

ЧОВЕКЪТ И НЕГОВОТО ВРЕМЕ

Сабина Беляева

Що е време?

Този въпрос занимава европейската литература още в средата на XVIII в., а от началото на нашето столетие — и литературната наука. Българската проза си го зададе значително по-късно, във втората половина на 60-те години. Несравнимо по-скромна по обхват и дълбочина е и критико-теоретическата му интерпретация у нас. Нещо повече — ако в западноевропейското и американското литературознание проблемът се разглежда с редки изключения в неговите тясно формални аспекти, ние също не сме изяснили, както следва, идеологическите му корени.

А те са изключително важни. Търсейки ги в нашата — българската — след-революционна социално-художествена действителност, ние бихме излезли към обяснението на внезапно нарасналата значимост на време-пространствените решения в националната ни художествена практика — особено в прозата. И не бихме омаловажавали като подражателни досегашните откъслечни опити на критиката да подхване един въпрос, върху който от десетилетия работят редица чуждестранни изследователи. Като отбелязваме актуализацията му у нас, обикновено я разглеждаме като резултат от взаимодействието на редица фактори: вътрешната потребност на словесното изкуство към саморазвитие и самообновление; засилените контакти на съвременната ни литература с чуждия естетически опит; интензивния обмен между литературата и кинематографа.

Това е така, но не е всичко. Преди да бъдат специфично творческо явление, експериментите с времето са явление дълбоко социално. В тях, ако си позволим да избързае с изводите, се оглеждат своеобразно пречупени духовните брожения на епохата, промененото из основи светоусещане и самочувствие на днешния български човек.

За тези брожения и за ролята им във формирането на новите художествени концепции за времето ще става дума в тази статия. За целта ще се върнем на кратко назад, към традицията. Без такова връщане ще е трудно да разберем новото, което я преобрази през последните двадесетина години.

* * *

Човекът в историята — този проблем, актуален в изкуството на всички епохи, българската литература решава през столетията под знака на историческия монизъм. В отношението личност — обществена среда последната решаваща дума има историята. Особено ясно това личи в романоепическото изображение. Възникнали като отклик на големи национални събития, романите на Вазов и Загорчинов, на Талев, Д. Димов, Караславов и Ем. Станев разкриват частния

живот като епизод от живота на общността, на нацията. Масовите движения на епохата отекват дори в най-интимните човешки преживявания.

Монистическата установка предопределя на свой ред всички елементи на художествената структура, на първо място, гледната точка в нея. Епическият разказвач е демиург — вседъщ, всевиждащ и всезнаещ, застанал извън и над живота, който описва. Твърде близък на автора, той невината е тъждествен с него. И може да не бъде непременно всевиждащ, но просто умен и наблюдателен човек със свои симпатии и антипатии — какъвто го описва Б. Успенски в анализа на „Война и мир“. Но при всичката недостатъчност на знанията му разказвачът добре познава „тези, за които става дума, тяхната предистория, а често дори и мотивите на техните постъпки; по този начин той може да знае и това, което понякога е скрито от самосъзнанието на самите действащи лица (може да се каже, че му е открито не само съзнанието, но и подсъзнанието им).“¹

Възможни са и изненади. Животът има и изкуството своя, независеща от твореца логика и нерядко се изплъзва изпод контрола му. Тогава се променят не просто отделни детайли — преобръща се първоначалният замисъл. Достатъчно е да си спомним казаното от Пушкин за Татяна: „Представете си, взе, че се ожени!“ В историята на европейския роман случаят Евгений Онегин не е единствен. Но дори подведен, епическият повествовател никога не губи конструиращата си йерархизираща власт. Той може да разказва и в първо лице като свидетел или непосреден участник в изобразените събития. Във всеки случай той и тогава остава *над* тях — носител на единственото, от най-висока точка оценяващо съзнание. Стига да застане редом с героите, да се приравни до един от тях — той пак ще е водещ, но вече не епически разказвач. А това е свършено друга, нова тема. . .

Неограничените авторитарни правомощия на разказвача в епическата конструкция обуславят нейната размереност, прегледност и логическа яснота. Колкото и дълбоко да е завладял чувствата и мислите на твореца („Плаках и писах“, споделя пред Г. Райчев Йовков, един белетрист, докарал епическата си настройка), животът неизменно остава за него *обект* на изследване. Творческото съзнание трябва да бъде будно, дистанцирано, трезво оценяващо. Веднъж въввлечено в жизнената стихия, то е всичко друго, само не епическо. Толстой, Дикенс и Балзак показва, че писателят-епик може да бъде проникновен психолог, дълбоко чувствителен към странностите на човешката природа. Но акаузалното, парадоксалното, хаотичното са му противоположни: видени отстрани, те ще стигнат до читателя подредени и мотивирани, „на дневна светлина“. В същност това „на дневна светлина“ е метафора — но не съвсем. Романовият жанр, отдалечавайки се през вековете от древното епическо светоусещане, пази до днес една негова типологическа особеност. Върху нея обръща внимание А. Лосев: „Омировият свят е пълен със *светлина* (курс. — Лосев) и събитията в него се разиграват при ярко слънчево осветление.“²

Подреденост, мотивираност — такива са последиците от едно изискване, което епическият разказвач съблюдава особено строго: нещата непременно да имат своята причина, а тя да е различна от повода. Идеята за каузалността, обоснована за философията от Кант, е утвърдена като принцип и в изкуството, чак до края на XIX в. Критерий за истинността на нещата е традиционно-реалистичният „здрав разум“. В този смисъл обаче животът се оказва проникваем само до равнището на атомите — което значи: само донякъде. „Безкрайно малките частици“ на битието векове наред са недостъпни за романовото изображение. Към тях то ще се обърне от Достоевски насетне, след като е открило и друга, по-различна художествено-изследователска оптика.

¹ Б. А. Успенский. Поэтика композиции. М., 1970, с. 145.

² А. Ф. Лосев. Омир. С., 1962, с. 112.

