

ЖИВОТЪТ НА ЛИТЕРАТУРНИТЕ ФОРМИ

(е с е)

Кръсто Куюмджиев

Тези несистемни и разпилени бележки нямат претенцията на теория, те са размишления „по повод“, хрумвания, наблюдения върху отделни явления и моменти от историята на нашата и не само нашата култура. Изненадвало ме е равнодушието на съвременниците към изключителни произведения на изкуството. Не литературната мода, която в своите капризи най-често няма връзка с аксиологичната йерархия на строго естетичните ценности. Това е социологичен въпрос. Говоря за друго — за тайнствения живот на едно произведение на изкуството в историята. За неговото изгнаничество и самотност във времето. Самота, която може да трае цели епохи. За неговото неочаквано ново раждане. Наистина тук има строги закономерности. Но винаги ли само закономерности? Къде е заложена и предопределена съдбата на една книга — в самата нейна същност? Върху какъв закон съществува корелацията публика — произведение на изкуството? Няма ли тук случайности?

Например Бодлер открива Едгар По за Франция и Европа и чрез Европа той се „връща“ отново в родината си. А с друг голям представител на американската литература, почти съвременник на По, не става същото. Херман Мелвил десетилетия наред остава неизвестен за родината си и за света. Можем ли да си обясним това само със сложността и дълбочината на „Моби Дик“? Защо това гениално произведение не говори нищо на своите съвременници? Защо не намира дълбоки и умни тълкуватели, какъвто намира Едгар По в лицето на Бодлер? А днес това е едно от най-четените произведения на американската литература.

Според мен романът „Тютюн“ днес не се чете. Не бива да ни заблуждават големите тиражи и многобройни издания. Защото при своята масова разпространеност той изпълнява друга културно-социална функция. Става дума за онова ценностно, творческо четене, при което се разкриват културно-действени, градивни страни на едно произведение. Ако изберем десет най-хубави произведения на нашата проза през последните две десетилетия, ще видим колко далеч са те от културния свят на Димитър Димов. Ще видим, че Д. Димов не присъства в съвременната проза, нейните успехи са на друга плоскост. Като духовен опит той не е усвоен от съвременните прозаисти. Тяхната генеалогия ни води към по-ранни етапи от развитието на националната проза. За мен това е един факт, който заслужава нашето удивление. Разбира се, можем да намерим много обяснения от историко-социален характер. Но фактът е твърде красноречив. Парадоксалното е, че „Тютюн“ е може би най-попу-

лярният роман в нашата литература, ехото от шума около него не е заглъхнало и до днес, по него се направи филм (който впрочем също доказва, че романът не е разбран), с излизането му се извърши един преврат в нашите представи за партийна, социалистическа литература и т. н. Кога творчеството на Димитър Димов ще заговори отново, ще влезе в тъканта на нашето художествено и творческо мислене? За това можем само да гадаем.

Проблемът за „живото и мъртвото“ в историята съществува в една или друга форма, откак съществува историята като наука. Да не говорим за това, че откак съществува човешко общество, това е една от основните категории на човешкото мислене. Например култът към предците в родовото общество е една от формите на отношение към историята, като имаме пред вид, че архаичното съзнание е антиисторично. За човека на родовия строй присъствието на мъртвите прадеди в религиозния обред, а това значи в неговото мислене, в неговия живот, в неговото отношение към света е толкова реално, колкото и на живите. Миналото е вечно живо, защото се преражда непрекъснато в настоящето. В кръговрата на природните сили, в смяната на сезоните, в раждането и смъртта няма история; сегашно, минало и бъдеще се сливат в едно; сегашното се изпълва със съдържателността на едно вечно продължаващо се митологично време, което се връзва в настоящето и му придава по-висок смисъл. Следователно за архаичното съзнание проблемът за „живото и мъртвото“ в миналото не съществува, той е решен въз основа на неговата представа за времето.

Същото можем да кажем и за християнското Средновековие. Родовото време, характерно със своята цикличност и затвореност, и тук запазва своето място, но не изцяло. Защото наред със земното историческо време съществува и едно священо време, което притежава истинска реалност. Това е вечността, присъща на бога, и историческото време има подчинен характер, в уречен час то ще престане да съществува. То има начало и край. В своя край то ще се върне при своя творец, във вечността.¹ Поради тая причина човешките исторически деяния получават особен, сакрален смисъл и значение. В началото на човешката история стои грехопадението на Адам. В центъра на времето е пришествието и възкресението на Христа. В края на времената е Страшният съд. По този начин за разлика от „архаичното“, първобитното време, както казва Гуревич, „времето става векторно, линейно и необратимо“. Следователно за средновековното съзнание съществува минало, което не може да се върне, което само косвено присъствува в настоящето. Значи „в рамките на християнския мироглед е възможно да се създаде философия на историята и разбиране на времето като необратима историческа последователност“.² Това можем да видим даже на основата на собствения ни исторически опит. В делото на книжовниците от Симеоновата епоха най-силно впечатление прави техният оптимизъм. Те никъде не формулират своите философско-исторически гледища, но профетичните елементи на тяхното творчество са свързани с определен исторически факт — приемането на християнството от славяните. Те са изпълнени с радостно очакване на светли бъднини за славянството, сякаш се намират пред прага на новия е о н, пред настъпването на хилядолетната правда. В този исторически факт те виждат победата на светлината и доброто над силите на бездната и мрака. Затова аз казвам — никой след тях не е създавал по-оптимистична теория за нашата история.³

¹ Вж. А. Я. Гуревич. Категории средневековой культуры. М., 1972, с. 98. Също в книгата на Марк Блок „Апология истории“. М., 1973, разделът „Феодальное общество“.

