



МИНКО НИКОЛОВ

ЕКЗИСТЕНЦИАЛИЗМЪТ И РОМАНА

... Съвременният буржоа е обхванат от страх... живее със съзнанието за неизбежността на катаклизма, който ще го унищожи... Свързвайки своята участ с участта на цялата земя, буржоазията се зае със зловещи пророчества.

Симона де Бовуар

Екзистенциализмът, като направление в западната философия след Първата световна война и като кръг от идеи, върху които се основава определена литературна практика, е в същината си типично порождение на една обречена социална система и на една кризисна обществена психика. И макар че екзистенциалистите полагат отчаяни усилия да представят своята проблематика за общочовешка, продиктувана от големите трусове на нашата съвременност, те не могат да прикрият връзката на своите безутешни и кошмарни пророчества с безизходното състояние на империалистическия свят. Във всичките си разновидности и крила — от християнско-филантропичното на Габриел Марсел или мистично-православното на руския емигрант Николай Бердяев до атеистичното на Жан-Пол Сартър — екзистенциализмът бие тревога за съдбата на индивида и търси спасение за съвременния човек, изоставен в трагична самота и безпомощно изправен пред тъмните и непонятни, разрушителни стихии на нашия век. Но напразно пророците на световната катастрофа абстрахират индивидуалността на съвременника от всякаква обществена и социална зависимост, напразно я изолират в абстрактните и абсолютни категории на страха, безнадеждността и Нищото. Смъкнем ли булото на призрачните абстракции и мъглявите, всесветовни заклинания, пред нас ще застане не съвременният човек изобщо, а човекът от определена социална система, кризисният човек на едно общество без стопанска и житейска сигурност, който сам не знае как да обуздае демоните на атомната цивилизация и техника, заплашващи всеки миг да връхлетят върху него и да го отнесат в небитието.

И не случайно Германия в навечерието на хитлеристкия поход към властта стана родилен дом на екзистенциализма. Неговите основатели — Мартин Хайдегер и Карл Ясперс — провъзгласиха разпокъсаната и изтерзана от страхове буржоазна психика за абсолютно духовно състояние на съвременния индивид.¹ За основно понятие на своята философия

¹ Битие и време на Хайдегер излиза в 1927 г., „Философия“ на Ясперс — 1932 г.

те избраха голия **Existenz**, тоест съществуването на индивидуалното съзнание, освободено от социална определеност и конкретно-историческа детерминираност, фетишизирано и противопоставено на своята среда. Затворили го в ретортата на враждебно отчуждение от конкретната действителност, те предприеха произволни експерименти с него. Светът на обектите, на реалните връзки и отношения, сред които е „захвърлен“ индивидът със своя „екзистенц“, те обявиха за дълбоко чужд и противен на неговата същност. Личността е самоотчуждена в една епоха, когато всички идейни и морални стойности са подложени на съмнение, когато „святая светих“ на индивида е заплашена с унищожение. Единствената реалност в този опустошен свят е Нищото, което априори обрича на провал всеки опит за рационално познание. Единствено възможното поведение за индивида е... безизходното отчаяние (Ясперс).

Още в началния си етап екзистенциализмът се сформира като крайна индивидуалистическа реакция на буржоазната личност, изпаднала в ужас пред перспективите на общественото развитие, пред призрака на нарастващите масови движения и революции, както и пред опасните последствия на научния и технически прогрес, който бе обявен от Хайдегер за бяс. А какво предлагаше тази философия като опора и самозащита на трагично-изоставения и застрашен индивид? Нищо друго, освен пълният индивидуалистичен произвол, „свободата“ да „избира себе си“ независимо от всякакви обществени условия и условности, тоест „правото“ му да блуждае като пленник на ирационалните и тъмни сили сред един всеобщ климат на страха, безсилието и ужаса.

По-нататъшното поведение на екзистенциалистките философи обаче показва колебания в тяхното „надкласово“, противопоставено на враждебната реалност учение. Когато хитлеристите загребиха властта в Германия, лидерът на екзистенциализма Хайдегер потърси начин да приспособи своите мистични категории към потребностите на политическия момент и да възвести „великата мисия“ на национал-социализма. В знак на признателност той бе ръкоположен от господарите на Третия Райх за ректор на Фрайбергския университет. След разгрома на немското оръжие той — компрометиран достатъчно, за да не може да бъде днес ръководна фигура — отиде привидно в сянка, а на водаческото място се озова Ясперс. Нему бе предоставено да обосновава теоретически и исторически единството на „западната общност“ срещу „заплахата от изтока“. Днес Ясперс е един от философските венценосци на „свободния свят“, носител на високи награди и отличия, автор на една от най-злокачествените формули на студената война: „По-добре мъртъв, отколкото комунистически свят“.

Ако в Германия екзистенциализмът все пак не загуби характера си на направление в стила на традиционната немска *Katheder Philosophie* (университетска философия) и около него се групираха малки секти от ученици и фанатични почитатели, във Франция той прие обичайната за галската традиция литературна форма. С него свързаха имената си талантиви есеисти и писатели като Сартър, които му придадоха блясъка и острието на афористичната фраза, съединиха го с привлекателната подвизност, неспокойство и гражданска възбудимост на френския дух. Развитие на съвременната литература и по-специално на романа и драмата във Франция от две десетилетия насам протича и под знака на екзистенциалистките идеи. Тази литературно-философска симбиоза засили афинитета на по-широки интелектуални кръгове към екзистенциализма.

Популярността на авторите, свързани с това течение, се затвърди особено през годините на немската окупация, когато те — в противоположност на своите германски колеги и философски съмишленици — заеха антифашистка позиция. В десетилетието след Втората световна война франкистният екзистенциализъм упражни далеч по-масово въздействие върху интелигенцията в сравнение с останалите модни школи на буржоазната мисъл.

По самата си природа тази философия е податлива на литературна и белетристична „обработка“. Тя е насочена доста предизвикателно към „екзистенца“ на индивида, тоест към неговия непосреден субективен „опит“. По философския си смисъл екзистенциализмът не представлява нещо оригинално и ново, а изготвя своите духовни продукти от познатата и векове наред поддържана кухня на философския идеализъм, използва се на богатото наследство на интуитивизма, ирационализма и мистицизма. Като демонстрира пренебрежение към теоретико-познавателните проблеми, той възвестява живото си участие в страховете и грижите, тревогите и надеждите на съвременния човек. Екзистенциалистите искат да свалят философската мисъл от облаците на гносеологията в долината на скърбите, където, самотен и безутешен, броди днешният обитател на несигурната планета земя и търси напразно отговор как да противостои на надвисналата атомна смърт. Те изтласкват на преден план въпросите за съдбата на индивида и за смисъла на неговото съществуване, заемайки позата на духовни водачи, философи на епохата, пророци на един съвременен апокалипсис. Зад словесната мъгла и терминологическите ребуси в техните съчинения се подава сгърченото в гримаса лице на индивидуалиста—самотник, който се интересува не толкова от трансцендентното, отвъдното, абстрактното, колкото от своята участ, от своята безизходца, от своите неврози. Затова и в някои от разновидностите на екзистенциализма се дава широк път на психологията и по-конкретно на фройдишката психоанализа. В нея ред екзистенциалисти откриват универсалния ключ за разбиране на всички болезнени и уродливи явления на нашата цивилизация, тъй като тя ги обяснява не чрез обществените им причини, а чрез спонтанното избухване на деструктивния, варварски и агресивен нагон в човешката природа.

Като течение на крайния субективизъм екзистенциализмът открива фронт срещу всички философски школи и методи, които търсят обективни основания за индивидуалния човешки опит и за които критерият на истината лежи извън субективистичния произвол. Принципиалното несъгласие на екзистенциалистите с всякакъв вид материализъм достига най-голяма острота при техния спор с марксизма — враг № 1 на тяхното учение. Теорията на Маркс, неговият метод на диалектико-материалистическия анализ, неговото разбиране на индивида като „съвкупност от обществени отношения“ е най-последователното и непримиримо отрицание на екзистенциалистките тезиси за свободното индивидуално съзнание, което „избира“ и „утвърждава“ себе си в серия от самопроизволни и независими от обществото действия. Рожби на едно общество на зaleza, екзистенциалистите виждат в комунизма главна опасност, която предвещава края на техния свят и ги ужасява със своята „колективистична психология“, с господството на „тъпката“, с принципите на „масовост“ и „планомерност“. Те са заклети индивидуалисти, жреци на „абсолютната и божествената свобода“, антагонисти на всичко общо, колективно, организирано.

Но екзистенциалистите са врагове не само на материализма. В историята на човешката мисъл те гледат с недоверие на всички философи, които въздигат разума и рационалното познание на пиедестал. За тях, които живеят в „ада на настоящето“, светът е непонятен и неразумен, той не може да бъде изследван и разбран с разумни методи. Единствено валидната история на човешкото мислене според Камю — това е „историята на неговото разкаяние и безсилие“. Само чрез интуитивно „озарение“ ние можем да се „приобщим“ към мистичните загадки на битието.

Така екзистенциализмът скъсва с традициите на буржоазната философия от епохата на нейния разцвет, настъпва срещу духа на рационалното мислене през XVIII и XIX век, отхвърля господството на разумното начало не само у френските просветители, но и в Хегеловия обективен идеализъм. Хегел признава и изследва природното и общественото развитие като обективен диалектически процес, макар и взет като форма на саморазвитието на една отвлечена „идея“, на абстрактния „абсолютен дух“. С рационализма си Хегел се оказва препятствие за „ясновидството“ на много ирационалисти и мистици. Също и на екзистенциалистите Хегеловата абсолютна идея с нейните диалектически закономерности на саморазгръщането се струва като страшен идол, който поглъща в огранната си и бездънна паст единиците, индивидите, неповторимите субекти. А нали екзистенциализмът дойде, за да провъзгласи, че именно индивидът със своя „екзистенц“ е алфата и омегата на всичко? Нали той е сам на себе си законодател и норма, в него е критерият на всяка истина и всеки морал? „Това, което ме интересува, абсорбира и държи в напрежение — писа Бърдяев — е участието на субекта, на микрокосмоса, в който съществува цялата вселена и чрез който тя живее и дава свидетелство за своя собствен смисъл, за смисъла на света като цяло“.

Апологети на развихрената „свободна воля“ на субекта, играчи в разюзданото хоро на един безогледен индивидуализъм, екзистенциалистите отминават с презрение чистите извори на френското просвещение и на Хегеловата диалектика. Тяхната школа набира подпочвени води от други помътнени източници, черпи от други традиции, в съгласие с потребностите на една упадъчна психика и с умонастроението на „световната гибел“. Никое философско или литературно направление, дори и най-кресливото и претендиращо за новаторство, не се поставя в положението на „Иван, не помнящия родства“. То винаги открива свои предшественици и предтечи, сродни духове и мислители. В поредицата на титанично извисените върху философския Олимп велики умове на XVIII и XIX век екзистенциалистите враждуват с Дидро и с Хегел, но затова пък те възкресяват един дух от царството на мъртвите, за да им го противопоставят. Пред входа на своя храм те издигат идола на датския мислител Сьорен Киркегаард, когото обявяват за свой предходник, пророк на тяхната секта преди повече от едно столетие.

За историка на философията и на европейското интелектуално развитие през XIX век Киркегаард не представлява сериозна величина, още повече, че в своите афористични съчинения, в своите притчи и парадокси той не може да се сметне за създател на строен философско учение. В неговите странни и скептични размишления, в иронично изразените и понякога тънки наблюдения, в диалогично-конфликтното сблъскване на противоречиви мнения просветва талантът на един мислител и есеист, който обаче поради прогресиращо душевно заболяване не съумява да развие дори литературните си заложби. В пъстрата мозайка на

неговите контрастни формулировки и парадоксални хрумвания, скептически остроумия и болезнени предчувствия екзистенциалистите откриват няколко ръководни идеи, които им послужват като градивни камъни за основите на въздигнатото от тях философско здание. Преди всичко те определят Киркегаард като пръв диагностик на една назряваща криза за индивида, пръв протестант срещу „абсолютните претенции“ на материализма, както и на Хегеловия обективен идеализъм в опитите им „да подчинят“ личността на неумолимите обективни закономерности. Според екзистенциалистите Киркегаард още преди сто години е протърбил тревога за индивида, застрашен от „злия дух“ на колективизма, от разрастването на масовите движения и учения. Вторият съществен елемент на тази философия, взел връх особено през последните години от живота на Киркегаард, предизвиква разногласия сред екзистенциалистите. Това е тъй нареченият „скок на Киркегаард в религиозното“, тоест прехвърлянето на причините и възможностите за разрешение на кризата върху религиозна плоскост, което среща решителни възражения в атеистичното крило на френския екзистенциализъм. Сам теолог по образование, Киркегаард търси първопричината за разклатените устои на индивида в безверието на съвременния човек, желае страстно индивидът да се върне към бога и по този начин — към себе си, към загубената своя субстанция. В своето смутено душевно равновесие той прави едно откритие, което разтърсва целия му вътрешен мир и го хвърля в остър конфликт със съвременната му църква в Дания. Киркегаард разбира, че Бог е мъртъв за неговите съвременници, а мястото на бога е заето от един фалшив църковен ритуал и от една сложна църковна йерархия. И той отваря война на официалното висше духовенство, жадувайки да служи безкористно, до всеотдайност и мъченичество, на християнската „истина“. С упоритостта на душевно болен той иска да възкреси един мъртъвци. Той изменя на църквата — за да спаси нейния бог, поради което някои от съвременните му изследователи го наричат „шпионин в служба на бога“¹.