От строгата обектно-епическа каузалност произтичат пък характеристиките на повествователното време. Мерило за последователността на явленията във времето е тяхната причинно-следствена взаимозависимост. Всяко събитие съществува преди своето следствие. На свой ред следствието настъпва поради причината си, по силата на което ще стои след нея върху скалата на времето. Кантовата идея обуславя линейната постъпателност на епическото време, отразяващо доста стриктно времето в природата. Наистина времетраенето в света на въображението и времетраенето в реалността в никакъв случай не са равнозначни. Първото е фиктивно — съгъстено или разтеглено. Цяла една година може да се побере в една страница. И един само ден — в роман. Творецът е в правото си да измени също тъй посоката на протичащото време — прибегните от момента на ставането назад в миналото или напред в бъдещето не са изключение в традиционно-реалистичната проза. Литературата, пише Д. С. Лихачов, също има своя „принцип на относителността“.

Във всички случаи обаче разказвачът запазва уважение към причинността. Което значи: съобразявайки се с часовниците и календарите, дължен е да ни уведоми предварително за отклоненията от „часовия график“. Никак не е трудно да намерим примери за това, вкл. и у българските романисти. Особено често се обръща към миналото на героите си Д. Димов. Но всяко такова връщане е съпроводено от сигналната фраза „Той (тя) си спомни. . .“, или „... осъзна. . .“, или „... разбра. . .“. И обратният, макар не така разпространен пример: в затишието между последните военни сражения, докато Варвара крачи сред избуялата пролетна трева, белетристът маркира в две само изречения — лаконично, без излишна обстоятелствено, целия ѝ по-сетнешен живот: „Тази поехнала жена никога нямаше да забрави Динко. Но безнадеждната ѝ любов, която бе изпитвала към него, щеше да я привърже още по-здраво към борбата.“

В логически стройната причинно-следствена канава на романа този епизод изглежда като аномалия. Биографията на героинята, която иначе се разгръща ден по ден, в плавната постъпателност на събитията (макар с „луфтове“ между тях), неочаквано е изтеглена рязко напред, към неизвестността на бъдещето. Но Д. Димов си позволява тази волност с преимуществом на човек, комуто е открито „не само съзнанието, но и подсъзнанието“ на героя. Затова „аномалията“ остава само частен случай. Неутрална по отношение на цялото, тя не нарушава съществено структурата му. Стрелката на времето просто е трепнала за миг — после нещата отново се връщат на местата си и животът въпреки колебанията напред или назад пак потича в естествения си ред — от миналото през настоящето към бъдещето.

Всеобхватен, рационализиран и строго йерархичен като художествено построение, светът в традиционния реалистичен роман наистина е „свят на дневно осветление“. Защото строгият причинно-следствен (което значи и темпорален) порядък, канализиращ събитийния поток, господства и в душевността на персонажите. Не че епическото изображение не познава онези сложни състояния на духа, които станаха средоточие в модерното повествователно изкуство. Не само Достоевски или Джойс и неговите последователи — от подсъзнателното се интересува още Толстой, а преди него и Пушкин (нека си спомним съня на Татьяна Ларина или безумието на Герман от „Дама Пика“). Познава го и българската художествена традиция. След трагическите безсънници на Яворовия лирически герой от „Нощ“ насетне в нея стоят раздвоените Г. Райчеви персонажи и болезнените кошмари в „Холера“ на Л. Стоянов, и Страшимировите интелигенти „на кръстопът“, и онова „несвестно“ хоро, разлюляно „на границата между действителността и блънуването“ (М. Николов). В по-ново време към подсъзнателното се обрънаха Д. Димов и Д. Талев; в нощта преди стачката Чакъра сънува своя пророчески сън, сънува и Ния, угнетена поради невъзможност

та да бъде майка. . . Светът „най-вече“ оживява фантастично деформиран в подсъзнанието на героите. А от фантастичното до разрушаването на епическата темпоралност има само една крачка. . .

Но тъкмо тя няма да се състои. Между живота „най-вече“ и онова, което е той във въображението на героите, застава „здравият разум“ на епическия разказвач. Той е филтриращата преграда между тях. Той бди и подрежда в съответствие с часовниците и календарите не просто съдбата, но мислите, усещанията на героите — т. е. *вътрешното им чувство* за времето. Подобно на пробуден, бодърствуващ човек той систематизира не само вещите и събитията, но и образите им в паметта, за да ги върне от хаоса към хармонията и линеарния порядък. Всичко това са сънища, мечтания или, ако щете, патология, предупреждава той. А ето, това е реалността. Не смесвайте едното с другото.

И нищо, че мнозина от нас, препрочитайки любимите стари майстори, биха предпочели пред панорамните изображения страниците, посветени на човешката интимност. Все едно — и в сферата на съкровеното, и в необятните простори на историята животът неизменно следва своя постъпателен ход. Такива са законите на епическото мислене: „човекът в света“ и „светът в човека“ да бъдат не просто взаимозависими, но съизмерими, обусловени в диалектичката си свързаност от едни и същи структурни принципи.

* * *

И целият този класически порядък рухва в Западна Европа пред прага на Първата световна война. Епическото светоусещане на предишните столетия се руши, а с него се разлагат и епическите форми. Критиката заговаря за техния залез, за това, че романовият жанр е ако не изчерпан, то поне е достигнал последната си фаза. Все по-явна става невъзможността литературата да продължава по утъпканите от традицията пътища.

А докато траят пророчествата и дискусията, жанрът вече търси изход от кризата. В продължение на около петнадесетина години (между 1913 и 1927 г.) излизат романите на Пруст, Джойс и Т. Ман, които из основи и като че завинаги зачеркват обектно-епическата изобразителна установка. Най-традиционен, уравновесен в своето реформаторство е авторът на „Вълшебната планина“, който излага биографията на Ханс Касторп в духа на представителния за дотогавашната немска романова традиция „образователен“ роман. Но „аз по отношение на стила признавам в същност вече само пародията. В това съм близък с Джойс.“³ Колкото до самия Джойс, в „Улис“ разказвачът напълно изчезва и хаотичният, неконтролируем поток от банални делнични впечатления тече безпрепятствено през съзнанието на героите. По друг начин функционира същото това съзнание у Пруст. То е по-затворено за жизнените излишества, по-избирателно. Емпириката на бита, която неудържимо влече персонажите на Джойс и ги превръща в марионетки, тук е овладяна и канализирана в руслото на паметта, на спомена. Затова усилията на героя да задържи „изгубеното“ време ще се увенчаят с успех (илюзорен наистина — но това е друга тема). Последния от поредицата свои романи Пруст ще озаглави „Намереното време“.