² А. Я. Гуревич. Цит. съч., с. 101.

³ Вж. моята статия Бележки върху антологията Старобългарски страници. — Литературна мисъл, 1969, кн. 2.

Но в същото време проблемът за „живото и мъртвото“ в миналото и тук не може да съществува в такава форма, в каквата съществува в нашето съзнание. Защото за Средновековието цялата човешка история получава смисъл на свещена история, като изпълнение на определени предназначения, като една драма на спасението. Затова от значение са ония факти, които имат профетичен и есхатологичен смисъл, т. е. очакването и раждането на месията, неговите страсти и очакването на второто му пришествие за Страшния съд. Всичко останало е осъдено на смърт, то е брeнно, без значение, във властта на времето, което го поглъща. Затова през Средновековието липсва интерес към историята в нашия смисъл на думата. Не емпиричната история, а смисълът на историята е важен. Това в нея, което има отношение към драмата на спасението. Само то е „живо“, само то притежава истинска реалност. Това придава особена драматичност на християнското възприемане на историята. Както казва Гуревич, „човекът е участник във всемирноисторическата драма, в хода на която се решава съдбата на света и на неговата индивидуална душа. Това съзнание придава специфична окраска на светоотношението на средновековните хора, усещайки своята вътрешна съпричастност с историята.“

*

Мисля, че проблемът за „живото и мъртвото“, за гласовете на миналото е проблем на съвременното, следренесансово съзнание. До голяма степен, за да не кажа изцяло, теоретичното му решаване зависи от нашия възглед за историята: дали гледаме на нея като на един кръговрат, при който всеки нов цикъл повтаря досущ предния; или смятаме човешката история за смяна на една цивилизация с друга, които представляват от себе си затворени сфери, почти нямащи допирни точки между себе си;¹ или което е и марксистическият възглед за историята, виждаме в нея едно непрекъснато движение напред, едно развитие по гигантска възходяща спирала, при което повторението на миналото се извършва при коренно различни условия, под нови форми, на качествено нов етап.

Ако възприемем тая най-обща схема на историческия материализъм за историческо развитие, ще видим, че когато се отнася до духовната култура, и по-специално до изкуството, картината на историята става далеч по-сложна и не така лесно обяснима. Най-напред ще видим, че всяко произведение на изкуството, дори най-гениалното, в известен смисъл умира. Дори можем да кажем направо; с изменение на материалния и духовния живот на човечеството всяко произведение на изкуството бавно умира, както са загинали най-велики цивилизации, световни империи на културата.

Може би е по-добре да кажем, че в едно гениално произведение умират само отделни негови елементи, тия, които принадлежат само на времето, на конкретните исторически условия. Но щом чудовищният език на времето може да изтрие само едно зрънце от най-съвършено произведение на изкуството, не сме ли разколебани в мисълта, че е възможно дело на човешката ръка да бъде безсмъртно? Още повече като знаем, че човек никога не се осъществява напълно в своето дело, че то само „проективно“ е идеално, съвършено, абсолютно, че произведението на изкуството само загатва, дава перспективата на необятните, абсолютните човешки възможности, но то самото не може да бъде абсолютно.

Хердер нарече Омир „любимец на вековете“. Но когато четем „Илиада“, това на пръв поглед вечнозелено дърво на човешкия гений, откриваме

¹ В древността Полибий. В днешно време Шпенглер, който разглежда различните цивилизации като затворени монади.

как с течение на вековете са изсъхнали отделните му клони, как все по-непознати за човечеството са ставали неговите йероглифи, неговите загадъчни писмена, които за древния грък са отключвали тайните на вселената. Трийсет века са необикновено голям срок за краткия живот на човечеството и свежестта на това произведение буди нашето удивление и възторг, но постепенно то превръщане на отделните му части в мъртва материя, понятна само за сухи те педанти на филологическата наука, ни подсказва, че броят на тия елементи постоянно ще се увеличава през вековете. Но щом „Илиада“ умира, на какво е обречена всяко човешко произведение? Думите на Мефистофел: Всичко, което се роди, е достойно само за смърт. . . Думите на проповедника, Давидовия син, цар в Ерусалим. Каква полза за човека от всички му труд, в който се труди под слънцето? Едно поколение преминава и друго поколение дохожда, а земята вечно стои.

Колкото и безнадеждна да изглежда тая мисъл за творческите усилия на човека, трябва мъжествено да приемем, че няма такова произведение на изкуството, което да живее вечно. Това, което принадлежи на миналото, си е негова собственост, не можем да му я изтръгнем. Та представете си само преди 150 години, да кажем, за нашите деди образите на народната фантазия, гаданията, молитвите, заклинанията, баянията и т. н. са били не само висша духовна реалност, но и жива естетическа действителност, преживяване от етикоестетически характер, средство за общуване и сближение със силите на природата, познание и философия, а сега всичко това е материал за филологическата наука.

Как невероятно бързо остарява поезията, може да ни го докаже нашата собствена история. Трябва да бъдем заслепени, за да не видим, че една може би засега неголяма част от творчеството на Вазов днес представлява интерес само за историка на литературата. Не говоря за тия неща, които и за неговото време са били бледи и безжизнени произведения, такива излизат и под перото на гениите, а за тия, които за нашите бащи са били живо и дълбоко преживяване, които са отразявали чувства и копнежи на цели поколения. А от смъртта на Вазов е изминал едва половин век.