Ако екзистенциалистите — с по-голямо или по-малко основание — ръкополагат Киркегаард за свой първожрец, то в проповедите на друг един философ от края на миналия век те гласно и негласно черпят импулси за своя краен индивидуализъм и аморализъм. Философията на Ницше е била винаги опорен пункт на всяка реакция срещу разумното начало в общественния живот, на всяка непомерно разраснала се претенция за индивидуалистично своеволие в разрез със законите на „историческия разум“. От жестоката и аморална философия на Ницше екзистенциалистите вземат всичко, което им е необходимо, освобождавайки се от „крайностите“ на нейния култ към свръхчовека, смекчавайки нейните открити и войнстващи изстъпления срещу хуманизма, в защита на „юмручното право“.

Твърде едностранчиво обаче някои автори тълкуват Ницше само като предтеча на варварското човекоизтребление през XX век, само

¹ Така е озаглавил книгата си немският познатец на Киркегаард Hermann Diem: Sören Kierkegaard — Spion im Dienste Gottes. Не без основание Дийм подчертава „двойната диалектическа рефлексия“ в съчиненията на Киркегаард, издавани под различни псевдоними поради нежеланието на Киркегаард да бъде идентифициран само с един автор. Дийм се противопоставя на едностранното тълкуване на противоречивия датски писател от страна на екзистенциалистите, които превръщат Киркегаард в свой първоучител.

като предвестник на фашизма. Вярно е, че Ницше с бездушно-ледена маска призоваваше избраните, предопределените, „свободните духом“, които ще въвлекат човечеството в една нова ера на риска, на големите авантюри и ще „оздравят“ болния европейски дух, тоест духа на демокрацията, в купела на войните и на масовото изстребление. Както писа Стефан Цвайг, за пръв път в немското море на познанието Ницше пусна кораб с черен разбойнически флаг. Усамотен стоеше той срещу класическия дух на хуманизма през XIX век и с болно предчувствие призоваваше съзаклятнически призрака на едно ново столетие, който в наше време придоби реален образ в есесовските отряди на смъртта и изобщо в „кафявата чума“ на фашизма.

Но от Ницше тръгва не само една единствена посока. Без да строи системно и последователно учение, Ницше развиваше няколко главни идеи, които паралелно с болестта му се разрастваха до степен на месианизство и които се разпадаха на саркастични афоризми и грозни закланания, изречени с маниакално-пророчески тон¹. Неговите писания следваха не толкова вътрешната логика на един строен възглед, колкото капризните извивки на една болна мисъл, която иска да блести и искри с остриетата си, да жонглира със словото, да провокира високомерно и презрително еснафския морал на „стадото“. Наред със зародиша на човеконенавистническите идеи, които санкционираха развихрянето на най-низките инстинкти у човека и които десетилетия по-късно се реализираха във фашисткия култ на фюрера и в лагерите за масово унищожение, от Ницше водят и нишки, които свързват съчиненията му с днешната философия на „свободния свят“, с идейността на съвременните космополити. Със своето презрително и агресивно отношение към всеки демократизъм и социализъм като прояви на „стадната психология“, с възвеличаването на „избранниците“, на „свободните духом“, с бълнуванията си за „добрия европеец“, както и със саркастичните си нападки срещу антисемитизма и галюфобията като жалка ограниченост на немския характер, Ницше е приемлив за екзистенциалистите, които обличат своите възгледи в космополитни, общоевропейски и модерни одежди. Той им импонира дори с маниера си на писане, с целия си стил. Той е артист на словото, който се опиянява от фразата, възкликвава театрално и забива изреченията си като стрели, напоени с отрова. Неговият начин на израз е нещо ново и необичайно в немската философия, витаеща в царството на абстракциите и наукообразната систематичност и го сродява със смесения френски тип на философа-литератор.² Но дори в тази си близост до артистичната и афористична френска фраза Ницше си остава по немски студен и отблъскващ. Въпреки непрекъснатите възкличания и удивления, закланания и обръщения, неговото слово блести, но никога не сгрява. Враж-

¹ Нека припомним оракулски-съдбовния му тон: „Защото, вярвайте, ми! — тайната да пожънем най-голямата плодovitост и наслаждение от битието, се нарича: да живеем опасно! Стройте вашите градове върху Везувий! Изпращайте вашите кораби в непознати морета! Живейте във война със себеподобните и със самите себе си! Бъдете разбойници и завоеватели, докато станете господари и собственици!“ Цитирано по Nietzsche — *Ausgewählte Schriften*, Fischer Bücherei, Frankfurt/M. — Hamburg, 1956 г., S. 109.

² Със самочувството на гений сам Ницше пише за себе си: „Афоризмът и сентенцията, на които аз съм първият майстор сред немците, са форми на „вечността“; мое честолюбие е да кажа в десет реда това, което всеки друг ще каже в цяла книга — което всеки друг не ще каже в една книга... Аз дадох на човечеството най-дълбоката книга, която то притежава, моя *Заратустра*...“ Цитирано по Nietzsche — *Ausgewählte Schriften*, S. 205.

дебността към хуманизма му придава мрачен и хладен отблясък, то сякаш замръзва във формата на бездушен едноцветен кристал.

Артистичната маниерност на Ницшевия израз стана по-късно програмна за модернистичната и есеистична критика в Германия, която провъзгласи Ницше за свой учител не само в областта на идеите, но и за законодател на модерната декадентски-изтънчена форма. В една своя реч Готфрид Бен, глава на литературния космополитизъм в Западна Германия, нарече Ницше първооткривател на модерния човек, „човека без морално и философско съдържание, който живее с принципите на формата, на израза“.

Ясно е на какво се базира незаглъхващият интерес сред проповедниците на съвременния философски индивидуализъм към делото на техния душевно-болен предшественик. Като заобикалят култа към свърз-човека и жестоките заклинания, призоваващи една ера на войните и изстреблението, тоест открито изявените и войнствуващо-империалистически елементи в неговата философия, екзистенциалистите едновременно възприемат аморализма на тази философия, идеала на „свободните духом“, които стоят извън нравствения закон, „отвъд доброто и злото“. Предизвикателната саморазправа с обективните категории на морала допада на екзистенциалистите и те я въздигат като „революционен акт“ в областта на етиката, който открива простор за отказ от моралния „канон“ и за самоизява на автономната „зла воля“.

Киркегаард и Ницше, колкото и различни един от друг (да си спомним, че докато Киркегаард предлага религиозен изход за кризата в индивидуалното съзнание, Ницше дръзко богохулствува и нарича себе си антихрист) подхранват със съчиненията си различни страни от индивидуалистичната програма на екзистенциализма. Афористично-есеистичната форма на тяхната философия улесни близостта им до литературното крило на екзистенциализма. За истински свой учител обаче литературният екзистенциализъм обяви Достоевски.

Достоевски, „жестокият талант“ на руската класическа литература, в творчеството на когото са се пречупвали копията на десетки критици и изследователи, винаги е изкушавал различните модерни направления към пристрастен подход, към разсичане на сложното и противоречиво негово наследство за целите на едностранчиви и користни операции. Интересът към Достоевски в буржоазния Запад, особено през последните четири десетилетия, е именно такъв едностранен и тенденциозен интерес. В тон с кризисните явления в идеологията и психологията на съвременния буржоазен човек, много западни автори откриват у Достоевски праобраза на тази разпокъсана и раздвоена, хаотична и помътена душевност на „модерния индивид“. Те пристъпват предубедено към титана на болезнения самоанализ, който изгаряше в жесток спор със самия себе си и който се мъчеше да примири непримиримото, тъй като огромната му социална съвест не можеше да се успокои пред злото в живота, колкото и той да се насилваше да скове в усмирителна риза своя метежен и трескаво тревожен дух. Като опростяват и изопачават мъчителния и неравен път на великия художник, съвременните упадъчници заграждат творчеството на Достоевски с бодлива тел като арсенал за мистификации и аргументи в полза на ирационалистичното и мистично тълкуване на човешката природа, търсят откровенията на неговия гений само в последните му романи и преди всичко в „Бесове“ и „Братя Карамазови“. Но като всеки гигант, големият писател се бунтува и разкъсва обръчите, в които

го стягат. Да, в неговите произведения наистина клокочи цял вулкан от противоречия и съмнения, води се диспут между безбожника и вярващия, между социалния изобличител и примирителя „во имя Христе“, между вечния недоволенник и бунтар в името на оскърбеното човешко достойнство и философа на трагичното раздвоение, който се опиянява до сладострастие от самоизтезанията и терзанията на болната човешка психика. Но бурята на съмнението и раздвоението, вулканичните спазми на неговата хуманна натура издаваха колко неспокойна е съвестта му, колко непримирим към неправдата е той, въпреки неистовите му опити да се помири с царството на злото и на насилието. А бурята на писателите-екзистенциалисти, сравнена с гърчовете на Достоевски, техните претенциозни анализи на „абсурдния човек“ наистина ни изглежда като буря в чаша вода! Достоевски безуспешно търсеше отговор на проклетите въпроси на своето време в един период, когато практически този отговор още не бе даден от историята. Въставайки с цялата неистова страст на холеричния си темперамент срещу програмата за революционно разрешение на съгъстващите се противоречия, Достоевски потискаше и оковаваше бунтовника и безбожника в самия себе си, без да може да го умъртви докрай¹. А екзистенциалистите излизат на идеологическата сцена почти цял век по-късно, когато човечеството вече е навлязло в своята истинска история и е започнало да осъществява окончателното си освобождение от условията, които развиват низкото, зверското и нечовешкото у човека. Те се кълнат в името на Достоевски, като фетишизират всичко болезнено, мъчително и кризисно в творчеството му, а изоставят неукротимата му и клокочеща жажда по един свят с неземна доброта и красота в човешките отношения. Неговата вечно търсеца, тревожна и болезнено чувствителна към човешкото страдание личност те превръщат в застинала мумия на социалното равнодушие. Неговото сгърчено от болка и самоизтезание лице те препарират в замръзнала маска, на която виждат изписано съзнанието за пълната абсурдност на човешкото съществуване.

Водещата фигура на литературния екзистенциализъм е Жан-Пол Сартър, философ и публицист, есеист, драматург и романист, чиито произведения застават винаги в центъра на обществения интерес, предизвикват полемики, събират възхищение и бурни одобрения, от една страна, възмущение и хули — от друга. Случаят със Сартър е твърде особен и дори парадоксален случай в общата съдба на тази реакционна философия, но той ни най-малко не може да измени нейния характер, да „реабилитира“ екзистенциализма пред съда на прогресивната обществена мисъл. Противоречията на Сартър само показват колко сложна е картината на едно оригинално творчество, в което могат да съжителствуват дори противоположни, взаимноизключващи се елементи.

Разноезичието в обществените и литературни прояви на Сартър, неговите люшкания между политическите полюси, неговите крайности, които в даден момент го правят неудобен и опасен за буржоазията, а в друга обстановка я карат да го акламира — във всичко това се пречупва сложната зависимост на една политическа и художествена позиция от разнородните въздействия на нашата епоха. Личността на Сартър е фокус, който привлича и отблъсква противоположни и противодействащи сили. Нашата съвременност, чийто отличителен белег е все по-широкото

¹ Вж. Луначарский — О „многоголосности“ Достоевского, в сборника „Ф. М. Достоевский в русской критике“, стр. 426, Москва 1956 г.

сплотяване на милионите за разрешение на съдбоносните въпроси на мира и войната, упражнява притегателно действие върху писателя, който притежава много тънко и будно сетиво за актуалното и обществено потребното. Безцеремонната и експлозивна природа на неговия интелект избухва често по повод на най-острите и злободневни конфликти на съвременния живот. Но в тези си „избухвания“ Сартър следва и друг глас — гласа на своите философски и естетически предубеждения, на своя екзистенциализъм, който оцветява по особен начин цялата му публицистична и литературна дейност.

В разгара на Втората световна война, когато по парижките улици патрулираха войници от хитлеристкия вермахт, Сартър бе един от инициаторите на съпротивата сред френските интелектуалци, а едновременно с това автор и на програмното философско съчинение „Битието и Нищото“ (1943 г.). Той активизираше борческата воля на известна част от левичарската френска интелигенция и в същото време развиваше постулатите на едно философско верую, което по същество бе възприел от Хайдегер, фаворизираният от хитлеристите оракул на екзистенциализма.