Посочените три творби западноевропейското литературознание обозначава с общия термин „Zeit-Roman“ поради засилената значимост в тях на категорията време. В основата ѝ лежи промененият статут на личността. Традиционното съотношение човек — среда за пръв път в историята на европейския роман се явява вече с обратен знак: там, където досега е стоял героят, застава неговото съзнание. Много точни и дълбоки наблюдения по този повод прави С. Бочаров

³ Т. М а н. Възникването на доктор Фаустус. — В: Литературна есеистика. Т. I. С., 1975, с. 326.

в анализа на Пруст: „Реалистите класици винаги са се интересували от съзнание-то на човека, но съзнанието е било „част“, произведен момент от целостта на образа или характера. То, така да се каже, е било функция, а не субстанция. Съзнанието е принадлежало на героя — у Пруст по-скоро героят принадлежи на своето съзнание, което явно е излязло от бреговете си... обхванало е, обвило е реалността на външния свят и самия осъзнаващ, спомнящ герой с неговия биографически живот, със събитията, със сюжета: вътре от своето съзнание героят на романа гледа самия себе си. Винаги съзнанието е било „вътрешен свят“, сега у Пруст светът се оказва вътре в съзнанието. То е активно, то сътворява у Пруст произведението — докато у класиците реалността на произведението като че направо се сътворява от действащите герои, от тяхната енергия и активност, от техните жизнени връзки, от личността и характера им.“⁴

Преобрънатата връзка човек—среда в новото европейско изкуство по своеобразен начин отразява кризата на човека в модерното западно общество. Революционните тrusове през първите десетилетия на века откриват пред него две възможности, две посоки. Едната — това е пътят на социалната активност. По него тръгва от Горки насетне „човекът на бъдещето“ (Ленин) — борец и революционер, който осъзнава трагизма, но и перспективността на настъпващите исторически промени и се стреми с цялата си енергия да овладее и определи посоката на обществения прогрес. Другата възможност е примирението или, което е в края на краищата същото, пасивният протест. Безсилен да преодолее отчуждението си и да приеме повелите на епохата, човекът остава затворен в клетката на своята буржоазност, подложен на натиска на историята.

А той, този натиск, е толкова по-непоносим, защото е многостранен. Войната и революционните сътресения са само един от факторите, обезценяващи човешката индивидуалност. Те разрушават традиционния бит и начин на живот. Повлечен от стихията на ставащите промени, човекът заживява единствено с настоящето. Приемствеността с миналото е насилствено заличена, мисълта за бъдещето поражда отчаяние и страх. Късат се последните нишки, които са го свързвали с другите и изобщо със света; отишли са си безвъзвратно осветените от векове морални и духовни стойности. Неслучайно оттук нататък ще се заговори с особена тревога за „идентичността“ на човека — един от основните проблеми, които занимават днес западната социология и литература.

В същност катаклизмите на модерната епоха с произтичащите от тях духовни последици са само финалният, най-тежък удар. Индивидът е почнал да губи самоличността си още в предшестващото столетие. Убийствената механична повторемост на процесите в капиталистическото стоково производство е основната сила, отчуждаваща човека от собствената му същност. Но той е „определен“ не само по законите на икономическия механизъм. Сам превърнат в стока поради обстоятелството, че е принуден да продава работната си сила, той е „факт наред с останалите факти“ и в сферата на научното познание. Буржоазният позитивизъм ще му отреди не много почетното място сред явленията на природата; ще му откаже правото да бъде „мяра на всички неща“ и да си задава въпроса „защо“. „Как“ — това е единственото, което на учения е позволено да знае според позитивистката методология.

Аналогично е положението на личността в изкуството. В последната четвърт на XIX в. под влияние на позитивисткото знание тя става обект на изследване в духа на натурализма. Подчертавам — *обект*: възпроизведена точно и безстрастно, последователно детерминирана от окръжаващата я веществена среда, фатално предопределена от биологическата наследственост. Неизчерпаемата ѝ вътрешна сложност се разглежда като „романтическа заблуда“. В съответствие

⁴ С. Г. Бочаров. Пруст и „поток сознания“ — В: Критический реализм XX в. и модернизм. М., 1967, с. 197—198.

с механистичното отъждествяване на обществените с биологическите процеси значимостта на един естетически факт се измерва в естетиката на натурализма според това, доколко той представя акт на познанието, доколко точно и добросъвестно *регистрира* човека сред вещите и събитията.

Оказва се, духовната криза в началото на века е много по-дълбока, отколкото ако я обяснявахме единствено с невъзможността (или нежеланието) на буржоазния индивид да приеме като осъзната необходимост тенденциите на историческата реалност. И толкова по-сложни се разкриват причините, поради които в европейския обществен живот излиза на преден план въпросът за вътрешната свобода, за правото на избор, за личността — „моята“ личност. Настъпил е моментът, когато човекът се опълчва (макар от позицията на пасивното неприемане) срещу ударите на историята; срещу унижителното положение, в което го е поставял научният механицизъм; срещу деспотизма на „здравия разум“ в изкуството.

Така погледнат, исторически оправдан и закономерен е интересът, с който европейската общественост посреща откритията на Айнщайн — в неговата теория за пръв път намират законно място в картината на света проявленията на парадоксалното, акаузалното, хаотичното, старателно заобикаляни дотогава от позитивистката наука. Исторически разбираема е и популярността на философския интуитивизъм. (Въпросът за неговата научна състоятелност е осветлен в марксовската философия.) Разочарован от ограничеността на позитивизма, А. Бергсон обявява науката за мъртва и утвърждава живота в съзнанието, живота като свобода, постигната в приобщаването „към самите себе си“. Миговете на такова приобщаване са „много редки и затова ние рядко биваме свободни. Повечето време ние живеем външен спрямо самите себе си живот. Ние забелязваме само обезцветения призрак на нашето „аз“, само сянката му, която чистата продължителност хвърля в еднородното пространство. Нашето съществуване се разгръща по-скоро в пространството, отколкото във времето. Ние живеем повече за външния свят, отколкото за самите себе си; ние повече говорим, отколкото мислим, ние сме повече „обекти на действието“, отколкото действащи лица. Да действуваш свободно — това значи да овладееш самия себе си.“⁵

Изтръгнат от философския контекст, този пасаж би могъл да очертае посоката, която взема и тогавашните естетически търсения. Социално-историческите трусове не просто са заличили у човека усещането му за цялостност и приемственост на битието. Те променят светогледа, а с него и художественото светоусещане. Тогава започва рязкото, сто и осемдесет градусово изместване на художествените ракурси. Нека да повторим. Там, където до преди е стоял героят — герой в буквалния смисъл на думата, защото, дори и „малък“, задъхван се в сивото си еднообразно ежедневие, е бил личност, персона, „неповторимо открояна човешка единица, такава, за каквато заслужава да се разказва“ (по израза на Цв. Стоянов), сега застава неговото съзнание. Самият герой се разпада. Застива действителността му, развиват се контурите му. Човекът се отвръща от социалната действителност и заживява, потопен в спомените и усещанията си.