Наистина ли всяко произведение на изкуството има само една съдба, за всяко ново поколение да се превръща в нещо все по-чуждо и далечно, в някакъв йероглиф, който трябва да се разчита с помощта на науката, в исторически паметник на културата, който все повече губи характера си на живо естетическо преживяване на съвременниците? Най-напред, когато говорим за дълголетието на едно литературно произведение, трябва да имаме пред вид, че невинаги е лесно да го причислим към историята на изкуството или към философията и науката. За един по-дълъг период на културата тия граници не са така ясно очертани и в различните епохи представите за изкуство и философия се менят. Например диалозите на Платон можем да причислим както към древногръцката философия, така и към древногръцката литература; смятам, че също не е лесно да се каже дали „Доктор Фаустус“ принадлежи на литературата или на историята и философията на съвременната мисъл и култура; на българската историография или на българската литература принадлежи „Строителите на съвременна България“; „Естествена история“ на Бюфон се изучава като литературно произведение, а тогава какво е „Герои и героично в историята“ на Карлайл? Естествено в тая смяна на представите, в това преливане на границите има определени закономерности, но това е друг въпрос. Все пак съществува една, макар и относително устойчива граница между произведението на изкуството и всеки друг вид книжовна дейност. Затова моят риторичен въпрос в началото на абзаца се отнася за ония произведения, които сме възприели само за произведения на изкуството. Известна

ни е епохата на Ренесанса, която дори името си е възприела от един голям културен процес — възраждане на изкуството и философията на древността. Но наивно би било да се мисли, че за Ренесанса древногръцкото изкуство означава същото, каквото е означавало и за древния грък, че Ренесансът е пълно възстановяване на езическото светоусещане и философия, а заедно с това пълно сливане с принципите и представите на древното изкуство. Това е епоха — по думите на един неин изследовател — дълбоко отровена от християнското съзнание за греховността на тоя свят и християнската жажда за изкупление. Хората на Ренесанса са в еднаква степен християни и езичници и затова всяко произведение на древното изкуство те възприемат двойствено по свой начин, в много неща те влагат свой смисъл, много неща за тях остават в мрака на отдавна изминала епоха, непонятни и чужди, недостъпни за съзнанието им. В тяхното отношение към древността има колкото преживяване и възхищение, копнеж по неговата красота, толкова и наука и анализ. За тях древността не може да бъде толкова жива, колкото тяхната съвременност, колкото тяхното непосредствено минало — Средновековието.

И още един пример. Епохата на романтизма се мъчи да възкреси народното, антиканоническо, антиофициално изкуство на Средновековието. Но това възкресяване е съвсем илюзорно. Средновековните мистерии и алегии, площадни представления, панаирни веселби, карнавалът, народните балади и легенди, суеверието и необузданата фантазия на средновековната болезнена и екзалтирана душа — всичко това е чуждо на модерния човек. Тоя опит на романтизма е продиктуван от страха пред отчуждението, от страха, че изкуството на буржоазната епоха се е превърнало в езотерично, в изкуство за избраници, без публика, чуждо на народния живот, обречено на самота, лишено от извори. Романтиците се помъчиха да извадят изкуството от състоянието на интелектуална самота, да го направят отново народно и демократично, да го примирят отново с обществото, превръщайки го отново в служител на народните обреди, на религията, на народа. Но като цяло тоя опит е обречен на неуспех. Авторът на „Златното гърне“, „Принцеса Брамбила“ и „Малкият Цахес“ може да си служи с арсенала на немското средновековно изкуство, с изобретенията на народната фантазия, но неговата прокълната душа си остава самотна, чужда на народа в едно разединено, разцепено общество, чужда на това карнавално светоусещане, което притежава германският народ през своето Средновековие. Чудовищата, които населяват неговите разкази, нямат нищо общо с чудовищата на народните приказки, те са само маски, зад които се крият модерни зли сили на страха, отчуждението и самотата във формиращото се буржоазно общество. И изкуството на „реакционния романтизъм“ остава самотно, чуждо на масите, изкуство за посветените. Неговият опит доказва още веднъж, че изкуството може да бъде само съвременно, че миналото принадлежи на миналото, че щом веднъж се е изменил начинът на живот на обществото, не могат да съществуват и старите форми на изкуството и в тоя смисъл то умира.

Разбира се, ние и днес четем класиците, развалините на Акропола ни трогват, мозайките на Равена и терцините на „Божествената комедия“ продължават да ни вълнуват. Произведенията на древното изкуство и Средновековието представляват любопитство и интерес за нас. Но те не могат да ни удовлетворят напълно. Доколкото в съдбата на човека през всички етапи на неговото съществуване има някакво сходство, нещо общо, доколкото са отразили неговото величие, неговите страсти, неговите морални и духовни възможности, те са ни интересни. Те задоволяват и нашите естетически потребности, доколкото всяко изкуство е освен всичко друго и една победа на човека, едно овладяване на хаоса, една хармония и власт на формата над без-