Основната категория, усвоена от Сартър чрез Хайдегер, е категорията на Нищото. В своите трудно разгадаеми философски йероглифи, за които дори някои буржоазни автори говорят с недоумение, неспособни да се промъкнат през такъв терминологичен лабиринт¹, Хайдегер провъгласи Нищото като начало и край на всяко битие. То предопределя човешкото съществуване като съществуване за смъртта, а човешкият индивидуален опит като опит на страха и отчаянието. Нищото заема мястото на бога, както и на Хегеловия абсолютен дух, то е едно неопределимо, трансцендентно и мистично Нищо, което обезмисля и унищожава всяка реална човешка проява. Оттук и състоянието на съвременното човечество Хайдегер обявява за „световна нощ“. Сред тази безпросветна нощ броди той, прорицателят на Нищото и заклинава човеците да „пропрат“ уюса на своя екзистенц.

От Хайдегер черпи мъдрост и Сартър, но за разлика от увлечения в етимологически спекулации свой учител, той сваля Нищото от облаците на трансцендентното и населява с него нашия свят, нашето житейско всекидневие. За Сартър Нищото не е бездушна и извънпитна категория, то е „тестото на нещата“. „Нищото може да бъде намерено не извън битието, а вътре в самото битие, в неговото сърце, като един червей“². То представлява не абстрактна първооснова и последна пропаст на битието, а негова постоянна реалност и всекидневна възможност. То дебне всяка наша стъпка и заплашва всеки миг „да счупи“ нашия живот. То е

¹ През последното десетилетие Хайдегер се намесва и в литературните спорове на нашето време. Извън програмата на своя естетически субективизъм, изложена в статията „Ursprung des Kunstwerks“, 1953, той направи и ред анализи върху творчеството на модерните немски поети Хьолдерлин, Георг Тракл и др. Отсъствието на сериозни мисли и на жив художествен усет в тях е „компенсирано“ с терминологическа игра и етимологическо словотворчество. Буржоазният литературовед Валтер Мушг — професор по литературна история в Базел, установява по блестящ начин цялата теоретическа несъстоятелност и естетическо безсилие на тези критически упражнения. С якокрено възмущение Мушг пита в края на своя труд: „Нима това време, чийто литературни „учени“ говорят по такъв начин за поезията, има правото още да притежава поезия? При този въпрос поезията сама забулва глава и засрамено мълчи“. Вж. Walter-Muschg Zerschwatze Dichtung, сп. „Aufbau“, кн. 2, 1957, Berlin.

² Цитирано по Fritz Heinemann — Existenzphilosophie lebendig oder tot? — Stuttgart, 1954.

категория на субекта и именно чрез него упражнява негативната си и разрушителна сила.

В „Битието и Нищото“ са изложени философските предпоставки на Сартровия нихилизъм и песимизъм. Щом като субектът е един вид „оръдие“ на Нищото, то и главната форма на неговото обществено поведение трябва да бъде противопоставянето, отрицанието, чрез което индивидът реализира своето главно предназначение — абсолютната и безкрайна свобода. Човек е „осъден“ да бъде свободен, да стане това, „което сам прави от себе си“. Застанал върху позицията на пълния субективизъм, Сартър изработва своето понятие за свободата в принципиално несъгласие с научното, марксистическото разбиране. Той отрича диалектическата зависимост между личната воля на субекта и обществената потребност, сложното съотношение между свобода и необходимост, изразено в известното определение за свободата като осъзната необходимост. За Сартър свободата изключва всякаква зависимост от външни обстоятелства, тоест от исторически и обществени нужди. Тя е абсолютна, тотална свобода и нейна единствена противоположност е принудата. По този път на отвлечени размишления чрез абсолютни категории Сартър стига до парадоксални заключения. Верен на тезата: да си свободен, значи да действуваш негативно, без принуда, той стига до абсурдната идея, че не е бил никога по-свободен, отколкото през времето на... фашистката окупация във Франция. Защо? Защото е избрал съпротивата срещу нашествениците не по някакъв декрет и заповед „отвън“, а само под диктовка на свободната си съвест, в самота и с чувство на „тотална свобода“ и „тотална отговорност“¹. Удържимо ли е обаче едно понятие за свободата, което поставя свободното действие единствено в зависимост от субективната воля и избор, без каквото и да е отношение към обективните критерии? Наистина, Сартър е избрал свободно участието си в съпротивителното движение, но цялата негова „тотална свобода“ щеше да си остане фикция, ако не бяха организирани и обединени усилия на милиони борци-антифашисти и преди всичко решаващите разгромни удари на Червената армия, благодарение на които можа да възтържествува реалната свобода от фашизма.

Философският субективизъм и нихилизъм на Сартър определя и органичните противоречия в неговите естетически възгледи. Сартър вижда в литературата също така една форма на изтъкнатото по-горе негативно обществено поведение. Самото творчество според него е едно „упражняване на свободата“. Според Сартър творецът олицетворява не класовия, а универсалния „свободен индивид“. Ако и да признава класовото разделение в съвременното общество, Сартър не се възползува от него, за да обясни обществените функции на изкуството. Въпреки декларативните му признания за правотата на класовия анализ, който марксизмът прави на буржоазния строй, на практика той пренебрегва метода на този анализ при разкриване на специфичната обществена цел на литературата. Той я определя като една ерес, а нейният създател нарича „вечен еретик“, бунтар и отрицател, който „упражнява“ универсалната „свобода“ и универсалната „съвест“². Своята изключително негативна и критическа функция литературата притежава не по-

¹ Вж. статията на Сартър „Република на мълчанието“, цитирана у Fritz Heinemann — Existenzphilosophie lebendig oder tot?

² Jean-Paul Sartre — Was ist Literatur? Essay — цитирано по немското издание, стр. 151, Хамбург, 1958 г.

ради общественото си призвание в определена историческа епоха. Това е нейна иманентна същност според Сартър, тъй като в последна сметка тя е един „орган“ на Нищото, на оня скрит червей, който дебне, подслушва и заплашва всяка стъпка на индивида.

Тук е, струва ми се, ключът за разбиране на непрекъснатите противоречия в обществената позиция на Сартър, на неговите митания и затанявания от ляво на дясно, на загубването равновесие в някои негови публични манифести. Със съзнанието на вечен еретик и отрицател, на тотално свободен дух, той мята стрѣли във всички посоки, воюва на всички фронтове, движен от измамното самочувствие, че е инструмент на свободата „в действие“, необвързан с никакви обществени норми и партийна дисциплина.

Същото самочувствие той днес шокира буржоазната публика с последната си пиеса, разобличаваща реваншизма в Западна Германия, който от ден на ден става все по-дързък. До вчера обаче същата публика ръкопляскаше неистово на неговите „разобличителни“ памфлети срещу френския и световния комунизъм. През 1952 г. Сартър бе един от видните участници в Световния конгрес за мир във Виена и дори забрани по-нататъшните представления на своята пиеса „Мръсните ръце“, която години наред не слизаше от сцената на антисъветската пропаганда. След Виена той написа няколко настъпателни, разрешени в остър публицистически план пиеси, чрез които отреагира отрицанието си спрямо расизма в Америка („Почтената проститутка“), както и възмущението си от антисъветските лъжи и измислици на буржоазната преса („Некрасов“). Дори в „Юманите“ той характеризира комедията „Некрасов“ като форма на пряка политическа акция, като отговор на задълженията, които той е поел във Виена пред милионите борци за мир.

Но случва се така, че тъкмо когато Сартър в ред акции сътрудничи с комунистите и сближава своите своеволни ходове на писател с организираната стъпка на световното прогресивно движение, тъкмо тогава настъпват усложнения в международната обстановка, които показват отново колко несигурни са устоите на неговото левичарство. В тежките дни и седмици след октомври 1956 г., при трагичните събития в Унгария, Сартър пак развя знамето на „тоталното свободолюбие“ и на непримиримата „вражда с насилието“, за да хвърли и той шепа кал в развилнялата се кампания против комунизма. Той бързо забрави съдбоносните въпроси на нашата епоха, борбата срещу империализма като главно зло и заплаха за световния мир и не поиска да разбере историческата неизбежност от съветската намеса в Унгария. Та за него не съществува историческа необходимост, той се движи в затворения кръг на абстрактната антиномия „свобода-насилие“! И обладан от патоса на възмутения свободен дух, той изфабрикува с истинска страст няколко памфлета и тогава най-десните среди, с които Сартър враждуваше, изведнъж разпалват сензационен интерес около името му.

Но минават години, много неща постепенно се уталожват и нажежената обстановка започва да се успокоява. И ние виждаме нашумелия писател пак да изменя посоката на своите попадения, да скандализира „добрия вкус“ на буржоазните среди с новото си произведение „Затворниците от Алтона“, поставено през последния театрален сезон в Париж и посрещнато на нож от консервативната критика.

А съвсем неотдавна Сартър прекара цял месец в Куба, привлечен от събитията в тази страна и публикува статии и пътни бележки, проник-

нати с най-дълбока симпатия към революционна Куба и нейния водач Фидел Кастро.

В бързата променчивост на своите настроения, в капризните ходове на своята безпардонна мисъл Сартър е верен на себе си, на своята „свободна воля“, която не желае да се съобразява с обективната стойност на една обществена постъпка. Но стара истина е, че историята съди своите дейци не по техните субективни намерения, а по обективната логика на тяхното поведение. Колкото и да не влиза в сметката на Сартър, тази обективна логика съществува и тя именно е водоразделът, който разграничава положителното от отрицателното, трайното от преходното в неговата дейност.

Естетическото кредо на Сартър съдържа ред допирни точки с марксистическото разбиране за една общественно-отзивчива и активна литература, която се вмесва и съдейства за изменение на съществуващите отношения. С дръзките си до бруталност литературни реакции спрямо злободневното, както и с възгледа си за литературата като послание към обществената съвест (според неговия известен термин *litterature engagée*), с иронично-осъдителния си подход към опитите за естетска изолация на изкуството от обществения живот, Сартър предизвиква симпатии и сред левите интелектуални среди на Запад. Със своята слава на корифей на свободолобивата френска надпартийна литература, както и с факта на недоверието, което буржоазията често му гласува¹, той подхранва и ред илюзии за същината на своя екзистенциализъм. И ако преди едно десетилетие не един автор-марксист проявяваше явна едностранчивост в оценката на Сартър като общественик и литератор, теглейки опростителски една генерална черта на отрицание върху цялото му дело, то през последните години и особено в Полша някои интелектуални среди отстъпват от марксизма в обратен смисъл, търсят „синтез“ между марксизма и екзистенциализма². Положителните актове на Сартър обаче, съзвучното му с историческата правда отношение към някои важни въпроси на нашето време не ни дават ни най-малко право да амнистираме реакционния смисъл на философията му, да си затваряме очите за вътрешната несигурност на неговата обществена „гледна точка“, свързана със субективистичното му понятие за свободата.

В зависимост от екзистенциализма е и Сартровото разбиране за съвременния роман. Сартър вижда прелома в романа изцяло под ъгъла на своя песимистичен извод за кризата в нашия свят, за разколатеното и проблематично съществуване на „модерния човек“. Той също поддържа аксиомите на модернизма за „гибел на традиционния роман“, за пълно пренебрежение към традициите на XIX век. В преднамерено подсилен контраст Сартър облъсква чертите на две епохи, за да установи тяхната полярност и оттук — невъзможността на романа да запази своята „класическа“ структура, старите форми и методи на изображение, традиционната своя техника. Романистът от XIX век е разполагал с относително стабилно буржоазно общество, притежавал е усещането за ред и сигурност в цялата обществена сграда, която стои твърдо на земята и може

¹ Хайнеман например, един агресивен антимарксист, задава въпроса: Няма ли Сартър да стане някой ден „свещец на комунистическата църква“?

² На подобни явления е посветил статията си „Марксизъм и екзистенциализъм“ познатият полски философ Адам Шаф в 11 книжка на списание *Polish Perspectives*, ноември, 1959. Шаф развенчава усилията да бъде „допълнен“ марксизмът със Сартровия индивидуализъм.

да бъде обхваната с наблюдателния и проникателен поглед на разказвача. „Романите на нашите предшественици разказваха една случка в миналото и хронологическата последователност правеше видими логическите и универсални връзки, вечните истини; и най-малката промяна беше понятна и на нас се представяше един изживян живот във вече приключено състояние“. Художникът от миналото столетие е господар на терена, който изобразява. Като всеведущ режисьор той подчинява събития и герои на една обективна логика на саморазвитието. Той следва движенията на своите фигури от съвсем сигурен опорен пункт. А съвременният романист? Верен на своята философия, която третира модерния индивид като безпомощен и безутешен странник в нощта на своето въведение, Сартър схваща положението на модерния романист разклатено и рисковано, лишено от опорни точки. Съвременният автор не се намира на висотата, откъдето с независим поглед може да обгърне една устойчива действителност. Той „не е над действителността“, а е „вътре в нея“, тя го е подхванала и го върти в бързеите си както въртопът върти тресчицата. Като героите си, той е заобиколен от тревогите и опасностите на настоящето и е престанал да бъде „вътрешен разказвач“, „всезнаещ свидетел“ и „съдник“. Той се е „разпаднал“ в самата материя на своя разказ и е проникнал като невидими флуиди в неговостта, тоест пронизва я със световещането на модерния „абсурден човек“. На съвременния роман Сартър приписва функциите на приемател с най-чувствителни мембрани, който долавя и фиксира психическия „земетръс“ на днешния индивид. Той сравнява този роман с предметите и растенията, които съществуват стихийно, като „рожби на хаоса“.

