през последните десетилетия отделните литературни жанрове са преживели значителна еволюция в сравнение с положението им през „класическия“ XIX век? Като оставаме поклонници на благородството и хуманизма, на художественото съвършенство на класиката, като реагираме основателно срещу всеки нихилистически опит да се принизи нейното значение, ние в същото време ще се окажем пленници на антидиалектичното мислене, ако се страхуваме да прекрачим прага на „класическото“ и да стъпим върху плоскостта на едно ново време с неговите нови проблеми и художествени търсения.

Значителен път извървя марксистката литературна мисъл през последните няколко години. Все по-гъвкав и детайлиран става и нейният подход към литературните явления в буржоазния Запад, все по-аргументирана борбата срещу декадентството в съвременните му прояви. Методът на безапелационната и често пъти невежествена критика, когато с едно махване на ръката всичко по-сложно и противоречиво в западното изкуство се зачисляваше във враждебния лагер, като му се лепкаха етикетите „вредно“, „упадъчно“, „реакционно“, този псевдомарксистки метод все повече изживява времето си. Днес, както в много други области на идеологията, и тук се възстановяват правата на истински научното отношение, което няма нищо общо с голите декларации и етикети и което изисква точен, конкретен и убедителен анализ.

Изучаването на литературния процес на Запада във всичките му разновидности има и своето положително значение за нашите литератури. Като отделим здравето от болното, експеримента от фокуса, ние ще вникнем по-добре в ония безспорни нововъведения, с които обогати литературата съвременният критически реализъм. На дискусиата върху реализма в Москва преди две години се утвърди гледището, че критическият реали-

зъм на XX век, отстъпвайки в много отношения на класическите образци, същевременно е открил нови сфери от живота, инструментите на психологическия анализ са станали по-изтънчени и разнообразни. По думите на Тамара Мотильова, за западния критически реализъм е трудно да създаде произведения с голямо „епическо дихание“, но в областта на „безкрайно малките величини“ на психологическия анализ той е направил и прави много (напр. Хеймингуей и Ремарк). Голям интерес предизвикват и търсенията на писателите, свързани с течението на „неореализма“ в италианската литература, които откриват нови сюжетни възможности за епическите жанрове.

Да сметнем обаче новаторството за запазен периметър на модерните критически реалисти, значи да не разбираме и (волно или неволно) да осакатяваме новаторската същност на социалистическия реализъм. Именно на социалистическата литература е присъщо най-осмисленото и задълбочено търсене. Именно тя съхранява най-благородните традиции на класиката, брани ги от сквернословието на упадъчниците и същевременно не замръзва върху тези традиции, а ги развива творчески. Един от големите примери за оня неуморим откривателски дух, който живее в нея, е творчеството на Бертолт Брехт.

В цялата си новаторска дейност Брехт се ръководи от разбирането за нашата епоха като „научна епоха“, от отношението към читателя и зрителя като рожби на тази епоха. Оттук той приписва на изкуството подчертано просветителски функции, подчинява го на необходимостта да издига интелекта, активизира самостоятелната мисъл у „консуматора“ на това изкуство. Не само Брехт, но и кресливите претенденти за модерно светоусещане мотивират своите експерименти с коренно изменената душевност на съвременния човек. Към един и същ предмет обаче те пристъпват от две съвсем противоположни, полюсни гледища. Затова и резултатите са непримирими. Докато модернистите абсолютизират и естетизират безизходната на империалистическия свят, кризата в нравствените и духовни ценности като състояние на света и на модерната цивилизация изобщо, за да се отдадат на формалистически ексцеси и на безсрамни разголвания на „упадъчната душа“, Брехт показва картината на буржоазното общество не като вечно, а като исторически-преходно и преодолимо състояние. Той учи своя читател и зрител именно като интелектуално-развит, просветен и критически-мислещ ум да прокарва всяка фраза и всяка стара истина през тънкия филтър на диалектическото съмнение, той демонстрира практическия опит като противоядие на всички книжни, идеалистически и „идеални“ отлитания от реалността, той прави от сцената съдебна зала, за да издаде безапелационна присъда над обществената лъжа и съзнателната заблуда. Средствата на неговия епически театър, тъй наречените „ефекти на отчуждаването“, нямат нищо общо с формалистическия експеримент (независимо че на практика те могат да се доведат до неприемливи и драстични крайности). Те са въведени, за да държат изострен критичния поглед на зрителя, да не му позволяват да се захласва, а постоянно да търси и открива решението на конфликтите, изхода от ситуациите, които са му продемонстрирани на сцената. Няма нищо по-чуждо и ненавистно на Брехт от безидейния формализъм, от самоцелното техническо човъркане, но няма и нищо по-увлекателно за него от експеримента, от съдържателния, смисления, творчески експеримент! Случаят с Брехт, както преди него с Маяковски, говори за неизчерпаемите (и за съжаление все още много малко използвани) откривателски възможности на социалистическото

изкуство във всички сфери на художествеността, включително и до подробностите на литературната техника.

Разбира се, будното внимание към всички по-значителни прояви на съвременната литература няма нищо общо с повърхностното и безкритично копиране на чужди образци, създадени при свършено други условия и отговорили на потребностите на една друга действителност. Външното подражателство може да внесе само объркване и нови недоразумения — на мястото на старите заблуди. Твърде наивно някои младежи си въобразяват, че е достатъчно да имитират лиричния, протичащ в дълбочина стил на Хемингуей от известната му новела „Старецът и морето“, или пък да пренесат направо композиционните принципи на италианския неореализъм — за да излязат на примамливия бряг на новаторството. Те приличат на ония млади поети и актьори в Германия, които копират облеклото и прическата на Брехт, без да се замислят сериозно върху същността на експериментите му.

Социалистическата литература не може да се развива в изолация от трайните художествени придобивки на нашето време в световен мащаб. Тя ще поддържа творчески контакт с тях, без да се поддава на лъжливите изкушения на литературната мода. Навлизайки в нови и по-свършени стадии на развитие, социалистическото общество ще повишава и изискванията към художниците, тъй като комунизмът е немислим без талантливо, разнообразно и блестящо по форма изкуство, което ще стои наравно със своя век.