Деперсонализацията на героя и подмяната му със собственото му съзнание съществено преобръща време-пространствената организация на романовото действие. В традиционно-епическата образна система героят, обвързан със заобикаляния го свят чрез множество социални, етични и психологически съотношения, се е изявявал с всичката си енергия и инициативност. Неговият вътрешен живот, предопределен и направляван от епическия разказвач, е изобразен *отстрани* — не *отвътре*: в същата последователност, в която се сменят събитията

⁵ А. Бергсон. Непосредственные данные сознания (Время и свободная воля). — В: Собр. соч. Т. 2. СПб., 1913—1914, с. 166—167.

в окръжаващата го жизнена среда, се разгръщат и впечатленията, *усещанията, спомените му. Сега, когато от Пруст и Джойс насетне на смяна на „съзнанието-функция“ идва „съзнанието-субстанция“, картината на света се преобразява. Животът вече не е смяна и съществуване на реални събития и вещи, а „чиста продължителност“. Процесите, които Бергсон описва в своите философски съчинения, стават тема и изобразителен принцип и в модернистичното изкуство. Материалната предметност е подменена от образите ѝ в субективното съзнание — образи неразчленими, колебливи, бързо сменящи се, преливащи едни в други. И самата представа за съзнанието се променя. Литературата, която до тогава е изследвала отраженията на реалността предимно по хоризонталната му, сега се насочва към дълбинните му, интуитивно-подсъзнателни пластове. В това отношение Бергсон не е единственият вдъхновител на модернизма: редом с него стоят Фройд и Юнг.

„Съзнанието-субстанция“ на пръв поглед е предпоставка човекът да си възвърне, макар единствено в изкуството, правото на избор, „свободната воля“, най-сетне — изгубената самоличност. Но такава е привидността. В печалната върволица от модификации на модерния съвременен герой нещата се връщат в точката, от която са тръгнали в началото на века. Човекът е все „факт наред с останалите“ — изолиран от света и другите, безволев и инертен, производно вече не на епическия разказвач, но на собственото си съзнание. Но става тъй, че върху него, „съзнанието-субстанция“, оголено и незащитено, както преди, от епическия „здрав разум“, се стоварва цялата тежест на битието. Тогава причината престава да се различава от своето следствие, както впрочем и фантазията от реалността. С изгонването на разказвача-демиург започва да се колебае неустойчиво и стрелката на времето. Няма кой да я овладее и да регулира естествения му ход от миналото през сегашното към бъдещето; няма кой да предупреди за границата, разделяща вещите „наяве“ от отражениято им в паметта, сънищата, халюцинациите. *Личното* обектно-епическо повествователно време се оказва подменено (частично, а у Джойс и последователите му — и напълно) от *субективно-психологическото*, „вътрешно“ време.

Категорията „вътрешно“ време литературата и литературознанието усвояват в началото на века от идеалистическата философия. Създава я на предела между IV и V в. Блажният Августин. В неговата „Изповед“ — един от ранните образци на психологически анализ, мистически оцветен в духа на средновековното теологическо мислене, — времето за пръв път в историята на философията е *субективна* категория — *идея*, породена в човешките усещания, а не, както в античността, форма на материалните движения.

Смислово-съдържателна конкретност тази идея добива постепенно, в продължение на столетия. Етапна роля в развитието ѝ изиграва Кант. В „Критика на чистия разум“ времето е отречено като измерение на „вещите в себе си“. То е форма на интуицията, „на вътрешното сетиво, априорно условие на всички явления изобщо“⁶. Подобно разбиране при всичката му методологическа ограниченост е завоевание за науката. Кант откри за съвременната система от знания т. нар. „перцептуално“ време, без което е невъзможен днес анализът на процесите в сферата на мисленето и паметта, и по този начин насочи естествознанието и психологията към „сложната специфика на човешкия ум“⁷. Негов дължник е и изкуството. Защото тъкмо Кант — съмишленикът на Нютон, му подсказа, че достигнатото посредством „здравия разум“ не е всичко. Че човешката душевност крие тайни, неразгадани докрай в предишните литературни епохи. Друг е въпросът, че художественото мислене не беше съзряло тогава да се заеме с тях. Трябваше му време, за да отхвърли непоклатимата вяра в „здравия разум“ и

⁶ И. Кант. Критика на чистия разум. С., 1967, с. 112.

⁷ Дж. Уйтроу. Естествена философия времента. М., 1964, с. 67—70.

да потърси за себе си нова, нетрадиционна изобразителна оптика. Пък и сам индивидът не бе достигнал все още онази висока степен на емоционална и интелектуална организираност, която на свой ред би наложила и стимулирала създаването на такава оптика.

И още един мислител — Бергсон, изигра решаваща роля за утвърждаването на „вътрешното“ време като измерение в съвременното изкуство. По времето, когато човекът, трагически изживяващ превратностите на историята, търсеше дълбинните измерения на своето „аз“, Бергсон обяви за единствено значим психическия живот на личността. Той отрече неговите социални съотнесености и подмени времето на реалните материални изменения с „чистата продължителност“ — с потока от „нашите вътрешни състояния като живи, непрекъснато проникващи едно в друго състояния, неподдаващи се на никакво измерване“⁸.

Да изведе психическия живот „извън пределите на механически разумното“ — такава е амбицията не само на философията в лицето на Бергсон. Изход от догматичния рационализъм на предшествуващите столетия търсят наред с нея и природознанието, и изкуството. Същите онези колебливи, неразчленими психически движения, които съставляват съдържанието на Бергсоновата „чиста продължителност“, в края на XIX в. описва в своите лекции по психология и У. Джеймз. Обозначени като „поток на съзнанието“, те навлизат и в изкуството: в поезията на символизма, в живописа и музиката на импресионизма, по-сетне — и в киномонтажа, за да се превърнат от Джойс и Пруст в универсален *творчески принцип*. През 1913 г. в интервю пред в. „Temps“ Пруст споделя, че е замислил своята книга като „сюита романи за Безсъзнателното“. Според него „паметта на съзнанието, която е въобще памет на разума и очите, ни дава само образи от миналото, лишени от истинност, но когато ние, при други обстоятелства, отново намерим мириса или вкуса и те независимо от волята ни открият миналото, ние чувстваме колко малко е приличало то на онова, което сме считали спомен за него, което нашата съзнателна памет е рисувала подобно на лош художник с бои, лишени от истина“⁹.