Сартровото схващане за модерния роман е само един — и то не съвсем оригинален — израз на господстващата в модернистичните кръгове тенденция към пълно субективизиране на романа като форма, към заличаване на границата между обект и субект на отражение в полза, разбира се, на раздутото, хипертрофирано и хаотично индивидуално съзнание. Първата и най-скъпа жертва на този разрушителен процес е човешкият характер, показан в историческите си и социални връзки от великите майстори на реалистичния роман. Сега той е обявен за смъртник, загубил е смисъла си, образът му е непознаваем и неуловим. Сюжетът, фабулната връзка между случките и събитията, епическият разказ и разгръщане на действието като средство, чрез което характерът се разкрива, следвайки вътрешната логика на своето „саморазвитие“, също така се захвърля в архивата от модернистите. На мястото на характера и сюжетния разказ те въвеждат като универсални методите на алогичната асоциативна връзка, на тъй наречения „поток на съзнанието“, на вътрешния монолог, изпълнен с неясни намеци, предчувствия и асоциации, на неуловимите и загадъчни преливания на съзнателното и подсъзнателното в душевния живот. Всичко това, което съществува и в психологическия роман на реализма и което там се подчинява на законите на реалистическата типизация, тук е абсолютизирано и монополизирано като универсално средство за самоизява на едно отчуждено от себе си и от света, безсилно и дори болно индивидуално съзнание. Романът се превръща в стенограма и психograma на това разпокъсано и уплашено съзнание, тъй както екзистенциализмът строи върху него цялата си философия.

¹ Модернизмът в съвременния роман прави своя баланс в ред книги на близкия до екзистенциалистите френски критик Р. М. Алберес: „Портрет на нашия герой. Беседа за съвременния роман“ (Париж, 1945 г.), „Бунтът на съвременните писатели“ (Париж,

Как изглежда същата програма в действие, в художествената си реализация? Ако някои драми на Сартър осъществяват преди всичко неговия лозунг за литературата като апел към обществото и попадат точно в сърцето на болните проблеми, като предизвикват бурни реакции и противоположни отгласи, то романите му са продукт на неговия екзистенциализъм. В тях се провежда провъзгласеното от теорията разпадане и обезмисляне на човешкия характер, на индивида, който не е изправен пред други възможности освен пред страха, самотата и безутешността.

Програмният роман на Сартър в това направление е „Гнусота“, излязъл в навечерието на Втората световна война. В него действителността е пропусната през сетивното възприятие само дотолкова, доколкото става повод за рефлексите на едно обременено от умора и песимизъм съзнание. Романът е написан под формата на дневник на господин Антоан Рокентен, но колко необичаен е той за утвърдената в нашите представи дневникова форма на реалистичната проза, която чертичка по чертичка изгражда образа на социално и индивидуално определен човешки тип. Ние знаем, че Лермонтов направи мрачната равностетка на своята съвременност чрез дневника на своя горд и разочарован Печорин в „Герой на нашето време“, а Достоевски в „Записки от мъртвия дом“ даде потресна психологическа картина на една действителност, от която като в каменна стена се разбиват всички човешки устреми. Също тъй Мопасан в последните години от живота си ни поднесе в „По водата“ убийствените със скептицизма си изводи за едно общество, което осъжда най-добрите си синове на безпросветно отчаяние. Дневникът на Сартровия Антоан обаче е антипод на „записките“ от горния тип, които принадлежат към осъдения от модернистите „класически“, „традиционен“ тип на романа. Той не може да се сравнява и с творбите на съвременни белетристи като Хемингуей или Ремарк, които с почти документална достоверност и трезвост написаха дневника на хвърления в заколението на войната обикновен труден човек, чието съзнание още не е просветлено, но който мъжествено и честно търси път към истината („На западния фронт нищо ново“ и „Сбогом на оръжието“). Самият „герой“ на Сартър е трудно-различим и съмнителен като индивидуалност. За разлика от създателите на реалистичния роман през XIX и XX век, Сартър не проявява интерес към социалната биография и индивидуалните белези на „героя“ си. Неговият Антоан е преди всичко абстрахиран резултат от една литературно-философска експертиза върху съзнанието на самотника от XX век, проведена с методите на екзистенциализма.

Разказвачът от „Гнусота“ няма физиономия, няма свой национален и социален портрет. Той представлява проекция на основните комплекси, които набраздяват психиката на „модерния човек“ и правят от нея средце на едно абсурдно светоусещане в един абсурден век. На пръв поглед Рокентен не е лишен от някои черти на традиционния герой в романите. Той има професия, работи като учен месеци наред в библиотеката и пише труд из френската история. За да задоволи физиологическите си потребности, той спи понякога със собственицата на едно кафене, а в спомените му се мърка образът на една стага любов, с която той и сега се среща за късо време. Той се движи из улиците на провинциалния град, ходи в библиотеката и извършва методично своите проучвания,

1949 г.), „Литературен баланс на XX век“ (Париж, 1956). Алберес изцяло разглежда модерния роман като „въплъщение на небитието и абсурда“. Вж. по-подробно за него у Л. Андреев — Естетика абсурдного мира, сп. „Вопросы литературы“, кн. 2, 1959 г.

среща се с хора и понякога обядва с някого от тях. Но всичко това, човешките занимания, увлечения и страсти, които са предмет на реалистичния роман, тъй като чрез тях се установяват измеренията на даден герой като обществен тип, всичко това, повтарям, за „героя“ на Сартър е не съществено, периферно и чуждо, една външна обвивка на друга, непринадлежима същност. Антоан Рокентен се движи във всекидневното като автомат, мисълта му е заета само привидно с работата, с професионалните му и служебни интереси, със задоволяването на потребността от любов или човешки контакти. Формите на неговото съществуване (на неговия екзистенци) само докосват повърхността на душевния му живот, без да проникнат в скрития му смисъл. Там вътре е загнезден червеят на страха, равнодушието, чувството за пълна абсурдност на света, сред който сме захвърлени. И в някои мигове идва най-страшното. Всички усещания за безсмислието на живота се концентрират в съзнанието за гнусота, което изведнъж пада като светкавица и едновременно като прозрение върху този самотник, ужасява го и — нека се изразим със стиха на поета — „засмуква устни, не дава дъх да си поеме“, за да си отиде след това ненадейно, тъй както е дошло, като остави след себе си неизличимия знак на абсурдност и гибел. Тогава пред „героя“ лъсва с неумолима яснота цялото безсмислие на неговите човешки занимания и вълнения. Той се пита какво оправдание имат научните му издирвания върху някой си френски дипломат от 18-ти век или пък любовта му към някаква Ани, която веднъж е пресякла живота му и го е смутила. Всичко това е призрачно и абсурдно. Господин дипломатът е мъртъв, Ани също ще умре, сам той напразно е протягал ръце с надеждата да се залови за лъжливите житейски опори и да избяга от себе си. Чрез връхлетялото го чувство за гнусота той разбира, че е осъден да остане винаги сам, лице в лице единствено с безнадеждното си съществуване.

Сартровият екзистенциализъм подлага на песимистичен анализ „модерната душа“ като душа на самотника, отрекъл всички форми на съществуване чрез обществения живот, чрез социалните си, професионални и интимни връзки, прозрял отчуждеността си спрямо тях и застинал от страх пред разкрилата се бездна на отчуждението и равнодушието. На нейното дъно той е видял разкривената физиономия на Нищото, което не му дава право на никакви илюзии и никаква утеха. В съзнанието за абсурдността на съществуващото той е спечелил своята свобода, възвърнал е своя „екзистенц“. Но в тази свобода се оглежда безличната маска на смъртта, защото всичко идва от Нищото, съществува в един свят, който е сянка на Нищото и свършва в Нищото.

„Героят“ на Сартър е от родословието на героите у Кафка и не случайно екзистенциалистите причисляват Кафка към своите най-преки предшественици и дори основоположници. Но докато в своята индивидуална обезличеност и социална неконкретност образите на Кафка са се родили в задимената и окадена от кошмари „камера obscura“ на едно болно въображение и на една изтерзана от ужасни предчувствия психика, което придава на това творчество хищническа сила на внушение, у героя на Сартър всичко е доведено до степента на рефlekса, усещането е разложено и философски анализирано, подчинено на категориите на страха, равнодушието и гнусота. Ако мъчителните видения на Кафка са получили съвсем конкретен и предметен израз в неговите фантазмагорични и символни картини, то романът на Сартър е умъртвил сетивността и предметността и е станал приложно поле за философски абстракции.

Колко неустойчива почва за едно хуманно литературно творчество е Сартровата философия, се потвърди с примера на Алберт Камю, най-близкия сътрудник и другар на Сартър през известен период, който разработи такъв десен вариант на екзистенциализма, че в най-напрегнатите години на студената война учителят трябваше да възнегодува от своя ученик и да поведе остра полемика с него. След 1952 година пътищата на бившите съмишленици се разделиха, за да се разбере още веднъж, че екзистенциализмът е ненадеждна опора за трайно литературно дело.

В духа на буржоазния активизъм Камю поиска да коригира нихилистичните предпоставки на Сартровото разбиране за абсурдния човек в една абсурдна действителност. Докато Сартър схваща литературата като инструмент на негативността, а писателя — като еретик, който провокира обществото с неговия фалшив морал, поради което и господстващите буржоазни кръгове са се отнасяли понякога с недоверие към този свой блуден син, несигурни какво ще им сервира утре, дали няма да ги заплие, то Камю им поднесе един уталожен и свободен от всяко подозрение вариант на екзистенциализма. Той канализира радикалните форми на Сартровия нихилизъм, направи го смирен, успокоен и безопасен за съществуващия ред. Ако негативната позиция на Сартър даваше тласък за безцъремонни и брутални атаки срещу уродливостите на империализма, то философията на абсурдния свят у Камю утешава индивидуалното съзнание, кара го да издържа безропотно гнета на съществуването.

Абсурдният човек на Камю е лишен от бог и от илюзии. Той не вярва в царството божие на небето, нито пък в „социалния рай“ на земята. Той не иска да бъде оглашен в никаква религиозна или политическа църква, да се маме с надежди за друг, „справедлив“ и „блажен“ живот. Камю критикува Киркегаард за неговия „скок в религиозното“, тоест за отстъплението му пред една илюзия. Така Камю оповестява не само атеизма си, а и дълбоката си враждебност спрямо всяка програма за революционно разрешение на обществените противоречия. Какво предлага той, след като е „развенчал“ всички идеали и миражи, след като е открил всички спасителни рецепти? Да живееш без надежда — но и без отчаяние, с гордото съзнание, че си господар на своята участ, тоест че разбираш своето безсилие. Според Камю задачата на индивида не е да дезертира от поста си, а да издържи докрай на него, напълно осъзнал нелепостта на всичко съществуващо. Като вмъква елемента на стоическо търпение в песимистичната постановка на проблема за абсурдното, Камю прокарва идеята на примирението пред господстващия ред, която е особено изгодна за буржоазното мислене на сегашния етап. Символ на неговото песимистическо примирение и несъпротивление срещу действителността е митическият образ на Сизиф. Камю открива в Сизиф далечния праобраз на модерния човек. Сизиф е осъден от боговете на един безполезен труд, но въпреки това той катери нагоре грамадни камък, в пълно съзнание за безнадеждността на своите усилия, готов да започне отново, след като камъкът се свлече от върха. „Кратко и ясно: Сизиф е герой на абсурдното. Благодарение на своите страсти и на своята мъка. Неговото презрение към боговете, омразата му към смъртта и любовта към живота му докараха неизразимото изтезание да се измъчва с цялото си същество и да върши една работа, от която няма да излезе нищо“¹. Именно в момента на връщането, на „обратния път“ от върха

¹ Albert Camus — *Le Mythe de Sisyphe*, цитирано по немското издание, стр. 99, Хамбург, 1959 г.

Сизиф интересува Камю. Защото часът на връщането е час и на сънанието за пълното безсмислие на целия Сизиф в труд. Но според Камю той е и часът на Сизифовата победа. Победата над самия себе си чрез волята да живееш безутешно и все пак да издържиш докрай.