формието. Но освен това изкуството е и познание за света, за ония връзки и закономерности, които свързват в едно цяло в нашето съзнание цялото миро-
здание. И затова то си поставя винаги абсолютни задачи. Съобразно с мисленето, мирогледа, философията, навиците, рефлексите, разбиранията и т.н. на епохата то се стреми да даде отговор на ония съдбоносни въпроси, от отговора на които зависи съществуването, бъдещето на дадено човешко общество, на човека. То винаги е хипнотизирано от тия въпроси—какво е човекът, каква е неговата участ във вселената, какво е самата тя, какви са силите, които ни владеят. И тъй като всяко човешко общество живее в конкретна обстановка, на него винаги му се струва, че решаването на тия въпроси за конкретното общество е решение въобще за съдбата на човека във вселената. Затова аз казвам, че изкуството винаги се стреми да даде абсолютни отговори. То никога не се задоволява с временни отговори и полуотговори, откриването на условни истини. То винаги иска цялата истина наведнъж, с един удар да разсече всички възли. То никога не може да продължи оттам, до където са достигнали другите, както е при науката, а винаги започва отначало, отначало изгражда целия космос, цялата история, цялото човечество и отново започва същите проклетни въпроси — що сме, откъде идем, какво ще стане с нас, какъв е нашият път? Във всяко произведение на изкуството, разбира се, говоря за гениалните творби на човешкия дух, се съдържа целият свят, цялата човешка история, така както я носи в съзнанието си неговият творец. Както древното изкуство съдържа в себе си един модел на света, на устройството на цялата вселена, така и „Ад“, това чудовищно жестоко видение на средновековния суров поет, ни дава една картина, една завършена система за движещите сили и закони на божнето творение. По него ние съдим как човекът на Средновековието си е представял състоянието и връзките, които свързват в едно цяло, в една система всички явления на природата и историята. Но нас, съвременните хора, тая система не ни удовлетворява, тя може да отговори на въпросите на нашето съществуване, не може да разсее всички страхове на нашата душа, не може да внесе хармония в нашето съзнание. Тя не може да ни „очисти“, да ни даде илюзията, че сме преодолели чрез изкуството оковите на действителността, не може да задоволи нуждата ни от абсолютни отговори на всички въпроси, които ни мъчат. Нашето изкуство от Шилер до Достоевски се стреми към едно — да свърже отново нишките на разпадналия се мир, под тоя знак то живее от Ренесанса до днес, и в нашия век вече виждаме, че в буржоазното изкуство тоя стремеж добива истеричен характер, превръща се в проклетие, в болка и страх. Но в същност то отговаря на състоянието на съвременната душа, то може да владее напълно съзнанието и въображението на съвременния човек. То задоволява неговата илюзия относно познанието му за човека и света.

Затова колкото и величаво да ни изглежда изкуството на миналото, то и нас е история. Напълно никога не можем да го възродим. Например епохата от втората половина на XVIII в. до втората половина на XIX в. в нашата история ние наричаме национално възраждане. В същност какво се възражда? Не можем да кажем, че се възражда нацията, защото дотогава тя въобще не е съществувала, съществувала е българска народност. А тя от своя страна през XIX в. съвсем не представлява това, което е представлявала през средните векове. В нея настъпват дълбоки изменения, които я превръщат в нация. Да се говори за възраждане на древнобългарски език и култура също не може — за дейците на Възраждането те са само средство за пропаганда, за стимулиране националното самосъзнание на българина. За човека на Възраждането древнобългарският език и литература са толкова мъртви, недействителни като жива представа, като средство за задоволяване на естети-

чески нужди, колкото и за нашата съвременност. Всяко произведение на средновековната литература през тая епоха вече губи смисъла си, идейно стои на светлинни години разстояние от борбите и потребностите на Възраждането. Да не говорим за нашата съвременност, когато дори един бразилски роман, да кажем, духовно ни е по-близък от нашата средновековна литература. Към нея ние можем да се връщаме само като учени, като филолози и изследвачи на историята и културата, като психолози на народния живот. Нея ние можем да използваме за нашите културни нужди, да заимствуваме от нея някои елементи, да търсим в нея загубените си връзки с традициите на нашия минал живот, но като цяло, като културна система тя ни е духовно чужда. За нас това е една затворена монада, една затворена „единица“ на историята, както би я нарекъл съветският учен академик Конрад, една сфера, затворена в принципите на определена цивилизация — източното православие, византизма, християнството, въобще Средновековието и феодализма — не се наемам да съдя точно за границите на тая сфера и какво точно ги определя, това е работа на историците. Но България от Възраждането в своето историческо развитие е влязла в друга културна система, в сферата на европейската хуманистична култура на Ренесанса; нейният исторически път се определя от тоя, тъй да се каже, „модел“ на историята и това вече определя нейните исторически и културни нужди. Но, все едно, за нас е повече от ясно, че Българското Средновековие е един завършен цикъл от нашата духовна история, вече минало, не може повече да задоволява нашите духовни потребности, не може да дава отговор на нашите въпроси; в него не можем да намерим опора за нашия дух, който се стреми да разгадае загадките на бъдещето.

Но стига толкова! Нека спрем нашата елегия! Нека се огледаме около себе си! Ще видим, че за нас още има надежда. Надежда да преминем в бъдещето, да оцелеем в него. Тая надежда ни дава миналото, което живее в нас — понякога незабелязано, понякога без да го съзнаваме дори, но то непрекъснато заявява за себе си. Например ние не си даваме сметка, как то живее в нашия език. Думи и изречения, дошли от преди векове, пренесли като в твърда черупка отломъци от мъдростта и блясъка на минали времена, обрасли от времената, през които са минали, получили напластявания на епохите, но все пак живи, твърди, жилави. Ние не забелязваме как дори в ежедневието си служим с изреченията на стария и новия завет. Какво общо имаме вече с историята и вярата на древните идеи, с християнството? Ние сме тръгнали по други пътища, не вярваме в легендите за проповедника от Назарет, дошъл за спасението на хората, ние търсим друг път за спасение на човечеството, но ето поезията и човеколюбието на тая епоха продължават да живеят в нашия език и нашето мислене, продължават да светят като лъчи от далечна звезда, може би на милиарди светлинни години, може би вече мъртва, но светлината ѝ продължава да пътува към нас. Тия образи, думи и изречения са влезли вече в съзнанието на човечеството и ще живеят там вечно, защото са излезли из дълбините на човешкото страдание и човешката надежда.