Динамиката на вътрешнопсихологическия живот е основна цел на литературата в началото на века. Материалистическото знание, което твърде малко се е занимавало дотогава с проявленията на интуитивно-подсъзнателното, не може да й бъде опора. Така естетическите търсения се свързват със субективно-идеалистическите, ирационалистски умонастроения. Примерите са твърде характерни: близостта на Прустовата естетика с интуитивизма на Бергсон, едносъщността на „потока на съзнанието“ у Джеймз, Пруст и Джойс, интересът на Т. Ман към теориите на Фройд и Юнг и т. н.

Но докосването на изкуството с философията в никакъв случай не може да се сведе просто до изтичане на идеи от една духовна сфера в друга. „Вътрешното“ време е естетическа категория, безспорно необходима за художественото мислене и с широка „функционална пригодност“ (Т. Ман). Но смислово-съдържателната му значимост не е априорно дадена — тя зависи от мирогледните, философски позиции на твореца, от социално-психологическите, историческите и пр. съотнесености, които свързват художествената реалност с нейния обективен първообраз.

Оттук и разнородните, а понякога и диаметрално противостоящи резултати при усвояването на „вътрешното“ време. В естетиката на модернизма „потокът на съзнанието“ е универсален принцип. Но като частен художествен похват той е достойние и на съвременното реалистично изкуство. Тук, „вписани“ в изображението на конкретно-историческата действителност, мимолетните, колебливи

⁸ А. Бергсон. Цит. съч., с. 166.

⁹ Цит. по Б. Г р и ф ц о в. Предисловие к „Под сенью девушек в цвету“. М. Пруст. Собр. соч. Т. 2. Л., 1928, с. 7—8.

състояния на психиката задълбочават на практика връзките между общността и индивида. Откривайки онези дълбинни измерения на човешката интимност, които векове наред оставаха недостъпни за епическия „здрав разум“, те подсказват нови пътища и форми, без които е невъзможен днес художественият анализ тъкмо на историко-социалните движения.



Художественият прелом у нас в края на 50-те и през 60-те години и преломът в западноевропейската литература в периода около Първата световна война са явления, съизмерими в рамките на общоевропейския литературноисторически развой. Съизмерими са по своята дълбочина и историко-художествена значимост. И още: тяхно общо изходно начало е засиленият интерес към личността и нейното място в историята. „Новото изкуство никога не започва с новите форми; новото изкуство се ражда с новия човек“ (Й. Бехер).

Но въпросът за суверенността на човека има конкретно-исторически, специфично народностни и обществени измерения. У нас той съвсем не бе тъждествен с постановката му в буржоазна Европа от началото на века. Опитът на индивида да си възвърне неповторимата „единичност“ е в модернистичното изкуство исторически ограничен и обречен — защото е опит от позициите на буржоазния индивидуализъм, от позициите на неприемане на обективните тенденции на епохата. Оттук и непреодоляната преграда на отчуждението, и непостижнатата „идентичност“, и трагическият протест на героя в литературата.

По друг начин воюваше за своята суверенност българският човек — търсейки истинското си място в обществото и историята, коригирайки с творческата си активност съотношенията между историческата необходимост и правото си на личен избор. Идеята за двустранното диалектическо равновесие между индивидуалното и общозадължителното в народния живот бе съзрявала в десетилетните класово-политически битки. Но особено настойчиво зазвуча тя след Април 1956, когато на преден план в социалния живот излезе проблемът за хуманизма. Индивидът е немислим извън общността. Колективизмът е висше нравствено качество, заложено дълбоко в основите на човешката природа. Нашата революционна епоха превърна тази истина в свой основен етичен принцип. Срещу буржоазната концепция за отчуждения човек и естетизацията на самотата тя издигна призова за единение на личността с класата, с народа. Борбата срещу стария свят не беше борба само за хляб и социална справедливост. Тя трябваше да донесе хармония между индивидуалните и колективните интереси, между изискването да живеем за другите и възможността да запазим сред тях неповторимостта си.

Но тогава, в първите десетилетия след деветосептемврийската победа, тази хармония бе все още далечна жадувана цел. Обществото щеше да се домогва към нея дълго и не без усилия. Ожесточената класова борба, разрухата от фашизма и войната, трудното строително ежедневие изискваха фанатично отдаване на общото дело, отказ от личните интереси, пълно и безпрекословно себеотричане в името на революционния прогрес. „Ние строим прохода, проходът строи нас.“ Достатъчно е да се вслушаме днес в лозунга на хаинбазките бригадири; да разгърнем пожелателите вестници; да върнем кадрите на кинохрониката — там отеква оптимизмът на първите строителни години, жертвоготовността и пословичният масов ентузиазъм — но и аскетичната, сурова строгост на тогавашния обществен морал.

И така, сама историята налагаше едностранчивата, еднопосочна връзка между индивида и общността. Изкуството на словото тънко долови и пренесе до нас тази едностранчивост. Тя е документирана в стиховете на Пеню Пенев — един

от най-възторжените певци на тогавашния обществен подем, приел и доразвил Вапцаровия епически размах в поезията. В стиховете му има радостно предчувствие за красотата, която ще роди утрешният ден — но и резигнация. Приглушена, по вапцаровски овладяна в стихотворението „Когато се наливаха основите“, тя звучи неприкрито в поемата „Дни на проверка“. Във времето, когато догматичната естетика налагаше изискването за безконфликтност в изкуството, П. Пенев се обърна към отричания все още Яворов, за да усвои в неговия поетически свят диалектиката на човешката душа и да създаде творба, родееща се по своята драматична интонираност само с късната Яворова лирика.