Тук е злокачествената ядка на една философия, нетърпима към всеки бунт и роптание и притъпяваща всяко недоволство от конкретните обществени рамки на човешкото съществуване. В безсилието и подчинението на Сизиф пред безизходната му участ Камю търси неговото величие. Но няма Сизиф не ни е по-близък с друга своя страна? Нима той не носи в гърдите си искра от прометеевския дух на „горда вражда с небето?“ Според легендата Сизиф се е възпротивил на изпратената от боговете смърт, влязъл е в единоборство с нея, поради което е и жестоко наказан да катери грамадната скала нагоре, без да я задържи никога. Бунтар срещу заповедта на боговете, той изтърпява наказанието си вътрешно непримирен и в този смисъл е по-сроден със символа на непокорения, макар и осъден човек. Именно така е разработил мита за Сизиф прогресивният френски писател Робер Мерл в гротестната си притча-писма „Сизиф и смъртта“. Камю обаче, в духа на своя примиренчески песимизъм, от който е изтъргнато жилото на недоволство и протест, превръща Сизиф в символ на духовната капитулация пред метафизичното „зло“ на човешкия живот. В основната теза на Камю, според която важно е не да се мъчиш да оздравееш, а да живееш болен, песимизмът става източник, от който се теглят направо градивни за буржоазната идеология изводи. Ето защо и Камю — за разлика от Сартър — бе коронясан като официален мислител и литератор на Запада, а накрая бе увенчан и с Нобелова награда. В мотивите за награждаването той бе окачен като „съвест на западния свят“.

В есето си за Сизиф Камю поставя на предно място между предметите на своята естетика Достоевски. В душевните бездни у героите на Достоевски той търси това чувство за абсурдното като дълбока основа и стихия на тяхното съществуване. Но интересното е как той се опитва да коригира, да „освободи“ от непоследователност трагичния руски гений. Камю „поправя“ Достоевски за компромиса му с религиозните илюзии, с техните лъжовни обещания за „вечен живот“. В това той открива изневяра спрямо абсурдното съзнание на модерния индивид, така генерално предусетено от автора на „Братя Карамазови“. Но ето че по едната неумолима диалектика атеизмът на Камю в случая става маска на един буржоазен консерватизъм, докато религиозните заблуждения на Достоевски са дълбоко в епицентъра на трусове, които разтърсват цялото му творчество. Според Камю „вечният живот“ не може да бъде намерен от индивида другаде, освен в „щастливото състояние“ на примирие със съществуващия ред на нещата, в самосъзнанието, че пребиваваме без надежди в един абсурден свят. Компромисът на Достоевски (както и на Киркегаард) с религиозната илюзия смущава Камю, тъй като по този начин се нарушава равновесието на абсурдното съзнание, прави се отстъпка пред една лъжлива утеша. На пръв поглед — приемлива, справедлива критика! Но нейният истински смисъл се изяснява само в цялостната съпоставка на художествения мироглед у Камю и у Достоевски. Защо то религиозните заблуди на великия художник не са нещо странно, нечий слой прах, който трябва само да се изтрие, за да заблести благородният метал на неговото творчество. Те са органична част на един противо-

речив психически комплекс, без който не може да се разбере клокочещата и вулканична сила на неговите произведения.

Наистина, в православията на Достоевски, в мъката му по бога са заложени най-дълбоките и нерешими противоречия на неговия светоглед. Наистина, именно на тях са се опирали мракобесните обществени сили в старата Русия, за да призовават гордия човек към смирение, да го закланават мистично в името на божествената хармония и да пеят заупокой на неговите бунтовни стремления. Но да освободим Достоевски от религиозните му мятания, от страшната и неудовлетворена жажда по бога, значи да разрешим по най-прост начин противоречието, което пронизва цялото му творчество, от центъра до най-далечните периферии. Опитът да простре божията десница, десницата на милосърдие и всеопрощение над помътената и раздрана от диспути душевност на неговите герои, е опит от съдбоносно значение за Достоевски. Цял живот той търси бога и героите му го търсят, тъй като дълбоко в себе си те не вярват в него. Те протягат ръце към бога, за да се спасят от дявола в своите души, който им нашепва да търсят небесната правда тук, на земята. Достоевски напразно се мъчи и терзае да възстанови нарушената земна хармония чрез правдата „свише“. Все едно — той не може да откъсне трескавия си поглед от земните мъки и неправди и да намери успокоение. И колкото руската самодържавна и православна реакция да приласкава писателя, тя винаги е гледала на него с тайно подозрение. Тя е знаела, че геният на Достоевски не може да прогони от себе си сатаната на съмнението в съществуващия, узаконен „от бога“ обществен ред. Както казва Луначарски, Достоевски стига до изстъпление в усилията си да се примири с неправдата и лъжата, тъй като до самата си смърт не може да победи преди всичко себе си и вътрешно преживява ад. В бездъния му гений е загнездена огромна съвест, която разяжда както съзнателния, така и подсъзнателния му живот. Там, където в героите на Достоевски клокочи съмнението, отрицанието и неверието, Камю се мъчи да внесе хармония, равновесие и успокоение. Това, което предизвиква у Достоевски цели бури от раздвоение и вътрешни диспути, за Камю е предмет на равнодушно и скептично примирение.

В духовната атмосфера на абсурдното, на стоическия песимизъм на Камю романът също получава определена функция. Като чувствителен приемател на процесите в модерната психика, той трябва да бъде „въплъщение на една интелектуална драма“. Той се е „освободил“ от примитивната традиция на стария роман да разказва случки и истории, да описва обстановки и да портретира човешки образи. Неговата главна цел е да създаде „своя вселена“, тоест да подчини своята структура на „модерното“ песимистично и скептично светоотношение. За Камю големите романисти са винаги „философски романисти“. Наред с Балзак и Достоевски, в тази поредица той изтъква особено Пруст и Кафка. Те именно са осъществили органичното просмукване на образите и картините с философско (не и тезисно) съдържание. В романа Камю вижда продукт на една често пъти неизговорена философия, той е нейното „онагледяване“ и нейният „венец“.

Естетиката на Камю предопределя на романа твърде подчинена роля като инструмент на абсурдното съзнание и ирационалното познание, приписва му зависимо положение от философския екзистенциализъм (романът „онагледява“ в образи и символи тази философия), въпреки постоянните декларации против тезисното изкуство, против „надзора на

огромното количество идеологии“, застрашаващи с унищожение „бъ- ствената свобода на творчеството“. Самите романи на Камю представя- ват действително едно „онагледяване“ на авторовата философия. В те- се движат сенки, действуват марионетки, направлявани от философски показалец на белетриста. Безжизнени като индивидуалности, те покриват различни измерения от философията на абсурдното. И напразно Камю като враг на всякакви илюзии поддържа у себе си илюзорното самочу- ство, че е автономен и независим от „полицейската намеса“ на идеологията. Героите на неговите романи са безпомощни пленници на идеологическата схема в духа на екзистенциализма.

За пръв път Камю развива светоусещането на абсурдния човек в романа си „Чужденецът“ (1942 г.). Подобно на Сартровия Антоан от „Погнуса“, героят на Камю е рожба на едно абсурдно време, в което хората се движат по ръба на пропастта и не знаят нищо повече от това, което авторът сам формулира във философските си есета: „Този свят не е разумен, ето всичко, което може да се каже за него“. Съвременният индивид живее под знака на равнодушието, скуката и самотата. Чужде- нецът дочаква смъртта на майка си, той поддържа връзки с едно момиче, но всичко това сякаш засяга някаква друга личност, а не него. Той е една безучастна отливка на отчуждението на индивида от действителността и от самия себе си. Като фигурите на Кафка, той е извън обществото и обществените норми не го докосват. В хармония с Ницшевите пророче- ства той принадлежи към расата на „свободните духом“, които пребива- ват отвъд доброто и злото. Понеже социалните и морални закони са нева- лидни за него, чужденецът по незначителен повод стреля и убива един арабин (действието става в Алжир, където е роден Камю). Със същото равнодушие и безстрашие, с което работи, люби и се влечи под небето на Африка, чужденецът извършва и убийството. Следва неговият арест, съдебната процедура и смъртната присъда. През време на процеса той си остава все така чужд към околните, без да търси никакво обяснение или оправдание за своето престъпление. Той просто стои на съвсем друга психическа територия в сравнение с правилата, по които действуват съдът като форма на общественния ред. Цялото дело му изглежда странен фарс, дирижиран от една абсурдна действителност. За прокурора, съдиите и публиката деянията на чужденеца са опасни и възмутителни. „Безда- ната на това сърце може да стане пропаст, в която ще пропадне обще- ството“ — обвинява прокурорът. Но чужденецът стои безмълвно срещу своите обвинители и палачи, без да иска да им разясни своите постъпки, защото и той сам не ги разбира. Той е просто „извън“ традиционните понятия за „вина“, „грех“ и „престъпление“. Другите се движат по регла- мента на един осветен от традицията и от нравите обществен ред, а той е чужд на техния ред, обладан е от смазващото съзнание за абсурдността и безсмислието на всичко, което се случва с него.

На пръв поглед — един бунтовник. Но за какво, срещу кого, в чие име? Един бунтовник срещу човешката участ изобщо, чийто „бунт“ прехвърля недоволството от конкретните обществени условия върху една абстрактна плоскост, където бунтът се обезсилва, става фиктивен. Най-радикални форми този „бунт“ приема в монолозите на чужденеца срещу религията. Чужденецът отхвърля опитите на свещеника да бъде изповядан. Той развенчава религиозната лъжа, за да ѝ противопостави едно съзнание за празнотата на човешкото съществуване. „През целия този абсурден живот, който водих, от дълбините на моето бъдеще ме

облъхва едно тъмно дихание, минава през годините, които още не са дошли, и изравнява по пътя си всичко, което ми бе дадено през действителните години, които прекарах. Какво ме засяга смъртта на другите, какво — любовта на една майка? Какво ме засяга бог и какво живота, който си избереш, участта, която си отредиш, щом като една единствена съдба трябваше да ме споходи и заедно с мен милиарди от избраници, които се наричаха както и той мой братя. Но разбира ли той това? Всеки е избран. Има само избраници. Всички един ден ще бъдат осъдени. Него също ще осъдят“.

Написан в характерната субективна форма на разказ от първо лице, романът на Камю протича в лаконичния стил на един хладнокръвен документ, който фиксира отчуждението на „модерната психика“ от нейния абсурден век. Хладните и безнадеждни рефлексии на чужденеца са стегнати в калъфа на една стилово безукорна, прецизна и отмерена проза, от която е изстискан всякакъв поетически сок и е изрязано всяко описателство. Странните и алогични постъпки на чужденеца са в пълен дисонанс с вътрешната логика на човешкия характер в реалистичния роман. Те са интуитивни реакции на едно отчуждено от себе си и „проумяло“ неразумността на света абсурдно съзнание.

Десет години по-късно, в романа си „Чумата“, Камю допълни разбирането си за абсурдния човек с позитивния елемент на стоицизма. „Чужденецът“ стоеше още в сянката на Сартровата „гнусота“, той не диреше нищо положително, което да изпълни безсмисленото му съществуване. И той претърпя поражение, чрез което авторът издаде инстинктивното си несъгласие с абсолютно-негативната и разрушителна програма на Сартър. Чрез „Чумата“ Камю предприема открит опит за конструктивна „поправка“ на тоталния nihilизъм в екзистенциалистката философия на Сартър. В романа е изложено символ-веруюто на един „конструктивен песимизъм“, характерен със завой към положителни примери на човешко поведение, с търсене на опорен пункт за разпокъсаното и безутешно индивидуално съзнание.

В хладнокръвния тон на съвременна хроника романът разказва за една масова чумна епидемия, избухнала с вулканична сила в наши дни в северна Африка, епидемия, която десетилетия наред е смятана като невъзможна и изключена от живота на човечеството. Разказът за чумата в алжирския град Оран през 40-те години на нашия век е твърде откроявена алегория за обществените бедствия, които застрашават индивида в нашето столетие. Сам Камю поставя като мото думите на Даниел Дефо: Колко разумно е да се изобрази нещо действително съществуващо чрез друго, което не съществува. Така още преди да е вдигната завесата на предстоящите събития, ние сме вече предупредени за символния характер на целия роман.

Какво олицетворява Камю в „Чумата“? Преди всичко най-страшните порождения на нашата цивилизация — войните и фашизма. Колективните беди от този род се стоварват съвсем ненадейно върху хората и ги сварват съвсем неподготвени. В съгласие с идеалистическото си схващане за непроницаемост на обществено-историческия процес, за пълна хаотичност в неговия ход, Камю проповядва и един зловреден фатализъм: „Върху земята е имало толкова чумни епидемии, колкото и войни. И те са заварвали хората винаги еднакво незащитни“. Още в изходната си позиция белетристът на абсурдното метафизически пренася обяснението на конкретните обществени явления върху основата на веч-

ните и нерешими трагични проблеми на човешкото битие. За него, разбира се, чумата олицетворява не само войните и фашизма, но и изобретенията „колективните бедствия“ на XX век, в които се включва и социализмът като заплаха за индивидуалната свобода. Според Камю чумата, това злото на колективизма, действа като безпощадно-унифицираща машина, която обезличава хората, прави еднотипни всички чувства и преживявания, механизира душевния живот, духовните интереси, дори и любовта. Тя е единственият начин да бъдат държани хората заедно, в колектив, тъй като според екзистенциализма най-голямата и висша „добродетел“ на човешкия живот е в абсолютната усамотеност и непригодност за колективни чувства и действия. Още Киркегаард писа, че човек е осъден да бъде вечно и безутешно сам и затова дружбата, а още повече бракът са опасни и абсурдни именно като противоестествен опит да се извади индивидът от състоянието на самота. И за да бъде в тон с учението си, Киркегаард връща публично годежа на своята годеница, с което скандализира преди 120 години копенхагенското общество.