Странна е съдбата на литературното произведение, то живее някакъв тайнствен живот и никой не може да предвиди неговите пътища. Миналото го затрупва, над него преминават понякога векове, то е сякаш заспало под пепелта на историята и идва време, когато по някаква тайна повеля отново излиза на живот, като че ли непокътнато от времето, и отново завладява сърцата и умовете. Историята ни дава стотици примери за това. Можел ли е да си представи скромният автор на „Симплицисимус“, че няма да мине малко повече от век и неговото произведение, забравено и пренебрегвано в епохата на Просвещението, ще бъде отново възкресено от романтиците, че за откриването на неговия автор ще бъде създадена цяла наука, която и до днес не

прекрътява своите дирения и изследвания. Същата съдба е имало и Шекспировото творчество; същото става и с цялото древно изкуство, почти излязло от кръга на внимание и културни интереси на цялото човечество за около десет века. Разбира се, можем да си представим, че някъде към Средновековието, в някаква аскетична килия учен и грешен монах се опива от езическите хекзаметри на великия слепец Омир, когото Данте постави в преддверието на ада. Но на такива греховни наслади, на такова изкушение на нечистите сили могат да се поддадат малцина, може би самотници и романтични глави, които обичат прашните библиотеки и пожълтелите манускрипти. Защото светата църква е отрекла езическата култура като грешна, утвърждаваща плътта и земния живот, земното щастие. А ще минат векове и същите тя хекзаметри ще бъдат насъщна духовна храна на културната част на човечеството. От праха на манастирските библиотеки ще се извадят съчиненията на Вергилий и Плавт, на Еврипид и Аристофан, на Ювенал и Овидий, за да оплодят умовете на великите творци на Ренесанса.

Отдавна мина времето, когато на Средновековието и средновековната наука, на средновековната философия и изкуство се гледаше като на едно заблуждение, като отстъпление от законите на разума, за да смятаме възраждането на древното изкуство просто като възстановяване на правдивите и разумни начала на изкуството, като отричане от една заблуда, траяла толкова векове. Историческата гледна точка ни учи друго. Както казах и преди, Ренесансът не е просто възраждане на древността и ако произведенията на древногръцкото изкуство започват за играят такава грамадна роля в духовния живот на Италия през XIV—XVI в., това се дължи на особените общественно-исторически условия на времето, на особените културни потребности, на нуждите на културата, за която от форма на развитие християнската философия се превръща в суха догма, в ограничаваща рамка. Тук, в тая епоха, миналото на човечеството оживява в образи и идеи, опложда новото време, импулсира умовете на хората, устремени към бъдещето. Защото смисълът на всяка културна епоха, на всеки културен подвиг е търсене на пътищата за бъдещето. Мъртвото за хиляда години, оказва се, е живяло под пепелта на вековете и сега се явява в целия си блясък, по-живо дори, отколкото е било за своето време. Но оживява не просто само за себе си, не като едно връщане назад, а като съставна част в един нов синтез. То оживява, за да вземе участие в изграждане на нещо ново, невиджано дотогава в историята. Или, както казва съветският историк Утченко: „Извършва се едно от най-великите тайнства на историята — качественият скок, моментът на преминаване в ново качество в тоя мъчителен, прекрасен и неотвратим процес на вечното обновление на човека, на човечеството, на битието.“

В определени етапи на своето развитие човечеството се връща към своето минало и без да го повтаря буквално, заема от него форми, идеи, мисли; с други думи, оживява го наново, преживява трепети, близки или аналогични на неговите. В такива етапи изкуството на миналото започва свой втори живот, загиналата отдавна, мъртва вече култура сякаш влива нова кръв в новото, започва тоя синтез между елементите на настоящето и на миналото, който ще начертае пътя към бъдещето и при който от миналото се вземат само тия елементи, които са необходими за новия синтез. Както упадъкът на елинистичната култура на гръко-римския свят става основа за развитието на християнската цивилизация, траяла повече от десет века, така и класическата елинска култура, прескочила един грамаден интервал на историята, дава тласък на ренесансовото изкуство и философия, които от своя страна са културната основа на новите времена за европейските народи. И тук пак ще цитирам акад. Конрад, в това съединение и синтез на старото с новото се из-

вършва един не по-малко тайнствен процес: отбора на нужното, единствено необходимото за по-нататъшното, бъдещо развитие. От миналото по някаква стихийна закономерност се вземат само ония елементи, които ще влязат в състава, в строежа на новото, настоящето.