Но нещо много съществено разделя автора на „Безсъници“ и „Прозрения“ от певца на Димитровград: здравата му свързаност с общността. „Дни на проверка“ не е само индивидуална интимна изповед. В нея е изпалкана болката на хилядите безименни редници, които през 50-те години крачеха в строя, принудени да се отрекат от личностната си неповторимост заради колективната цел, да вградят сенките си в темелите на общото дело. На гордостта за „сътвореното тук от нас“ е конфликтно противопоставен един друг социално значим мотив — мотивът за жертвите в създанието, за трудната цена на нашите строителни победи.

В същност П. Пенев не е негов първооткривател. В литературата ни той присъства доста по-отрано, още през 40-те години. И възникна, така да се каже, „отвътре“, в самите недра на бригадирската поезия. Съвсем наскоро Блага Димитрова си спомни в едно интервю как преди повече от три десетилетия е рецитирала на младежки митинг стихотворението „Вградената“ — в него старинната легенда за Струна невеста е преосмислена с обратен знак: „Моята младост не с плач се вгради, а със песен...“

Тогава, след деветосептемврийската победа, оптимистичната трактовка на легендата за вграждането се ражда спонтанно, независима от каквато и да било нормативност. В нея Блага Димитрова влага всичката поривност на младостта и изразява по този начин романтиката на цяла една епоха. Но сама по себе си появата на този мотив не е случайна — тя е едно забележително художествено и социално-психологическо свидетелство. Защото няколко години след „Вградената“, през годините 1953—1954, Блага Димитрова написа последователно стихотворенията „Човекът с белия кичур“ и „Другари мои“, в които отново се върна към подвига — но и към драмата на своето поколение. Макар че ударението навсякъде пада върху „сътвореното тук от нас“, в тези стихотворения личи — и особено днес, в светлината на направената социална равностметка — горчиво съзнание за „раздадените наши младини“, неизживени пълно и докрай, защото е трябвало да бъдат пренесени в жертва на колективните строителни задачи.

Безспорно най-чувствителни и спонтанни, поетите не бяха единствените, които изразиха нарушената, по-точно непостигнатата хармония между личността и колектива. Бремето на историческата принуда усещаше през 50-те години и прозата. Има нещо знаменателно във факта, че тъкмо епическият роман, в жанровата основа на който задължително заляга съзнанието за социалната детерминираност на човека, бе пронизан от тревога за смазващата тежест на историческия императив. Времето помиташе не само Борис и Ирина на Д. Димов или Коста Джупунов на Ем. Станев. И не само христакиевци и фонгайеровци, които се възправяха да го спрат. Негова жертва бяха и другите, които го движеха напред със съзнателните си усилия. В „Тютюн“ тяхната трагика е изобразена със завидна проникателност. Динко плаща с живота си, когато пренебрегва заради личните си чувства законите на партизанската борба. Варвара пък, отдадена цялата на тази борба, дочаква победата духовно осакатена, неспособна да продължи по-нататък. Някаква тъмна сянка тегне и над образите на Павел и Лиля.

Аскетичното, хладно гълъбово сияние на очите ѝ, което е светело в партийните спорове и в рисковете на нелегалната борба, ще отравя любовта им и след това, в дните на победа и мирно съзидание. И не само любовта. . .

Характерна черта на сектантството от 30-те години, догматизмът тържествуваше в условията на култа още по-деформиращ и антихуманен. Той насели литературните светове с хора-схеми, само свои или само врагове, лишени от индивидуална неповторимост и психологическа съдържателност, хора — илюстрации на предварително зададена теза, безжизнени и недостовърни. Поставен сред заводските цехове и кооперативните поля, човекът нямаше право да бъде друг освен социално детерминиран, обезличен и безименен. В обществения живот се бе откряло едно трагическо противоречие: новият свят трябваше да разкрепости личността, за да съвпадна най-после нейните интереси с интересите на общността. Вместо това човекът се оказваше длъжен да се отрече от вътрешната си сложност, от интимните си пориви и стремежи.

Такъв бе социалният статут на индивида в десетилетията непосредствено след Девети септември; такъв бе съответстващият на това негов образ в изкуството. Веднага трябва да отбележим: няма нищо по-наивно, несправедливо, антиисторично от това да разпростираме направеното обобщение върху цялата литература от този период. Вярно е, че в строгостта на епическия монизъм са в определена степен „снети“ тогавашните социално-психологически норми. Че в естетическите изисквания — в непоклатимите жанрови характеристики, в черно-белите клишета и в безконфликтността се оглеждат ортодоксията, дидактиката и помпозността в обществения живот.

Но профанираните култовски образци далеч не изчерпват картината на онова десетилетие. Тя е неизмеримо по-многообразна, богата на художествени постижения, които ще останат в историята на българската художествена традиция като документ за съпротивата на творческото мислене срещу дехуманизиращата сила на догмата. В разрез с тази догма изкуството на словото воюваше тъкмо за човека, за неговата свобода и суверенност в лоното на общността. Съпротива — така можем да определим усилията на Талев да пречупи сблъсъците на историята през интимния свят на хората от Глаушевия дом; и дълбокото разбиране, с което изобразяваше Д. Димов психологията на „осъдените души“; и любовните стихове на Ив. Радоев, и драматичния поплак на П. Пенев в поемата „Дни на проверка“. Към простите човешки трепети на „обикновените хора“ се стремеше и Г. Караславов с поредицата си романи, натам водеше и Ем. Станев своя Иван Кондарев през сиянията на септемврийските пожари. . .

50-те години ни оставиха горчив спомен за пораженията на доктринерството. Но те съхраниха и неопровержими доказателства за активната роля, която изигра литературата за реабилитирането на личността в историята. Новата антропоцентрична гледна точка, която се утвърждаваше в художествената практика на 60-те години, не бе резултат от раздвижването само в общественно-политическия живот. За нея дълго и страстно се бе борило и изкуството. И което е особено важно, тя в никакъв случай не бе отвоювана неочаквано и с един замах. Просто средата на десетилетието ни донесе първите ѝ зрели плодове. За прозата това бяха „Седемте дни на нашия живот“ и „Пътища за никъде“, „Двама в новия град“ и „Случаят Джем“, „Пътуване към себе си“ и „Отклонение“, „Фантастични новели“ и „Цената на златото“, „Времето на героя“ и „Корени“. . . В тях — днес със сигурност можем да твърдим — се оглеждат не просто литературни умонастроения, но прозренията на днешното общество.