Фатализмът и непримиримостта към всякакъв колективизъм у Камю не изчерпват идейното съдържание на романа. От решаващо значение е как авторът показва реакцията на различни индивиди спрямо грозната епидемия, какви типове на обществено поведение подлага той на оценка. От групата герои на романа, захвърлени сред кошмара на епидемията, се отделя преди всичко доктор Рийо, резоньор на авторовата философия. Докторът именно произнася формулите на конструктивния песимизъм, според който злото не може да се предвиди или спре, но когато дойде, срещу него трябва да се действа решително. Доктор Рийо отхвърля религиозната проповед на свещеника, защото ако има бог, то докторът би предоставил на него борбата с чумата, но бог равнодушно мълчи на небето и това ни задължава ние на земята да се борим срещу смъртта, която е хвърлила сянката си върху целия световен ред. Нейни масови оръдия са епидемиите от рода на чумата. Простата рецепта на тази философия е следната: чумата е факт, срещу който трябва да се брани! Положителният човешки тип за Камю е типът на неговия доктор, който принадлежи към малката и избрана група на спасителите. И макар че с неуморната си дейност на лечител Рийо нито може да предотврати епидемията, нито да спре нейното разпространение, неговата воля и мъжество в изпълнение на дълга му според плана на романиста трябва да предизвика нашето одобрение и солидарност. Предишният тезис от „Мита за Сизиф“: работата не е да се мъчиш да оздравееш, а да живееш болен, получава ново решение в „Чумата“: няма нищо друго в живота, освен болни, които трябва да бъдат лекувани.

В романа са разпръснати отделни зрънца на абстрактен пасифизъм (борбата срещу чумата е борба срещу войните), както и на отвлечен хуманизъм (любовта към ближния е средство на борбата, тъй като „светът без любов е един мъртъв свят“). Дори накрая докторът прави благородния извод, че човекът е достоен повече за удивление, отколкото за презрение. Но леките хуманни повед. са обезсилени от фатализма в позицията на Камю, от неговата заслепеност за реалните причинители на масовите злини като войната, от неговия войнстващ индивидуализъм.

Заклучителните редове на романа, чрез които докторът привързва своята „хроника“, говорят за пълното безплодие и фаталистична обреченост на човешките усилия да бъде предотвратено окончателно злото. „И все пак той знаеше, че това не ще бъде хроника на окончателната по-

беда. Тя може да бъде само свидетелство за онова, което трябваше да се извърши и което без съмнение ще извършат всички хора, които въпреки вътрешната си разпокъсаност се борят срещу господството на ужаса и неговото неуморимо оръдие, които не искат да признаят епидемиите, които не могат да бъдат светци и все пак се мъчат да бъдат лекари. Защото той знаеше нещо, което бе неизвестно на радостната тъпна отвън и което може да се прочете в книгите: че чумният бацил не умира и не изчезва никога, а десетилетия се потаява, чака търпеливо из стаите, килерите, носните кърпички и из вързоите стара хартия и че може би ще дойде ден, в който чумата, за нещастие и поука на хората, отново ще разбуди и разпрати своите пъхове сред човеците и ще докара смъртта в един щастлив град“.

Фатализмът на Камю, насочен тъкмо срещу силите, които се организират за най-резултатна борба срещу злините на империалистическата цивилизация, издава буржоазната ограниченост на такъв абстрактен хуманизъм. Не е ли парадоксално индивидът да черпи съпротивителна мощ и воля за противодействие срещу злото в своето предварително убеждение за фаталната предопределеност и неизбежност на това зло? Нима едно съзнание, предварително обезоръжено и лишено от всякаква надежда, може да стане реална опора за една действена съпротива срещу общото нещастие? Не, от подобни утешения и палиативни мерки нашият съвременник няма нужда! Той знае откъде иде злото и затова се уповава на реални сили в настъплението си срещу него. Той иска да изкорени това зло, а не да го лекува и ограничава в духа на абсурдната философия на Камю, за която един френски автор остроумно се изрази, че е философия в мащабите на Червения кръст.

Колко негоден е такъв метод на „лечение“ — проличава нагледно при една съставка между Камю и най-добрите представители на съвременния критически реализъм. В книгите на Хемингуей, Стайнбек или Моравия също се решава проблемът за съдбата на съвременния човек в едно обричащо го на катастрофа общество, проследяват се зигзагите на неговата напразна съпротива срещу суровата и смазваща действителност. Но колко далече е този човек от „абсурдния човек“ на Камю, който е жертва на неразрешимите абстрактни противоречия на битието и който фаталистично е обречен на поражение, защото тъй гласи отвлеченият императив на екзистенциализма: Действуй, без да вярваш в смисъла на своето действие! Съпротивлявай се, въпреки безсмислието на твоята съпротива!

Мъжествени и прями, горди и скъпи на думи, с лица обветрени от изпитанията, героите на Хемингуей също действуват, борят се докрай и все пак търпят поражение в своята неравна битка за щастие. Старият рибар от „Старецът и морето“ не напуска поста си в двубой с огромната риба и след това със стадото акули, които се превръщат във внушителен символ на безбройните хищни врагове, дебнещи трудовия човек в една безмилостна по социалните си закони действителност. В „Бисерът“ на Стайнбек — един истински бисер на съвременния реализъм — друг рибар, наречен Кино, свързва всичките си мечти за бъдещето с големи блестящ бисер, който той е извадил от морското дъно и който ще му донесе жадуваните средства за един живот без лишения и нищета. Но заедно с изтръгнатия от морските гълбини скъпоценен бисер се надигат всички стихии, враждебни на човека в едно безчовечно общество, за да му попречат на щастieto и да го смажат, тъй като в това общество владеят вълчите закони на взаимното изстребление. И след като е заплатил

с цената на най-скъпото, с живота на детето си своето право да живее. Мъничкото си съкровище, рибарят изведнъж вижда бисера грозен и като злокачествен тумор“. Той му е донесъл само нещастия и Камю разделя вината с него, като го праща там, откъдето го е извадил. Но заедно с бисера той се прощава и с мечтите си за по-добър живот. Поражението на героите и у Хемингвей и у Стайнбек съставлява атмосферата на разказа, пронизва я с нерадостно настроение, с трагизъм. Символичното изображение на две човешки съдби има философски смисъл, притежава иносказателно, символно значение. Но колко чужд е този „символен реализъм“ на абстрактното морализаторство и безпочвен хуманизъм у Камю! Отчаянието и поражението у героите на Хемингвей не е резултат на философско предубеждение за безсмислието на всяка съпротива срещу една абсурдна действителност. Това не е отвлечен пессимизъм на „абсурдни човек“, а е резонанс от претърпените удари, несполуки и катастрофи в една реална капиталистическа действителност, в едно общество, което неизбежно поражда кризи и войни, лишения и изпитания за човека на труда. Мъжествената тъга в книгите на Хемингвей е далеч от фатализма, въпреки че участва на героите сякаш по нечии неумолими закони води към катастрофа. Но тази катастрофа има своя реален и исторически смисъл в природата на господстващите социални отношения, а не е метафизически предопределена поради абсурдната човешка природа, както у Камю. Напротив — въпреки неуспеха, старостта на Хемингвей пази устойчивостта и закалката на гордия трудов човек, който изрича доблестната мисъл: Можеш да унищожиш човека, но не можеш да го победиш! На тази обществена основа, която разграничава ясно социалните партньори и реалните причини за човешкото поражение, Хемингвей и Стайнбек изграждат специфичните образи на своите герои, които са земни и силни индивидуалности и нямат нищо общо с модернистичните илюстрации на предварителни философски тези.

Съвременните критически реалисти търсят изход за трудовия човек в чувството на солидарност с другарите по съдба, закалено в изпитанията на войните и фашисткия терор, в честната и мъжествена спойка на дружба или в искрената и открита, чужда на условностите и фалша любов. Поведението на техните герои обаче трудно надхвърля границите на инстинктивното и стихийното, поради което и поражението им внушава неволно мрачната мисъл за невъзможността честният човек да осъществи призива си и намери щастие си. Последователно решение на този конфликт в литературата даде социалистическият реализъм, който издигна образа на трудовия човек до принципа на осъзнатата и организирана съпротива срещу враждебните стихии на капиталистическата действителност. Да си спомним как Фадеев в своето най-значително произведение, романа „Разгром“, разреши проблема за смисъла на човешкия живот, за поражението и победата в него. Левинсон, командирът на далекоизточния партизански отряд, знае много добре колко скъпо струва и най-малкият успех в двубоя, който се води. Пред очите му гинат близки другари, други не издържат и дезертират от поста си. След много сражения отрядът е разбит и са останали само осемнайсет бойци. Този остарял и изпит човек съвсем се изгърбва от претърпени разгром и по коравото му войнишко лице се стичат сълзи. Но за разлика от „бойците“ в неравната битка срещу една враждебна действителност у Хемингвей, които черпят сили в индивидуалната си гордост и твърдост като сурови и устойчиви мъже, Левинсон преборва трагизма на собственото поражение

в перспективата на великото революционно дело, на което се е обрекъл. Когато групата на 18-те партизани излиза от гората, пред Левинсон се разстила полето и гълъбовият безкрай на небето, нивите и градините, купните слама и мравунякът на работещите хора. И изведнъж този „весел, звучен и пълен с грижи живот“ прояснява погледа му. Той с признателност обгръща „това просторно небе и земята, обещаваща хляб и отдих, тези далечни хора на гумното, които той трябва да направи скоро такива свои, близки хора, каквито бяха тези осемнадесет, що мълчаливо издеха след него — и престана да плаче: трябваше да живее и да изпълнява своя дълг“.

Героят на Фадеев чувства под краката си здравата почва на непобедимата революционна общност, което не му позволява да възприеме своето поражение като трагичен финал на човешките усилия да се победи злото. Неговата борческа енергия ще се активизира отново и отново, въпреки поредицата от несполуки. Доктор Рийо на Камю също изповядва убеждението, че трябва да стоиш докрай на поста си, да принадлежиш към отряда на спасителите в страшните дни на чумата, но неговата воля за борба е обезсмислена от песимизма и фатализма на една философия, която обрича индивида на пълна безпомощност пред лицето на непонятните и непреодолими, съдбоносни и демонични сили на нашата атомна епоха. Паролата за активизъм, издигната от Камю, е само едно напразно усилие да се възстанови нарушеното равновесие на разпокъсаното буржоазно съзнание, да се опомни една парализирана от страх воля, да се лекува една безнадеждно заболяла психика. С ревизията си на Сартровия ниҳилизъм Камю отиде надясно като мислител, мъчейки се да спасява неспасяемото, да изправи на крака осъденото на гибел. Ето защо и през 1952 година, по повод на „Разбунтуваният човек“ — една библия на антимарксизма, в която историческият процес е невероятно изопачен от Камю — Сартър хвърли в лицето на своя бивш сътрудник репликата: „Вие сте буржоа!“ и осъди безплодния му опит „да снабдява с аргументи тези, чиято култура агонизира“.

Жалко е наистина, че един интелектуален, прецизен и лаконичен автор като Камю робува в такава степен на своята превзета философия, че художникът у него се подчинява почти без съпротивление на философския конструктор. Това изсушава творчеството му, прави го твърде малокръвно, разрушава живата тъкан на човешките характери в него.

Че романът не може да съхрани своя смисъл извън образа на човека, въпреки всички напъни на модернизма, свидетелствува опитът дори на някои писатели от кръга на екзистенциалистите. През 1954 г. се появи романът „Мандарини“ от Симона де Бовуар, съпруга на Сартър, позната във Франция и с други свои белетристични и психоаналитични книги. Този роман направи силно впечатление във Франция, получи наградата „Гонкур“ и бе оценен като литературно събитие. Той дойде сякаш за да отговори на напумелите теории за гибелта на романа, за смъртта на човешкия характер и на сюжета, за „революция“ в техниката на този класически жанр на реализма. Той прозвуча и като косвен спор с някои умъртвяващи постулати на екзистенциализма, които подчиняват белетристиката на служебни функции и правят от нея илюстрация на една философия, в чийто център е абсурдният човек, тоест човекът с ограбена индивидуалност, без опора и смисъл в живота. А това вече е

знаменателно у една авторка, която принадлежи към лагера на екзистенциализма.