Птищата и начинът, по който протича този процес, са сложни, понякога неуловими, разбираме ги, след като е завършил процесът, загадъчно диалектични и непоследователни, неподвеждащи се под каноните на плоско прогресистките теории. Ако не познавахме законите на историческия материализъм, щяха да ни се сторят мистериозни, магически. Ние не можем да кажем със сигурност — ето този културен процес ще се извърши, ето тия книги са книги на бъдещето, такива и такива ще бъдат вкусовете на хората след пет десетилетия. През 1835 г. Стендал казва: „Мен ще ме четат през 1935.“ Ако приемем, че това не е само един изблик на неговото остроумие, то смисъла на тая фраза трябва да търсим не в пророчеството, в точната дата на неговото предвиждане, защото Франция го „откри“ още през 60-те години. Това е по-скоро анализ на собствената му епоха. Макар че в творчеството си Стендал постави може би най-острите проблеми на времето си, той беше ученик на рационалистичния XVIII в., на енциклопедистите и Русо, на Дидро и Шодерло дьо Лакло. В прозата си той извърши един синтез между литературата на XVIII в., тоя най-бляскав израз на френския *esprit*, и новите завоевания на съвременното му романтично изкуство. Фактически той преодоля творчески романтизма по-рано от своите съвременници, по-рано дори от най-великия си съвременник в литературата Балзак. Той владееше както светлата яснота на типично френския ум, така и анализа на сесето време, творческата мисъл и философия на своя век. Защото си беше извлякъл всички поуки от историята, от Великата френска революция, Наполеоновите войни, Реставрацията. Разочарованието на романтизма от разума и плоския оптимизъм на Просвещението, реакцията му срещу обидната яснота и рационалистичен догматизъм на XVIII в. Стендал изживя по свой начин, по-мъдро, той виждаше по-надалеч от романтиците. Той не можеше да понася фалшивата мътилка на френската романтична школа, неестествената за френския дух неяснота и мъглявост, макар да се наричаше сам романтик и в спора „Расин или Шекспир“ да се обявяваше за Шекспир. Но увлеченията на своите съвременници не споделяше. Това, което за тях беше мъртво и изживяно, за него беше вечно живата галска традиция на френската литература и изкуство. Затова виждаше много добре, че съвременниците му не могат да оценят неговото страстно и дълбоко, типично за френския дух произведение „Червено и черно“, но когато и да е френската литература ще се завърне при вечните си извори. И това ще бъде неговото време. И само около 20—30 години след смъртта му Флобер казва за неговия стил: „Това е оня стар френски стил, който днес никой не владее.“



Често явление на нашата нова култура е отрицанието на един предшестващ етап на нейното развитие от страна на новото поколение. Новото поколение заварва нови общественно-исторически и политически условия на живот, пред него стоят нови културни задачи, и то започва да изживява илюзията, че не новите условия на живот предлагат нови задачи за разрешение, а че по-старото поколение се е заблуждавало относно истинските ценности и проблеми на културното строителство. Това е моментът, когато миналото се отрича напълно, обявява се за мъртво, безнадеждно отживяло и остаряло. Най-пресен е примерът, когато ние след септември под натиска на новите

задачи, които имахме да решаваме в областта на културата, лесно обяхме почти всички достижения на нашето близко минало за буржоазни и чужди на нашата идеология и бяхме доволни, че сме изпълнили една тежка мисия в разчистване пътя за новото, социалистическото изкуство и култура. Но трябваше да mine само едно десетилетие и да се изправим пред проблеми, твърде близки на тия, решавани няколко десетилетия преди нас. Това, което обяхме за мъртво и невъзвратимо, някак неочаквано оживя в произведенията на Димитър Талев и Димитър Димов, в младата поезия от края на 50-те и началото на 60-те години, дори в литературната история и критика. Оживя по най-различни начини, под най-различни форми — като проблематика, като стилистически търсения, като литературна форма, като настроения и т. н.

Никой не можеше да каже предвременно освен в най-обща форма как точно ще се развива нашата литература, какви нейни форми ще се наложат, какви стилове ще станат господстващи, защото декретите, чрез които култът се стремеше да наложи определен стил в духовния ни живот, си оставаха само декрети. Вътре в литературата се извършваха процеси, които трудно можеха да се поберат в рамките на няколко опростенчески формули. В литературата се извършваше оня процес на обновяване и раждане, при който елементите на миналото се отбират, пресейват, за да остане само най-ценното, което ще влезе в новата сплав, наречена съвременно изкуство. Разбира се, при тоя подбор се получават грешки, понякога неползотворни резултати, отклонения от плодотворната тенденция. Но тия грешки времето оправя само. То е най-сигурният враг на безжизненото, безплодното.

Например мнозина виждаха в господстващия стил на нашата белетристика, наложен от старите майстори — Вазов, Елин Пелин, Йовков — и продължен в революционната белетристика на нашите пролетарски писатели от 30-те години Георги Караславов, Крум Велков, Орлин Василев и др., единствения възможен белетристичен маниер на повествование на новата ни социалистическа проза. Тоя стил се свързваше с представите ни за народностно, революционно изкуство, с тенденциите за демократизация на културата, с нуждите на широките народни маси, строящи социализма. Но стана нещо неочаквано. Още в първите години на историческия културен преврат след 9 септември се появи романът „Тютюн“, който блестящо защити една нова линия в нашата проза, един нов белетристичен стил, с помощта на който Димитър Димов създаде своето истински революционно социалистическо произведение, пропито с идеите на комунизма, от революционните традиции на нашата литература. „Тютюн“ е едно от най-големите, може би най-голямото явление в нашата проза след 9 септември, етап в нейното развитие в национален мащаб. И най-парадоксалното в случая е, че Димитър Димов като писател започва с някоя упадъчни тенденции в творчеството си, в него се чувствуваше влиянието на някой декадентски и реакционни идейни течения в литературата и философията. Но в големия си роман „Тютюн“ той не само отрече всичко упадъчно, безплодно и идейно вредно на миналото и на собственото си писателско минало, но и извърши един висш синтез между ония живи, плодотворни елементи на исторически преживяното време и елементите на новото, родило се след революционния преврат на 9 септември. В „Тютюн“ са отразени както някои методологически, стилистични, белетристични търсения в миналото на българската и европейската проза, така и идеите на новото социалистическо изкуство. По тоя роман можем да съдим както за безлезите на новото, социалистическото изкуство на бъдещето, така и за тия процеси на обновление на миналото, при които много от неговите елементи оживяват в новото, добиват нов смисъл, оплождат новото, новата белетристична мисъл с всичко свое жизнено и достойно да продължи своя живот. И тук трябва