А тези прозрения бяха изключително важни за утрешния ден на литературата ни: без да къса жилавите нишки, свързващи го с общността, индивидът е длъжен да съхрани себе си, суверенността си. И тайните, които носим заложени у нас, трябва да осъзнаем „не като общ закон, а като индивидуална и неповтори-

ма определеност“. Защото „всеки човек идва на този свят с едно единствено, собствено предназначение“ — а то е застрашено, когато в определени моменти от историята „човекът става среден, уеднаквен, превръща се в типов човек, в симетрично окръглена единица на съществуването“ (В. Попов). За него — Човека, изправен на кръстопът на времето и увлечен във водовъртежа му, издигаше глас изкуството на словото; за уникалния, нестандартния, неповторимия човек, за неговата личностна неприкосновеност и вътрешна свобода.

* * *

Обединени от тревогата заради пренебрежението към неповторимата „единичност“, посочените по-горе творби са сродени и от друго: пределно отчетливо личеше в тях отгласването от епическата нормативност. В националната ни повествователна традиция това бе събитие с изключителна важност, като се има пред вид колко дълго българският човек бе живял, възпитаван в духа на класическата епическа мяра и колко стабилна бе оставала тя въпреки многократните отклонения от нея.

Засвидетелствувана най-ярко у Вазов и Загорчинов, тая мяра възвеждаше света до безусловна даденост и задължаваше писателя да се придържа в изображението на жизнените форми възможно най-близо до техния реален първообраз. Нашите стари майстори бяха извайвали натурата добросъвестно и с доверие — въпреки факта, че реставрираха едно несъществуващо вече минало. Наистина Загорчинов си поставя по-сложни творчески задачи: „Ден последен“, където в събитията от XIV в. е проецирана фашизираща се България от 20-те години, е роман, двупланово експониран, като кутия с двойно дъно. Но епическият разказ и тук тече пак така плавен и спокоен, както у Вазов, и животът запазва естествената си, неподправена пластическа фактура. Българското художествено съзнание в онези години оставаше чуждо на амбицията да го разлага и деформира, за да го събере отново, преобразен до неузнаваемост.

Септември 1923 разклати за пръв път из *основи* традиционно-епическото светоусещане — защото разколеба у българския човек чувството му за хармоничност и стабилност на битието. Тогава литературата ни се изпълни с кошмари, които дълго след това щяха да тревожат народната памет. Но животът постепенно се прибра в мирното си русло и с него бавно, но сигурно се върна тягата към епическо равновесие и правдоподобност на художествените форми. Последен отглас на трагическите сблъсъци, отразени в „септемврийската“ литература, романът „Село Борово“ е твърде различен от трескавото им изображение у Разцветников, А. Каралийчев, Н. Фурнаджиев и Г. Милев. Той е вече равностетка, направена с предчувствието за идващите нови класови схватки. Но той е и сигнал за възраждането на епическото светоотношение, на класическата епическа мяра. И не само „Село Борово“. Животът отново приемаше предишните си стабилни окръглени контури и потичаше плавен и нашироко разгърнат в Загорчиновия свят на иноци, отроци и юнаци; по пътищата на Добруджа трополеха каруци към Антимовския хан, в един чифлик се трудеха, любеха и умираха хора и безсловесни, слети в задружна, неразчленима общност; заедно с Юрталана неохотно крачеше към своя залез една класа, стъпила върху земята на глинени нозе.

Романо-епиският прилив през 50-те години бе върхова точка в еволюцията на българското епическо мислене — но и негов финал, и начало на нови проблемно-художествени тенденции. Вече в средата на следващото десетилетие Блага Димитрова за пръв път в националната ни повествователна практика постави въпроса „Що е време?“ с ясното съзнание за новаторския му патос. Днес, обрънати назад към миналото, трябва да си дадем сметка, че същият този въпрос по онова време бе занимавал и Д. Димов, и Талев, и Ем. Станев. Че

разривът с традицията бе назрявал в самите ѝ недра като нейно естествено продължение, и то тъкмо в творби, които бележеха най-високата ѝ зрелост. Тук ще оставим настрана въпроса, къде и по какъв начин поклъваха бъдещите художествени промени. Ще отбележим само едно. Съпротивата на творческото мислене в годините преди и след Априлския пленум бе насочена срещу „строгия устав“ на догматизма — но вече и срещу самото епическо светоотношение, срещу традиционнореалистичната конкретност и правдоподобие на художествените форми. Защото, разработени и доведени до съвършенство през десетилетията, тези форми започваха да се втвърдяват и носеха все по-незначителна художествена информация. И ставаше така, че читателското съзнание, вместо да се активизира, както налагаше тогавашният исторически момент, усвояваше романо-еписките клишета по силата на навика — което значи: без така необходимото в дъсега с изкуството емоционално и интелектуално съпреживяване.

В същност революционната епоха, изискваща от човека социално и творческо напрежение, и сама в определена степен стимулираше епическата инерция, а с нея и пасивното, автоматизирано възприемане на естетическите ценности. Тя се нуждеше от правдоподобност, от „ясно, илюстративно, популярно изкуство, естетически ние сме в период на ранна консумация на естетическите блага и те трябва да бъдат като задачите, като бита ни — предметно ясни, прости и способни за консумация от масите. Трябва да възпитаваме с такова изкуство огромни маси от хора.“

Приведеният цитат е взет от романа на В. Попов „Времето на героя“. В тази книга, появила се в края на 60-те години, критиката прибързано видя „дегероизация на времето“ и поради това я изключи от обсега на своите занимания. Днес тя ни открива порива на творческото мислене да излезе отвъд „първите хоризонти“ и да утвърди по-високи естетически критерии; да разчупи остарелите художествени представи и да намери нови форми и сцепления, за да въплъти в тях усложнената проблематика на нашето съвремие. В. Попов се интересуваше с нея и от историческите причини, поради които обществената и литературно-критическата мисъл посрещаша като „нарушения“ — скептично, а нерядко и с откровена неприязън — експериментите в тогавашния литературен живот.