Макар че по обема си догонва почти 1000 страници, романът „Мандарини“ се чете с много по-голям интерес и вълнение, отколкото лаконичната философска проза на Камю или Сартър. Зрителният ъгъл на Симона де Бовуар се различава съществено. Докато Сартровият Антоан от „Гнус“ или „Чужденецът“ на Камю възприемат околната действителност като една човешка менажерия, със скептично-рефлектиращ, опустошен, безразличен и безличен взор, героите на „Мандарини“ живеят истински, въвлечени в реалните конфликти на съвременността, уплетени в търсенията, страданията и разочарованията на днешните западни интелектуалци. Симона де Бовуар инстинктивно е останала вярна на някои вечни закони на литературата и на романа като форма. И не само инстинктивно. Романистът — пише тя в една своя статия — трябва да се стреми да покаже „живия живот, цялото му богатство и своеобразие, излизашо извън рамките на чисто субективната интерпретация“. Според нея читателят винаги ще се отнася към романа като към къс от живота и ще се вълнува, „одобрява и възмущава с цялото си същество, преди да формулира съждението си“. С риск да бъде „изостанала“ и „старомодна“, Симона де Бовуар не изменя на натрупания столетен опит в тази област, въпреки категоричните императиви на екзистенциализма, които тя в други отношения възприема и следва.

Още по-интересен е романът, като се има предвид, че неговите главни действащи лица са писателите-екзистенциалисти, че прототипове на двамата основни герои са Сартър и Камю и че в сюжетния фокус е действителният конфликт и разцепление в кръжока на екзистенциалистите. Не е необходимо да се отмерва доколко изобразеното в книгата се основава върху точно възпроизвеждане на действителните факти. Много по-важно е как писателската разбира и отразява процесите на духовна еволюция в средата, към която тя принадлежи. Тя не разпъва героите си върху прокрустовото ложе на философските схеми, а ги оставя да действуват, да рефлектират на реалността, верни на своите характери, които са в сложна зависимост от динамичния и тревожен темп на събитията в нашата епоха.

Както се разбира от самото заглавие, това е роман за мандарините от Париж, тоест за една група интелектуалци, които искат да законодествуват в областта на духовния живот и същевременно работят в кастовата изолация на избраници, духовни фаворити, мандарини. Но поведението на „мандарините“ е повече или по-малко характерно за състоянието сред определените части на френската и изобщо на западната интелигенция, които се блъскат между бреговете на едно голямо противоречие: противоречието между честните им субективни стремления да служат на свободата и истината и потребностите на обществения прогрес, който измерва строго относителното тегло на всяка субективна постъпка, включително и на най-независимата и стихийно-индивидуалистичната. Идеите и морални проблеми, около които е организирано действието в романа, авторката групира в три главни аспекта: обществено-политическата дейност, художественото творчество и интимния живот.

Политическата тема е залегнала в основата на един конфликт, който измъчва много от героите и който се оказва за тях неразрешим в рамките на възприетите от тях ръководни идейни начала. Един непреодолим контраст раздвоява непрекъснато душевността на тези интелекту-

алци: контрастът между периода на съпротивата и новия, мирен период на следвоенно развитие във Франция. Докато в годините на съпротивата героите са знаели мястото си във фронта на антифашистките сили, следвали са окрилено общественото си призвание в една трудна и благородна битка, то сега положението е съвсем изменено. Гласно и негласно, в текста и подтекста на книгата минава един постоянен мотив — мотивът на скръб по времето на Resistance (съпротивата), когато са разцфтявали най-хубавите нравствени качества на личността, когато тази личност е вярвала в големите и спасителни цели на едно общонародно движение, усещала се е полезна и необходима, рискувала е с удовлетвореното съзнание за изпълнен дълг. Но идва краят на войната и циментът, който е споявал различните обществени групировки, се разпада. Лагерът на екзистенциалистите застава на кръстопът. Затова над романа тегне някаква задуха, наситена с тревожни предчувствия. Мъртвите са мъртви. За тях не съществуват вече проблеми. Но ние, живите „как ще живеем? Какво бъдеще ще предложим на младите“? Чувството на безизходица завладява тези индивидуалисти и то не като натрапен извод от една априорно взета философия, а като спонтанна реакция срещу новата следвоенна обстановка. Един свят е вече загубен, а на негово място не е намерен заместител. Тогава? Остават мъчителните лутаници, напразните опити да се притъпи психическото неудовлетворение и раздвоение чрез алкохола или чрез сексуалните ексцеси, а накрая — самоубийството.

Роберт Дюбрюи, централна фигура в романа, чийто прототип е Жан-Пол Сартър, живее дълго време с надеждата да организира трета обществена сила — антикапиталистическа и противоамериканска и в същото време разграничена от комунизма, поставила си задача да „изтръгне“ работничеството и лявата интелигенция от „подчинеността“ им пред марксизма. Той вярва в революцията и в абстрактната „социалистическа Европа“ на бъдещето, но неговият индивидуализъм не му позволява да приема „диктовката“ на организираното масово движение. Той е непригоден „да се подчинява на пароли“, да следва директивите „на една централа“. Неговият отвлечен хуманизъм се бунтува срещу подчинението на частните интереси пред големите цели на революцията. Но историята се развива по свои закони, тя не следва никакви индивидуалистически утопии. Светът след войната все по-отчетливо се разделя на две половини, които враждуват непримиримо и от чиято вражда заплашва да се разрази нова катастрофална война. Дюбрюи пише, говори, организира привърженици, за да предотврати едно гибелно развитие, да „опомни“ заблудените и от двата лагера. Илюзия, жестока и убийствена илюзия! Самите събития потвърждават неумолимо, че трети път не съществува. Или със силите на мира и социализма, или против тях! Картата на една политика над класите, над враждуващите страни, е бита. Обективно романът свидетелства за мъчителния крах на политическите илюзии в кръга на Сартър, за ефимерността на надеждите да се формира „трета сила“. Вместо да се извиси над лагерите, „третата сила“ с конкретните си акции гравитира ту на ляво, ту на дясно, днес изразява положителни, утре — отрицателни тенденции.

Неразделно от политическата тема е и въпросът за смисъла на литературата и изобщо на творчеството сред „мандарините“. За Дюбрюи журналистиката и художествената дейност са форми на обществен ангажимент и апел върху гражданската съвест на хиляди читатели. За Анри Перон (негов прототип е Камю), който все повече се отдалечава от Дюбрюи

и отива на дясно, литературата не е пряко обвързана с политиката, тя е средище на абстрактно морализаторство и човеколюбие. Но колкото и да не си приличат като индивидуалности — единият е винаги неспокоен и деен, втурнат във всекидневието, в борбите на своя ден, а другият е резервиран, сдържан, отчужден от „делничния шум“ — и двамата стигат до нескривано колебание и неверие в смисъла на своето творчество. А съмнението в литературната им работа, която е тяхно призвание и опорище в живота, означава съмнение в смисъла на предназначението им като личности. Безсилни да въздействуват на събитията в желаната насока, те спират пред безутешния извод, че злото е навсякъде, то е тотално и всесилно, човешката природа не подлежи на изменение и надеждата за изход е напразна. Песимистичното им заключение иде да потвърди илюзорността на една естетическа програма, която служи на абстрактните категории на „свободата“ срещу „насилието“, на отвлечения „тотално-независим“ дух. В „Мандарини“ Симона де Бовуар е дала обективна картина на действителните идейни и психически кривуличения в тази среда, засвидетелствувала е обективно кризата на индивидуализма, който обрича на безплодие и безсилие. Тук е и истинското достойнство на нейния роман.

Разочаровани и претърпели крушение в политическите си и литературни илюзии, героите на романа се хвърлят с несъзнат рефлекс за спасение в сексуални авантюри, откъдето и третият план на книгата — интимните отношения, съсредоточени изключително във формите на задоволяване на „либидото“. В съгласие с кредото на екзистенциализма авторката пристъпва към тази област като към най-свободната и лична сфера на проявление на индивида, на неговия „екзистенц“, очистен от наслоенията на обществената зависимост, от моралните норми и повели и „предоставен“ на самия себе си. Как се изразява на практика пълната себеизява на интимното у личността? В една неограничена свобода на сексуалните връзки, която важи за кръга на екзистенциалистите и която съвсем не може да задоволи по-будните и интелектуално развити натури от типа на самата авторка, дала себе си чрез образа на Ана, съпруга на Дюбрюн. Ана преживява голямо увлечение, взело размери на гибелна любов, с един американски писател. Но и тя, независимата от всякакви морални ограничения, не намира сили да скъса със семейството си и вместо да последва фаталната стихия на своята преувеличена в съзнанието й страст, остава да изпълнява дълга си към съпруг, дъщеря и накрая към внучка, преживявайки с голямо напрежение своя кризис и преодолявайки мисълта за самоубийство. Не само при Ана, но и при останалите герои романът щедро възпроизвежда еротичните им преживявания, навлиза дори в отблъскващите подробности на сексуалното, взето в нормалните му и перверзни разновидности, когато индивидът се изправя пред нас гоя в прекия и преносен смисъл, роб на първичния нагон. Дори някои от образите, като Паула например, са изследвани чрез метода на фрейдистката психоанализа, показани са в прогресиращата си душевна невроза в резултат на преустановена любовна връзка.

Не само в безподборното разголване на сексуалния живот се долавя похабяващото влияние на екзистенциализма. То слага загрозяващия си отпечатък и върху друга една линия на романа — за щастие, не проведена докрай: в упражняването на Сартровата нихилистична критика срещу моралните критерии изобщо. Авторката понякога отказва да дава морални оценки за простъпките на своите герои. Тя ни въвлича в мълча-

лив, но упорит спор със себе си по повод на сцената, когато Анри Перон отива в съда и лъжесвидетелства, за да спаси един провокатор и предател на стотици невинни еврейски семейства през времето на окупацията. Перон върши това, тъй като временната му връзка с едно момиче от „висшето общество“ го кара да се намеси и да спаси предателя, който е оплетен в нечисти отношения със семейството на неговата любовница. Авторката обаче не е склонна да съди своя симпатичен герой дори и сега. Тя не напуска доброжелателната си позиция към него, не търси източника на това падение. Та нали канонът на екзистенциализма повелява: моралът е относителен, индивидът сам си законодателства в тази област, границата между добро и зло е съмнителна! Дори Дюбрюа така оправдава срамната постъпка на своя бивш приятел: „Не можеш да водиш коректен живот в едно общество, което не е коректно“. Излишно е да доказваме, че такава „свобода“ от етични задръжки и норми противоречи на честните търсения и душевни терзания на героите в романа, които се измъчват, защото все пак искат да спасят някакви ценности в живота — мира и утрешното щастие на хората, правото да живееш честно без унижителни компромиси със съвестта си. А нима лъжесвидетелстването на Хенри в полза на един агент-провокатор и морален урод не е най-подъл компромис със съвестта? Нима усилието той да бъде морално извинен с един софизъм в стила на екзистенциалисткото мислене и специално на Сартровата „анти-етика“ не е жалко и негодно усилие? Така авторката се заплита в мрежите на едно априорно и упадъчно мислене, което противоречи на правдивото художествено отражение в нейния роман.

Раздвоението, душевната неудовлетвореност и безперспективност, с която свършват героите, създава особено тягосно настроение в романа. Тъжна и скептична умора просмуква страниците, в които авторката изоставя формата на обективен, епически разказ и преминава към изповедната форма на дневника, споделяйки най-открито резултатите на един безпощаден самоанализ. Това „нарушение“ на белетристичните канони съвсем не е последица на експериментаторска суета, то е вътрешно мотивирано в цялата психологическа структура на романа. Като разказва за Ана в тези глави, Симона де Бовуар превръща разказа в своя изповед и му дава подчертано интимна и субективна окраска. И не е ли тогава съвсем естествено да заговори за себе си в такъв личен тон? Един тънък наблюдател, с най-фин инструмент на психологическия анализ прониква в скритите гънки на една уморена, отчаяна и все пак любяща душа. Един чувствителен сеизмограф записва и най-неуловимите трептения на едно наранено и все пак пулсиращо за хората женско сърце. Симона де Бовуар е запазила живота си, деликатно чувство към човешката индивидуалност, към нейните страдания и падения, към нейния незаглъхнал копнеж по красота и щастие. Образа на човека тя не свежда до марionетка на една философска идея, а го различава в психологически план, приема го като кръстопът на сложни преживявания и мъчителни лутания, вижда го като неуморен пътник към истината и търсач на загубената хармония. Нейната трепетна тревога за съдбата на съвременния човек и по-специално на интелектуалеца в буржоазния запад, макар и замърсена доста от мътилката на екзистенциализма, пробива непрекъснато тъмния пласт на една упадъчна философия и ни вълнува с човешките си потки. И въпреки уморения, тревожен и мрачен климат на романа, той не е декадентска проповед на смъртта, на Нищото, на равнодушието и

презрението към живота. Дори накрая, след като с истинско безпокойство сме следвали авторката в нейните пориви към смъртта с едва предотвратеното решение за самоубийство, дори тогава животът тържествува. При вида на живите, на най-близките — съпруг, дъщеря и внуче — тя разбира или по-скоро през нея преминава като ток някакво инстинктивно усещане, което има силата на прозрение, че „човек е осъден не само на смърт, но и на живот“. В края на книгата екзистенциалисткото настроение на световната гибел търпи поражение, животът надвива смъртта, човешкото, индивидуалното побеждава абстрактното и романът „Мандарини“ изведнъж се оказва по-близък до традицията на Флобер и Мопасан, до духа на „Един живот“, отколкото до сковаващите параграфи на модернистичната естетика, която парализира човешкия характер, изтръгва хуманизма и жизнелюбието му и руши формата на съвременния роман.