ва да имаме пред вид, че Димитър Димов постигна тоя голям успех за нашата литература, не само отричайки, не само въпреки предишните си литературни, идейни и общокултурни заблуждения, а в известен смисъл и благодарение на тях. Защото неговата европейска образованост, голямата му философска и научна култура, познанията му върху класическата и модерната световна проза му помагат да разкрие нови перспективи пред белетристиката, основана на метода на социалистическия реализъм, влизат като елементи, като нови съставни части в други вече измерения, на качествено нова основа. Те вече добиват нов смисъл в неговото творчество, революционизирано от новия му марксистически мироглед. Тия елементи на старото, които при един среден талант биха се оказали баласт и пречка за развитие, при него се възродиха на основата на друга идейна система, обогатявайки я, внасяйки нещо ново и неповторимо в нея.

Разбира се, не можем да проследим целия оня комплекс от влияния, всичките ония тенденции и линии в нашата литература, които се избистриха, дадоха едно ново качество в белетристиката на Димитър Димов, санкционирайки, узаконявайки един нов белетристичен маниер, един нов тип проза, еднакво допустим и възможен в новото реалистично социалистическо изкуство, както и повествователния маниер например на Георги Караславов, Емилиян Станев, Димитър Талев и др. Тогава би трябвало да започнем с първия голям „европеист“ в нашата културна история Пенчо Славейков, със символите и Гео Милев. Но това би значило да напишем история на българската литература. Но ако търсим предшественици на Димитър Димов в прозата от 20-те и 30-те години, би трябвало най-напред да се спрем на Светослав Минков. Мисля, че и духовно, и като белетрист той е най-близо до Димитър Димов. Според мен твърде много се шаблонизира тоя тънък писател с етикета „майстор на сатирата“, „изобличител на недъзите на буржоазното общество“, твърде малко е разкрила нашата критика своеобразието на неговия духовно сложен свят. Зад външната рационална яснота и сухо изящество на неговата проза се крият необикновено много духовни координати, за да го изчерпим с понятията — „реалист“, „сатирик“, „изобличител“. Зад неговата студена ирония, зад неговата сардонична мефистофелска усмивка се крие един омерзен да дъното на душата си човек от жалкото състояние на съвременното му човечество. Защото ако си зададем въпроса, кого разобличава в „Алхимия на любовта“, „След 9 месеца“, „Влак“, „Наследници“ и други разкази, ще се зачудим откъде накъде един толкова изтънчен скептик ще вземе да разобличава такива нищожни червеи. Откъде иде тая жестокост, когато започне да разкрива унилото пребиваване на човека на тая нещастна земя, защо именно към най-мизерни човешки същества се насочва безмилостната му ирония, защо не иска да скрие нищо от човешкия позор? Откъде иде тая мизантропия — да разнищваш най-унизителните и срамните моменти на наше съществуване? Не се ли крие тука някаква романтична хиперболика, метафоричност на белетристичното мислене, най-фина символика? Реализъм ли са тия негови непоносими страници? Но тогава ни се иска да му кажем: Стига толкова! Нека е реализъм, но с мярка! Защото ти става обидно за човека, обидно за човечеството, че по-голямата му част се състои от такива унили буболечки.

Жестоката проза на Светослав Минков трудно можем да поберем в координатите на един описателен, повествователен реализъм. Както и Димитър Димов, той е друг тип на белетристично мислене, чужд на „толстоевското начало“ в прозата, ако можем така да се изразим, на онова начало, към което принадлежи нашата класическа повествователна белетристика. За него трябва да търсим други координати, други измерения и класификации, ако не

искаме да останем на повърхността, когато го тълкуваме, ако искаме да намерим точно мястото му в развитието на националната ни проза.