И ето една от възможните — неговата, на В. Попов — версии: „...на нас, колкото и да е дълбоко, или именно защото е дълбоко, не ни трябва авторско изкуство, защото авторството винаги подлага на съмнение обективната реалност, а ние сега сме се изправили срещу един много стар и стабилен, все още много силен свят, за да си позволим лукса на съмнението.“

В. Попов иронизираше героя, определил като ненужно за епохата онова нетрадиционно виждане, което си пробиваше път въпреки инерцията, в противовес на естетическите шампи, удовлетворяващи практическите нужди на средната читателска публика. И неслучайно. *Авторско* е всяко в истинския смисъл на думата творчество — доколкото се ражда винаги в противовес на типовото, общовалидното, пошлотрадиционното. Такова творчество създаваха и Вазов в края на миналия век, и Загорчинов, Йовков и Караславов през 30-те години, и Д. Димов, Талев и Ем. Станев. . . Особено силна бе тягата към „авторско“ изкуство в Европа през 60-те години. Нуждаеше се от него по същото това време и българският човек. Еписките канони се рушиха не само защото бяха достигнали зрелостта си, но защото през тези години се откриваше простор тъкмо пред „авторското“ — т. е. субективното, аналитично-творческото начало в обществения живот. За човека, заел се с нелеката задача да възсъздава битието, не бе достатъчен вече само онзи „бегъл поглед“, който стига до „първите хоризонти“. Той се стремеше да види и отвъд тях. Нужно му бе „да проникне зад първоначалното си възприятие, да разложи, за да изгради, да наруши закони, за да ги спази, да унищожи стабилен свят, за да сътвори нов, макар и не толкова стабилен,

обективно стабилен“. Да овладее и да направлява битието, а не просто да го регистрира бе потребност, но и повеля и в съвременния живот, и в съвременното изкуство.

* * *

Това бяха външните, социално-художествени предпоставки, които определиха разпадането на традиционно-епическите представи и с тях — промяната на време-пространствените съотношения. Разкрепостяването на личността обаче имаше и своите специфични литературни, иманентни закономерности. След като бе реабилитиран в системата на социалните стойности, обикновеният човек предявяваше своите права и в системата на художествените съотношения. Авторитарното, привилегировано положение на разказвача започваше да го гнети. Опеката на епическия „здрав разум“ ограничаваше не просто сюжетната му активност, но психиката, мисловността му. Разтърсено от социално-психологическите промени, художественото мислене отхвърляше априорното схващане за подреденост и цялостност на битието. Но ако светът бе престанал да бъде подреден и хармоничен, трябваше ли личността да остане подвластна на епическия монизъм?

Така на смяна на външната, физическа действителност на персонажите дойде активността на разкрепостеното индивидуално съзнание. Светът оживя, възсъздаден *не от страни*, впримчил здраво в себе си личността, а *отвътре* — пречупен през сетивата и интелекта ѝ, сам нейно творение, преобразен и преосмислен в светлината на обогатения ѝ личен и обществен опит. Единствената, авторитарна и от последна инстанция мирогледна оценка на вездесъщия обективен повествовател отстъпи пред субективната, ограничена във времето и пространството гледна точка на отделния индивид. Ако първата, извисена и трайно фиксирана спрямо изображания художествен свят, частично или даже изцяло остава неизменна, статична, то героят, който, движейки се в него, и сам се мени в ддсега със заобикалящите го вещи и хора, преоткрива този свят вече съществено променен. Той улавя само незначителни отрязъци от панорамата, която ни дава епическото изкуство. Освен това очертаната картина е неточна в сравнение с достоверното, изпълнено с респект към натурата реалистично пластично описание на живота. Тя, тази субективна картина, е „едностранна и в известен смисъл идеалистически оцветена“ (по израза на А. Вюрмсер) — доколкото е поднесена като *идея* за живота, а не, както преди, като негово добросъвестно *подражание*. Тя, ако си послужим с определението на Аристотел, вече не е така „митетична“.

И тъй, като отхвърли строгата детерминираност на човека в историята и произтичащата от това обектно-епическа изобразителна установка, българската проза се лишаваше от някои безспорни довчерашни преимущества. Затова пък спечели други. Спечели преди всичко нова гледна точка — гъвкава и подвижна, в определени случаи само една от многото, задълбочаваща усета ни за душевната сложност на човека. Изгубила сетива за необятната широта на света, тя прониква в дълбочините му, макар и върху по-тесен жизнен терен, за да види пестроцветието му не в пластиката на бита, а в динамиката на емоционалните преживявания.

Тогава именно у нея се роди мисълта за времето — вече не просто като тема, като социално-исторически, но естетически проблем. Защото, протичащ в съзнанието на суверенния, вътрешноразкрепостен човек, процесът на ставането напуска руслото на линеарната — много често елементарно правдоподобна — постъпателност. И човекът, безсилен пред времето в природата, се оказва най-сетне способен (макар само във въображението си, със средствата на изкуството) да го уло-

ви и овладее. Сега той е в правото си да го променя произволно, без да прибегва към предишните епически уговорки. Сега тъмните силуети на нещата, деформирани във фантазията и паметта, съществуват съвършено равноправни редом с живота „на дневна светлина“ — за да оживее светът под вещото перо на твореща по-богат и противоречив, — което значи: по-истинен.

Едно от многото и значителни събития, които стават в българската проза от двадесет години насам: отвоювано за реализма от Т. Ман и Пруст през първата четвърт на века, на дневен ред излиза времето на индивидуалното съзнание, на вътрешния, субективно-психологически живот. Без да накърнява естетическата действеност на традиционното обектно-епическо време, то съществува в поетиката на съвременното ни повествователно изкуство наравно и във взаимодействие с него, освободено от канализиращата власт на „здравия разум“ — още един подстъп към дълбочината и историческата определеност на човека, още една проява на съвременните хуманистични тежнения.

Твърде значими бяха и специфично-художествените му последици. Усвоявайки го, прозата ни „откри“ за себе си и „потока на съзнанието“, едно от постиженията на модерния съвременен роман, и монтажния принцип, богато разработен в стилистиката на съвременното кино. Обстоятелството, че подобни открития бяха направени тъкмо в годините на един мощен социален и морален подем, никак не е случайно. Интересът към времето и експериментите с него не са привнесени отвън (колкото и безспорни да са днес връзките на българското с европейското изкуство). Те са последица от духовните движения на епохата. Но те са и техен специфичен творчески израз. Най-сетне те са опора в днешните ни стремления към суверенност и вътрешна свобода.

Тази е причината, поради която търсенията на нови време-пространствени решения, изключително многообразни и разнопосочни, не заглъхнаха през 60-те години, но продължиха да се задълбочават и в отминалото вече седмо десетилетие. Но това е друга тема, която на свой ред изисква подробно, аргументирано проучване.