Затова и усилията на някои литературни кръгове да окачествят романа на Симона де Бовуар като плод на нравствен nihilизъм и опустошеност, да го причислят изцяло към „черния лагер на екзистенциализма“, са тенденциозни и несправедливи спрямо сложния характер на произведението. Един лев френски критик вижда в „Мандарини“ само злия дух на най-черното отрицание, друг пък, десен рецензент в буржоазния вестник „Комба“, нарича книгата „урок по банкрутство“. Но колко по-прав и от двамата е един съветски автор, който пише че кризата, преживяна от героите на „Мандарини“, не е криза на „човека изобщо“ в духа на екзистенциализма, а е криза на определени политически и нравствени илюзии¹. Въпреки сянката, хвърлена от екзистенциализма, романът обективно представлява едно честно вълнуващо свидетелство за сложните процеси сред известни групи от френската и изобщо от западноевропейската интелигенция². Косвено той е едно отрицание на модернистичния роман с неговото интелектуално безкръвие и безплътни човешки сенки.

Литературното движение около екзистенциализма във Франция даде не само такива спорни, противоречиви и все пак значителни фигури като Сартър, Симона де Бовуар и отчасти Камю. То се разпространи и като психоза сред по-широки кръгове на буржоазната интелигенция и упражни притегателно въздействие и върху част от младежта. За известен период екзистенциализмът стана мода, която донесе кокетиране с определени настроения и с пози на разочарованieto, доведе до кръжоци и клубове на екзистенциалистите, до черни ризи и до младежки бради. Модата извика към живот и своите „прелетни птици“ в литературата, създаде своеобразно занимателно модно четиво, нашумяла представителка на което е Франсоаз Саган.

Нека се върнем към един от образите в „Мандарини“, за да разберем по-добре причините за необикновената популярност на Саган сред град-

¹ Л. Зонина. Искания французской интеллигенции (о романа „Мандарини“) — сп. „Иностранная литература“, кн. 6, 1955 г.

² Развитието на Симона де Бовуар в посока на един действителен хуманизъм е засвидетелствувано в нейните последни статии и интервюта, написани в резултат на посещенията в Куба, където тя прекара цял месец заедно със Сартър. От успеха на кубинската революция Симона де Бовуар прави и по-далечни изводи, осмисля философски събитията. Примерът на Куба — пише тя — има значение не само за Латинска Америка. Той интересува „даже нашата стара Европа, той потвърждава, че възможностите на човека далеч надхвърлят онези предели, които му е поставил буржуазният песимизъм“.

ската западна младеж. Може би най-непосредният и подвижен образ в „Мандарини“ е образът на Надин — двадесетгодишната дъщеря на Роберт и Ана Дюбрюи. Надин е рожба на войната и на следвоенната безпътница. Ако възрастните са достигнали от катаклизмите на нашето време все пак донякъде оформени, стъпили на някаква почва, тя още полудете попада във водовъртежа на страшните събития, загубва през окупацията първата си голяма и чиста любов и изведнъж вижда себе си разбита и обезверена да стои пред хаоса. Преди още да е живяла — тя се изправя пред хищната маска на смъртта. Преди да е разпъкнала — войната стъква с ботуши цветята на нейната младост. И това чувствително, искрено и своеобразно момиче на 20 години е станало цинична жена, която шестува от едно мъжко легло в друго, безскрупулна и лишена от морални задръжки, дете на своето време. Но и в най-безсмислените си авантюри, в най-голямата пустота на чувствата Надин е все пак едно беззащитно и измъчено същество, което иска да избяга от категоричните и неумолими въпроси на живота. Момчетата и момичетата като него са захвърлени върху паважа на големия град с ограбени души. Те скучат в одимения въздух на баровете и чрез тръпчивия вкус на уискито и дразненщите синкопи на джаза се мъчат да потиснат своята пустота и безпомощност.

От типа на Надин е и основната героиня в романите на Франсоаз Саган, това е и нейната история. Една младеж без устои, без идеали и ценности, едно ново „загубено поколение“ след Втората световна война, рано уморено и душевно състарено, което влачи съществуването си от бар на бар и си създава дразнителни чрез сексуалните авантюри, чрез пиянството и джаза. За разлика от „загубеното поколение“ след 1918 година, познато ни от книгите на Ремарк, което все пак съхранява ред нравствени ценности, младежта от книгите на Саган е съвсем опустошена и цинична.

Разбира се, в главоломния успех на тази авторка се намесва и характерната за буржоазния запад жажда за сензация, за необикновени и възбудителни литературни новини. Едно осемнадесетгодишно момиче излиза с първия си роман, безспорно талантлив, написан с тънко самонаблюдение и откровена циничност. Нима това не бива да се използва, да се рекламира, да се превърне в литературен бизнес? И ето че дебютиралата през 1954 година писателка догонва милионни тиражи, репортерите я фотографират и интервюират, около нейната личност се разпалва традиционният нечист интерес на буржоазната преса, радио и телевизия.

И Саган поема асфалтирания, блестящо-гладък път на литературните звезди — позира пред фотокамерата, сменя леките си кози, шофира бясно и едва не става жертва на автомобилна злополука (по неволна асоциация си спомняме, че само преди няколко месеца катастрофира Алберт Камю), обикаля Европа и Америка, завързва временни приятелства с други млади знаменитости. Но освен играта на комерческите интереси, в случая със Саган играе роля и друг факт. Ако и младата авторка да не може да ни удиви с психологическата си проникателност — като имаме предвид пищното развитие на френската психологическа проза, ако и тя да не внася особено оригинални разрешения в традиционната тема на „любовния триъгълник“ — разработвана до безкрайност във френската литература, в нейните книги все пак има симптоми на днешното време, което я прави добра примамка за западните издателства. Още първият роман на Саган „Добър ден, тъга“ бе приветствуван от именития френ-

ски писател-католик Франсоа Мориак, който неволно допринесе за голямата реклама на 18-годишната авторка, изказвайки удивление откъде се е взел такъв цинизъм у едно тъй младо момиче.

В „Добър ден, тъга“ дъщерята разказва една любовна история, която се разиграва между нейния баща и двете му любовници в една вил край морето. Историята приключва с гибелта на по-умната и зрялата от двете жени, а в подготовката на тази гибел важна роля играят капризите и своеволието на дъщерята. Но най-тягостното не е в това, че сериозният и умен човек е станал жертва на рафинираната игра на едно съвсем младо момиче. Най-тягостна е самата младост на това момиче, което наблюдава и участва в случката с един убийствен скептицизъм и проследява с цинична трезвост любовните отношения между по-възрастните. Отдавна сякаш 18-годишната героиня на Саган е преминала прага, зад който се намират разочарованието, неверието и „свободата“ от идеали. Тя не очаква нищо, живее без илюзии и без надежди, опустошена и цинично-равнодушна към „тайните“ на любовната игра. За нея те не са тайни. Тук е и допирната точка на Саган с екзистенциализма, поради което и критиците я наричат негов „духовен продукт“.

След „Добър ден, тъга“ последва вторият роман на Саган „Някаква усмивка“, после третият — „В един месец, в една година“. И понеже опитът на младата писателка е ограничен в един и същ житейски квадрат, тя започва да се повтаря, да предвква своите „открития“ и рискува да се изразходи бързо. Във втората книга една студентка — със същите психологически измерения като момичето от „Добър ден, тъга“ — споделя своето приключение с един женен мъж. В третия роман централният образ на Саган варира в девет фигури, върху които тегне същият печат на скука и опустошеност, напразно замаскирвани чрез флирт и цинизъм. Един и същ задушен въздух, едни и същи рефлексии, едни и същи откровения. Разговорите или вътрешните монолози на героите се въртят около скуката и пустотата, около отчуждението от всякакви сериозни интереси, около самотата и отчаянието. Един изтърган рефрен звучи от книга на книга и досажда. Искреният тон на Саган, както и френски-елегантната фраза не са достатъчни, за да спасят нейните романи от печалната участ на ефимерно модно четиво. Светът на младите хора в тези романи е населен с досадни обитатели, които в съчиненията на екзистенциализма носят отвлечени имена и се наричат „абсурден човек“, „пустота“, „погнуса“ и „Нищо“. Героите на Саган са усвоили тези понятия не по книжен път, а в едно ежедневие без сериозен труд и призвание и в прахосаните нощи по баровете. И тъкмо непосредността на тяхната изповед придава плътност и достъпност на упадъчните идеи, прави ги лесносмилаеми и заразителни за младежта.

Преди 25 години Николай Островски, прикован като труп на леглото, зададе вечния въпрос, чрез който се тегли равносметката на един живот и отговори недвусмислено: „Най-скъпото на човека — това е животът. Той му се дава само веднъж и трябва да се преживее така, че да не ти е мъчително-срамно за безцелно прекараните години, да не те изгаря позорът за подличкото и дребнаво минало и умирайки, да можеш да кажеш: целият ми живот и всичките ми сили бяха отдадени на най-прекрасното в света — на борбата за освобождение на човечеството. И трябва да бързае да живеем“. На този въпрос обаче героите на Саган могат да отвърнат само с цинично равнодушие и пустота. Защото те водят едно съществуване както личинките — „в дъжда, в умората призори,

в скуката на безинтересните лекции в университета, в пустотата на разговорите“. Техните нощи са „безкрайни, кухи, залепнали от тъга“, а в дните им зее безкрайна „пустота. Ще престане ли тя някога?“ Съзнанието им изпитва Сартровата погнуса от всичко. В тях живее винаги „като едно топло, живо животно този вкус на скуката и самотата“. Когато се запитат какво са свършили в „тази дълга измама, наречена живот“, те ще признаят отегчено и уморено: Нищо.

Тъжен е балансът на литературата, която е създавана в близко духовно родство с екзистенциализма. Както претенциите на тази философия да обнови философската мисъл на Запада, да бъде духовен пътеводител на „модерния човек“ в „пустинята“ на нашия атомен век, останаха неосъществени и вместо да облекчат, задълбочиха кризата в буржоазното съзнание, тъй и стремежите да се „оплоди“ съвременният роман със светоотношението на абсурдния човек бяха обречени на провал още в своята изходна точка.

Пред своя вход екзистенциализмът написа програмните слова на защита и спасение на личността, заплашена от световна катастрофа в една епоха на бесен колективизъм и техницизъм. Но в литературната си практика той „спасява“ индивида чрез разрушение на неговия образ и унищожение на характера му. Той балсамира индивидуалността като някаква мумия на метафизическите абстракции, изправена пред пропастта на Нищото в отчаяние и с абсурдно самосъзнание. Екзистенциалистите приличат на оня зловец любовник, който от любов удушаваше в прегръдката си своята любима. И всичко това се нарича свръх-усет за съвременност, колумбовско откриване на „модерната психика“, съхранение на индивида срещу нивелацията на социализма! Има ли обаче по-безлични и досадно-еднообразни създания в литературата от безжизнените абстракции на „модерната душа“, с които се пълни не един западен роман? Но не може и да бъде другояче. Една обществена психология, чиито главни белези са страхът, равнодушието и отчаянието, не е в състояние да породи друго, освен хилавите чедата на собственото си безсилие и гибел. Нейното най-зловредно покушение върху романа е опитът да ликвидира човешкия образ, което се извършва под прикритие на... воплите за спасение на личността в нашия унифициращ век! Абсурдна логика на едно общество, в което понятията са объркани, а думите — болни!

И ако все пак дори и в кръга на това литературно движение се сътвориха значителни и сигнализиращи тревога произведения — както е случаят с творчеството на Сартър и на Симона де Бовуар — това се дължи на специфичната способност на таланта в изкуството да надделява опеката на идейния канон и отвлечената формула, да разчупва рамката на скованите философски предубеждения. Екзистенциализмът провъзгласи най-безогледен индивидуализъм и анархистична независимост на човека от обществото, свобода от хуманните задължения и моралните норми, гибел на човешкия образ в изкуството. Но честните и търсещи творци, свързани с него, успяха да създадат литературни ценности само доколкото пристъпиха с нравствена загриженост и неспокойна хуманна съвест към съдбата на нашия съвременник и не стъпкаха в калта високото призвание на художника като активен защитник на човека в едно безчовечно общество. В този смисъл те надраснаха кризисната, предзалежна идеология и обществена психология, рожба на която е екзистенциализмът.