Може би ще трябва да отбележим и разказите на Борис Шивачев и Матвей Вълев, които разнообразяват тематично нашата литература с чужди, космополитични сюжети и които по тая линия (естествено външно) имат допирни точки с „Поручик Бенц“ и „Осъдени души“ на Димитър Димов. Но нашата дума бе за онова „мъртво“, погребано под праха на историята, което Димитър Димов своеобразно „възкреси“ в романа си „Тютюн“. Едва ли днес някой освен литературния историк се сеща за „Марионетки“ и „Дилетант“ на Чавдар Мутафов. Той е един от модните автори в началото на 20-те години, от времето на „Везни“, на последните модернистични експерименти в нашата литература след войните. Неговата проза има доста общи неща с експресионистичната проза на Гео Милев. Но е много по-безжизнена, маниерна, книжна. Тя носи следите на езикови и стилини експерименти, но е неоплодена от живота, тя се опложда от самата култура, от културните асоциации на самия автор. Тя е анемична, орнаментална. Самият автор я нарича „декоративна“. През 1943 г. Чавдар Мутафов издава сборник разкази — „Технически разкази“, които показват, че той не е бездарен, някои от разказите му имат реалистични сюжети. Но и тук нишката, която ги свързва с живота, е твърде тънка, стремежът му към по-реалистично повествование не може да се осъществи, защото в същност няма вече какво да разказва. Общо взето, в прозата си Чавдар Мутафов разкрива една културна изнеженост на сетивата, богата впечатлителност и асоциативност, той се стреми да внесе в нея елементите на живописата, за което му помагат неговите познания върху пластичните изкуства. Но все пак в нея има нещо неподвижно и орнаментално, нещо от ленивата изобретателност на арабските, нещо уморено и безплодно. Той е интересен пример на надарен писател, който не оставя почти нищо освен няколко фрагмента. Между тях няколко фрагмента интересна е неговата „Приказка в рококо“. Това е една гротеска, написана с високо формалистично майсторство, с великолепно владение на фразата и всички нюанси на иронията. В нея има тънка, изискана и уморена поезия, приказност и блясък на остроумието, префинена парадоксалност. Неговото остроумие е основано на богата културна асоциативност, в него има някакво хсфмановско пародиране на стиловете, романтична ирония. Това пародиране на стиловете, тая изискана интелектуална игра, това двусмислие, двузначност и многозначност на фразата е непозната за българската литература дотогава, която е литература на прекния израз, на пряката изява. Ето ви няколко примера: „Верен на осемте си имена, Дон Педро направи най-изискания си поклон. . . Той бе скръбен като луната и благороден като нейната светлина, върху лицето му бе изрязана мъдрата му душа като разпятие върху слонова кост.“ Или: „Маркиз ди Буонавенте. . . бе абстрактен и върху бялата му атлазена дреха бяха останали златни следи от рай. В съвършено belcanto се извиваха въздишките му, погледите му водеха в унисон кантилената на сърцето му.“ Или: „О, лелите, и препълнените плодове на тяхната есен, които червеят на оловка ревност бе направил безкусни: тези жълто-копринени, розово-вънчи и лимонадено-сладки кукли, излезли от гардеробите си в пълно въоръжение, размахващи лорнетите като жезли: една от тях получи червен нос, друга се склони истерично към ветрилото си, трета мълчеше с всичките си изкуствени зъби.“

Не ви ли напомня тази виртуозност Валери Петров, неговата изискана ирония, неговия блясък на фразата, неговата пародийност? Но докато у Чавдар Мутафов това е игра, експеримент, безплодно интелектуално развлечение, то след около две десетилетия у Валери Петров тоя стил идва по една

закономерност в нашата литература, налага се като стил в една поезия, оплодена от живота, от революционните идеи на епохата. Същото културно богатство на фразата и асоциативност виждаме и у Димитър Димов. Аз не искам да кажа, че Валери Петров и Димитър Димов са се влияли непременно от Чавдар Мутафов, и то непременно от „Приказка в рококо“, но това произведение на Чавдар Мутафов вероятно разкрива една тенденция към разчупване и обогатяване с нови елементи стила и формите на нашата литература, които при новите условия, при нов етап от нейното развитие, съединени с елементите на новото в едно диалектическо единство, вече се проявяват с пълна сила.

В най-хубавите образци от прозата на нашите класици има природна грация, завършеност на формите, художествена простота на средствата. У Елин Пелин има един естествен чар, който ни напомня за древното изкуство и неговото съвършенство на формите. У него има толкова първична мощ, че фразите, които току-що цитирахме, ни изглеждат бледи и немощни, дори безформени. Но този интелектуален стил у Димитър Димов например е наложен от самата му духовна проблематика, от стремежа му да обхване абстрактните, сетивно неуловимите страни на нещата, духовния смисъл на тия неща, които не могат да се изобразят, а само да се изразят и внушат. Наложен е от неговата сложна сетивност, от културната изтънченост на асоциациите, от сложността на неговия поглед за света. Художественото съвършенство и кристалност на формите у нашите стари разказвачи идва от туй, че техният свят е духовно млад, неуморен, жизнен. Те не познават тия колебания, тая многоизмерност на духовния свят, затова и изкуството им е еднопланово, без вътрешно раздвоение, без други значения и подтекст; те не познават тая умора от стила, затова техният стил е ясен; те не познават тежестта на историята, на културните напаставявания, затова и светът за тях е ясен, те са удовлетворени от него; те не чувствуват недостиг от изразни средства, на тях им е достатъчен майчиният език, той адекватно отразява техния свят. Светът на Елин Пелин може да се изрази, да се нарисува с неговия език. Но той вече е безпомощен в един интелектуално усложнен мир, където нещата имат много духовни планове, където сетивата са изострени до болезненост и улавят и неуловимото, където историята и културата са поставили като преграда една многостенна и многоцветна призма и през нея всичко ни изглежда двойствено, неуловимо, призрачно неясно. За да бъде по-конкретен: сложната историко-философска същност на фон Гайер например не може да бъде предадена с белетристичните средства на нашата класическа проза.

*

Проблемът за „живото и мъртвото“, мисля, не може да се решава по спекулативен път, извън конкретните нужди и потребности на дадена културна епоха. Всяка обща схема, особено когато се отнася до изкуството и културата, до движението на човешката мисъл, може в даден момент да се окаже необходима. Разбира се, познанието за общите закономерности на историческото развитие, което ни дава историческият материализъм, е базата на нашите размишления върху историята. Но именно историческият материализъм ни учи, че само конкретният подход към определени явления в обществения живот на човека може да ни разкрие истината за тия явления. Така че за живота на литературните форми можем да кажем — миналото оживява, когато ни е потребно, по-точно, когато осъзнаем, че ни е потребно. Следователно това е проблем на конкретното културно строителство за дадена епоха. Историята ни е нужна, за да решаваме задачите на настоящето, т. е. историята е нужна на бъдещето.